



HAL
open science

La patrimonialisation des musiques populaires : une lecture régulationniste fondée sur le projet

Eva Nicolas

► To cite this version:

Eva Nicolas. La patrimonialisation des musiques populaires : une lecture régulationniste fondée sur le projet. Economies et finances. Nantes Université, 2023. Français. NNT : 2023NANU3004 . tel-04151156

HAL Id: tel-04151156

<https://theses.hal.science/tel-04151156v1>

Submitted on 4 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT DE Eva NICOLAS

NANTES UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE N° 640

Sciences économiques et sciences de gestion - Pays de Loire

La patrimonialisation des musiques populaires : une lecture régulationniste fondée sur le projet

Thèse présentée et soutenue à Nantes, le 28 mars 2023

Unité de recherche : LEMNA

Rapporteurs avant soutenance :

Alain DESREUMAUX Professeur des universités, Université de Lille
Philippe EYNAUD Professeur des universités, IAE Paris Sorbonne

Composition du Jury :

Président : Albéric TELLIER Professeur des universités, Université Paris Dauphine-PSL
Examineurs : Alain DESREUMAUX Professeur des universités, Université de Lille
Philippe EYNAUD Professeurs des universités, IAE Paris Sorbonne

Dir. de thèse : Nathalie SCHIEB-BIENFAIT Maître de conférences HDR, IAE Nantes Université
Co-enc. de thèse : Sandrine EMIN Maître de conférences, Université d'Angers
Gérôme GUIBERT Professeur des universités, Sorbonne Nouvelle Université Paris III

Invité(s) :

Vera Bezsonoff Coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoire, FEDELIMA

NANTES UNIVERSITÉ

LEMNA • INSTITUT ÉCONOMIE & MANAGEMENT (IAE)

**École doctorale sciences économiques et
sciences de gestion (EDGE)**

La patrimonialisation des musiques populaires : une lecture régulationniste fondée sur le projet

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Sciences de gestion

Présentée et soutenue publiquement le 28 mars 2023 par

Eva NICOLAS

Composition du jury

| | |
|---|---|
| Mme. Nathalie SCHIEB-BIENFAIT Directrice de thèse | Maître de conférences HDR LEMNA, IAE Nantes Université |
| Mme. Sandrine EMIN Co-directrice de thèse | Maître de conférences GRANEM, Université d'Angers |
| M. Gérôme GUIBERT Co-directeur de thèse | Professeur des universités IRMÉCCEN, Sorbonne Nouvelle (Université Paris III) |
| M. Albéric TELLIER Président du jury | Professeur des universités DRM, Université Paris Dauphine-PSL |
| M. Alain DESREUMAUX Rapporteur et examinateur | Professeur des universités LUMEN, Université de Lille |
| M. Philippe EYNAUD Rapporteur et examinateur | Professeur des universités GIS, IAE Paris Sorbonne |
| Mme. Vera BEZSONOFF Invitée | Coordnatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoire FEDELIMA |

Nantes Université n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur autrice.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu ma directrice de thèse Nathalie Schieb-Bienfait qui m'a offert l'opportunité de me lancer dans cette aventure doctorale. Je la remercie pour toute la confiance et la bienveillance avec laquelle elle m'a accompagnée, pour tous ses encouragements dans les nombreux moments de doutes, pour s'être rendue disponible et m'avoir accordé tout ce temps pour échanger et stimuler ma réflexion, pour sa patience infinie. Merci pour tout. Je remercie également mes co-directeurs de thèse, Sandrine Emin et Gêrôme Guibert, pour tous leurs conseils avisés depuis le début du doctorat, pour avoir partagé leur expérience du terrain, pour m'avoir guidée avec, encore une fois, bienveillance et patience. Un immense merci.

Mes remerciements s'adressent ensuite aux professeurs Alain Desreumaux et Philippe Eynaud qui ont accepté d'être les rapporteurs de cette thèse. Je remercie également le professeur Albéric Tellier et Mme. Véra Bezsonoff pour leur participation à ce jury.

Je témoigne toute ma gratitude au RFI Ouest Industries Creatives et à la Région Pays de la Loire pour avoir contribué au financement de cette thèse, ainsi qu'à Nantes Université pour avoir partagé ce financement.

Je souhaite également adresser un grand merci à Jean-Pierre Bréchet pour avoir suivi mon *projet* en tant que membre de mon CSI, pour tous les moments d'échange qui m'ont aidée à avancer dans mon travail, pour sa passion communicative pour la recherche. Je remercie également Christophe Lamoureux pour avoir fait partie de mon CSI et avoir témoigné curiosité et intérêt pour mon travail.

J'adresse aussi mes remerciements aux professeurs Cécile Ayerbe et Isabelle Bouty pour les échanges inspirants durant l'atelier doctoral de

l'AIMS, ainsi qu'au jury du CIFEPME pour m'avoir remis le « Prix de la meilleure communication présentée par un(e) doctorant(e) seul(e) » qui m'a aidée à garder confiance.

Merci à la MSH Ange-Guépin de m'avoir accueillie et aux doctorants avec qui j'ai pu échanger, bien que notre rencontre ait été quelque peu écourtée par la situation sanitaire.

Je souhaite aussi dire merci aux membres de l'administration du LEMNA et de l'école doctorale EDGE qui œuvrent pour que le travail des doctorants se déroulent dans les meilleures conditions.

Je remercie également les membres de l'ACEMUP pour toutes les réflexions sur les musiques populaires si stimulantes, pour m'avoir permis de prendre part à l'organisation de colloques humainement et scientifiquement enrichissants. Merci tout particulièrement à Cécile et Étienne pour tous les moments partagés.

J'aimerais également remercier le Pôle, l'OPCI et les acteurs du collectif Icroacoa pour m'avoir inspirée le sujet de ma thèse. Merci également à tous les enquêtés pour les moments d'échange, pour avoir répondu à mes sollicitations malgré la période qui a quelque peu bouleversé leurs activités. Merci aux membres du Château des Ducs de Bretagne, ainsi qu'à ceux de la compagnie Système B qui m'ont accueillie chez eux pour des temps de réflexion très enrichissants quand tous les bureaux étaient fermés.

Je remercie enfin tous mes proches, mes amis et ma famille pour leur soutien tout au long de cette aventure. Merci Loeiz d'avoir supporté mon rythme de *loup*, pour ta patience, pour avoir su me redonner l'envie et la motivation quand cela était nécessaire. Et merci à ma grand-mère, source inépuisable de connaissances, à qui je dédie ce travail.

RÉSUMÉ

Les initiatives de patrimonialisation de musiques populaires fleurissent en France depuis plusieurs années. Cette thèse étudie, à l'aune de la théorie de l'action collective fondée sur le projet (TEFP ou PBV) et d'une approche instrumentale, la manière dont se construisent des projets de patrimonialisation de musiques populaires engageant une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents (scène musicale, milieu institutionnel, milieu académique). Deux projets sont étudiés : l'un porté par un collectif associatif alternatif, en collaboration avec des professionnels du patrimoine et chercheurs ; l'autre porté par un musée d'histoire locale, en collaboration avec un acteur du patrimoine et des chercheurs. Les résultats montrent que les projets sont construits à travers des règles et régulations engageant des savoirs dans des rapports de prescription réciproques qui s'incarnent dans des instruments de gestion. L'actualisation des règles et les apprentissages, facilités par la présence d'un acteur marginal-sécant médiateur, favorisent l'action collective. L'analyse met également en avant la manière dont les acteurs mobilisent les modèles culturels et systèmes de règles qui sont les leurs, ainsi que la légitimité dont ils bénéficient, comme ressources pour l'action. Ce travail contribue ainsi aux recherches sur l'approche par le projet et sur celles relatives à la patrimonialisation des musiques populaires.

Mots clés : **projet • PBV • action collective • régulation • patrimonialisation • musiques populaires**

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|-----------------------------------|-----------|
| Introduction générale..... | 13 |
|-----------------------------------|-----------|

PARTIE 1 • CADRE CONTEXTUEL & THÉORIQUE

| | |
|--|-----------|
| CHAPITRE 1. CADRE CONTEXTUEL..... | 27 |
|--|-----------|

| | |
|--|-----------|
| Section 1. Patrimoine & patrimonialisation..... | 29 |
|--|-----------|

| | |
|--|----|
| 1. Construction du patrimoine en France : une approche historique..... | 29 |
| 1.1. L'âge du Monument..... | 30 |
| 1.2. L'âge du Patrimoine..... | 37 |
| 2. Conceptualisation et gestion du patrimoine en France..... | 53 |
| 2.1. Du « patrimoine » à la « patrimonialisation »..... | 53 |
| 2.2. Evolution des pratiques de gestion patrimoniale..... | 69 |

| | |
|--|-----------|
| Section 2. La spécificité de la patrimonialisation des musiques populaires..... | 81 |
|--|-----------|

| | |
|--|-----|
| 1. La patrimonialisation des musiques populaires : éléments de définition..... | 81 |
| 1.1. De la patrimonialisation des cultures populaires..... | 81 |
| 1.2. De la patrimonialisation des musiques populaires..... | 91 |
| 2. Scènes musicales locales et patrimoine..... | 99 |
| 2.1. La scène musicale locale comme objet patrimonial..... | 99 |
| 2.2. Le rôle des porteurs de patrimoine..... | 111 |

| | |
|--|------------|
| CHAPITRE 2 – CADRE THÉORIQUE..... | 121 |
|--|------------|

| | |
|---|------------|
| Section 1. Cadre conceptuel..... | 123 |
|---|------------|

| | |
|---|-----|
| 1. L'action collective : une lecture régulationniste fondée sur le projet..... | 123 |
| 1.1. La notion de projet en sciences de gestion et du management..... | 123 |
| 1.2. Ancrage théorique de l'approche régulationniste fondée sur le projet..... | 128 |
| 1.3. L'action collective : une approche régulationniste fondée sur le projet..... | 136 |
| 2. Articuler la TEPF à l'approche par les instruments de gestion..... | 151 |
| 2.1. L'approche instrumentale en sciences de gestion..... | 151 |
| 2.2. L'appropriation des instruments de gestion au prisme de la TRS..... | 158 |

| | |
|--|------------|
| Section 2. Cadre d'analyse..... | 167 |
|--|------------|

| | |
|---|-----|
| 1. L'investigation de l'action collective selon une approche multidimensionnelle..... | 167 |
| 1.1. Le projet-contenu : qualifier le projet et ses éléments constitutifs..... | 167 |
| 1.2. Le projet-processus : instruire la formation de l'action collective..... | 169 |
| 2. Problématique, propositions et cadre d'analyse..... | 171 |
| 2.1. Problématique et proposition de recherche..... | 171 |
| 2.2. Cadre d'analyse..... | 172 |

CHAPITRE 3 – CADRE MÉTHODOLOGIQUE.....179

Section 1. Démarche de recherche.....181

| | |
|--|-----|
| 1. Positionnement épistémologique..... | 181 |
| 1.1. De l'importance du cadrage épistémologique pour la recherche..... | 181 |
| 1.2. Notre positionnement dans le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique..... | 183 |
| 2. L'univers interprétatif du chercheur..... | 189 |
| 2.1. Les référents interprétatifs..... | 189 |
| 2.2. Les repères théoriques..... | 193 |
| 3. Méthodologie et <i>design</i> de recherche..... | 197 |
| 3.1. Méthodologie de la recherche..... | 197 |
| 3.2. <i>Design</i> de recherche : déroulement de la recherche..... | 204 |

Section 2. Étude de cas multiple.....213

| | |
|--|-----|
| 1. Collecte et analyse des données..... | 213 |
| 1.1. Collecte des données..... | 213 |
| 1.2. Analyse des données..... | 232 |
| 2. Présentation des cas..... | 237 |
| 2.1. Alternarchives, un projet d'archivage porté par un collectif associatif punk-rock.... | 237 |
| 2.2. « Rock ! Une histoire nantaise », un projet d'exposition temporaire porté par un musée local..... | 247 |

CHAPITRE 4 – RÉSULTATS & DISCUSSION.....261

Section 1 – Résultats des analyses.....263

| | |
|---|-----|
| 1. Le cas d'un projet DIY : le projet Alternarchives..... | 263 |
| 1.1. La formation du collectif de travail en communauté de règles vécues..... | 264 |
| 1.2. La formation du collectif de travail en communauté d'apprentissage..... | 270 |
| 1.3. Liens entre le projet Alternarchives et l'environnement du projet..... | 276 |
| 1.4. La légitimité en jeu..... | 280 |
| 1.5. Synthèse des résultats d'analyse du projet Alternarchives..... | 290 |
| 2. Le cas d'un projet institutionnel : le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »..... | 293 |
| 2.1. La formation du collectif de travail en communauté de règles vécues..... | 293 |
| 2.2. La formation du collectif de travail en communauté d'apprentissage..... | 304 |
| 2.3. Liens entre le projet d'exposition et son environnement..... | 308 |
| 2.4. La légitimité en jeu..... | 314 |
| 2.3. Synthèse des résultats d'analyse du projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »..... | 322 |

| | |
|---|------------|
| Section 2 – Discussion et apports..... | 327 |
| 1. <i>Contribution aux recherches en sciences de gestion - L'approche par le projet appliquée au cas du processus de patrimonialisation.....</i> | <i>327</i> |
| 1.1. La construction du projet comme communauté de règles vécues : l'articulation entre projet global et projets englobés à travers des modèles culturels compris comme ressources | 328 |
| 1.2. La construction du projet comme communauté d'apprentissage : le rôle de l'acteur marginal-sécant comme médiateur dans l'appropriation des instruments de gestion..... | 336 |
| 1.3. La légitimité comme ressource du projet..... | 340 |
| 2. <i>Contribution aux recherches sur la patrimonialisation - La compréhension du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires : les apports d'une lecture régulationniste fondée sur le projet.....</i> | <i>343</i> |
| 2.1. Les itérations du processus de patrimonialisation comprises comme un travail de régulation contribuant au maintien du projet..... | 343 |
| 2.2. Autour de la question de la légitimité : la « proximité » entre porteurs de patrimoine et experts scientifiques comme levier pour les projets de patrimonialisation..... | 345 |
| 2.3. Appréhender les démarches de patrimonialisation suivant deux dimensions : le travail de régulation et la légitimité. Pour une proposition de typologie..... | 347 |
| 3. <i>Contribution managériale - Favoriser l'expression des différentes voix.es patrimoniales</i> | <i>353</i> |
| 3.1. La légitimité en jeu..... | 353 |
| 3.2. La coopération en jeu..... | 356 |
| 4. Limites et perspectives..... | 359 |
| | |
| Conclusion générale..... | 369 |
| | |
| Bibliographie..... | 377 |
| Glossaire..... | 395 |
| Index des figures..... | 406 |
| Index des tableaux..... | 407 |
| Annexes..... | 409 |

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Le rock est désormais profondément ancré dans la mémoire culturelle de la génération vieillissante du baby-boom. Le discours patrimonial fait partie intégrante de la réévaluation du rock [...] en tant qu'élément clé de [sa] conscience culturelle collective et comme contribuant de manière déterminante à [son] identité générationnelle » (Bennett, 2007). Au-delà de la seule esthétique rock, depuis plusieurs décennies déjà, les musiques populaires sont omniprésentes. Depuis les années 50-60, à travers notamment les mouvements d'affirmation identitaire de la jeunesse, elles participent pleinement à la vie culturelle et sociale de nombreux individus et groupes d'individus. Le vieillissement des premiers représentants de ces musiques a entraîné un phénomène de patrimonialisation des musiques populaires qui se concrétise à travers différentes initiatives créatrices de récits à travers le monde.

Au-delà de l'enjeu de mémoire et de transmission qui sous-tendent ce phénomène, ce sont des enjeux culturels et politiques qui font de la question de la patrimonialisation des musiques populaires un sujet d'actualité. La prise en compte par les pouvoirs publics des histoires culturelles locales, qui participent de la diversité culturelle, et du rôle qu'ont à jouer dans leur écriture ceux qui les ont vécues est à interroger au regard des nouvelles perspectives des politiques culturelles de la France à l'aune des droits culturels. En décembre 2019, se tenait au Louvre un colloque organisé par le Comité d'histoire pour les 60 ans du ministère de la Culture interrogeant la manière dont les droits culturels ont renouvelé l'approche de la politique culturelle en France. « Fondée sur les droits de l'Homme, la notion de droits culturels invite à considérer la culture dans son acception anthropologique comme l'ensemble des productions ou institutions par lesquelles une personne ou un collectif témoigne de son appartenance à l'espèce humaine. De ce fait, elle encourage la protection et la promotion de la diversité culturelle, sans doute un des enjeux majeurs de notre siècle. [...] Par ailleurs, cette même notion place « la personne au centre » de la politique culturelle, privilégiant de ce fait une

*approche plus transversale que sectorielle, qui stimule les coopérations entre les divers acteurs - culturels, éducatifs, sociaux, etc. »*¹. Le colloque « Participation des citoyens aux politiques des patrimoines », organisé en janvier 2022 par la direction générale des patrimoines et de l'architecture, ajoute à cette idée que l'enjeu, aujourd'hui, est la participation de tous les acteurs, professionnels ou amateurs, à la fabrication du patrimoine. Au regard de ces nouvelles perspectives, il nous semble intéressant d'explorer, pour mieux la comprendre, la façon dont les acteurs des scènes musicales locales et les acteurs issus d'autres univers d'activités (gestion patrimoniale, sphère académique, industrie culturelle, etc.) portent, de manière collaborative, des projets de patrimonialisation de musiques populaires.

Des enjeux organisationnels, qui nous intéressent dans une perspective gestionnaire, sous-tendent en effet ces projets collaboratifs. Ces derniers nécessitent des acteurs un travail d'organisation : de division et répartition des tâches, de coordination, d'animation des relations, de mobilisation et de mise à disposition de ressources, etc. La manière dont les collectifs émergent et se développent, dans une dimension processuelle, interroge également.

Pour une meilleure compréhension de notre propos, il convient de présenter plus globalement ce que recouvre le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires. Avant tout, qu'entend-on par les termes « patrimonialisation » et « musiques populaires » ? Par patrimoine, nous entendons non seulement une chose, un bien à conserver (bâtiment, monument, objet, œuvre d'art, pratique culturelle et savoir-faire, paysage) (Bondaz, Isnart, Leblon, 2012) mais aussi une gamme d'activités diverses ayant trait à des actes de mémorisation, de commémoration, de communication, de transmission ou encore d'affirmation et d'expression de l'identité, de valeurs et de significations sociales et culturelles (Smith, 2006). Dans la pratique, le processus de patrimonialisation recouvre

1 Propos de Maryvonne de Saint Pulgent, présidente du Comité d'histoire du ministère de la Culture, recueillis dans le cadre d'une interview publiée sur le site du ministère de la Culture le 16 décembre 2019. <https://www.culture.gouv.fr/Actualites/La-politique-culturelle-a-l-aune-des-droits-culturels>

différentes étapes aboutissant à une appropriation patrimoniale : la désignation, la classification, la conservation (et restauration), et la publicisation (Fabre, 2013).

Concernant les musiques populaires, l'expression renvoie à toutes les activités et pratiques de création, de production, de diffusion et de réception de la musique s'étant développées en concomitance avec l'apparition et le développement de l'électricité (Touché, 2007 ; Guibert, 2006). L'expression « musiques populaires », traduite du courant de recherche anglophone des *popular music studies*, dites aussi « musiques amplifiées » en France, ne renvoie pas à une esthétique musicale en particulier mais à un ensemble de musiques utilisant l'électricité et l'amplification électronique du son pour créer, produire, diffuser et consommer les musiques, ainsi qu'à « *des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...)* » (Touché, 1998, cité par Guibert, 2006).

Quant au phénomène de patrimonialisation de musiques populaires, il renvoie à un ensemble d'initiatives portées par une grande diversité d'acteurs (acteurs de la filière musicale, acteurs publics, institutions patrimoniales et culturelles, organismes de recherche, communauté de fans, etc.), se manifestant à travers des pratiques multiples (collectage, archivage, création artistique, etc.) et aboutissant à des formes de valorisation variées (événements live ou médiatique, conférence, production musicales audiovisuelles ou littéraires, etc.) et utilisant une pluralité d'outils et de dispositifs techniques selon les projets (base de données informatique, réseaux sociaux, dispositifs muséographiques, matériel d'enregistrement et de production audiovisuelle, etc.). Les objets patrimoniaux recouvrent des pratiques culturelles et artefacts divers (objets liés à la pratique et à la consommation de musique, technologies liées à l'enregistrement et à la diffusion, savoir-faire, lieux et modes de socialisation). Dans le cadre de la thèse, nous nous centrons sur la scène musicale locale appréhendée comme un objet patrimonial englobant. La scène musicale renvoie « *aux "gens, pratiques et objets qui gravitent autour [...] d'un domaine culturel particulier"*(Straw, 2014, p. 20) *tel un style musical. Ce sont des réseaux d'acteurs (musiciens professionnels et amateurs, intermédiaires, amateurs de musique) et de pratiques (production, réception) prenant vie sur des territoires*

partagés (salles de répétition, de concerts, cafés-concerts, studios d'enregistrement...) » (Emin & Guibert, 2017).

La spécificité du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires tient à la place importante qu'occupent les projets portés par des acteurs qui ne sont pas des experts du patrimoine. Si, en France, la BNF tentent de conserver tous les produits musicaux via son dispositif de dépôt légal ou que certains musées présentent des expositions permanentes (Mupop de Montluçon) ou temporaires (Musée de la musique de la Philharmonie de Paris) traitant des musiques populaires, leurs actions se font en parallèle de nombreuses initiatives indépendantes menées par des labels, des journalistes indépendants, des radios, des communautés de fans, etc. Ce phénomène, très présent également dans les autres pays, a été étudié par des chercheurs qui le qualifient d'institution DIY ou institution de bricolage (Baker & Huber, 2013). Ils distinguent la production de discours autorisés, portés par les acteurs traditionnellement reconnus comme ayant la compétence et l'expertise de la gestion du patrimoine, et les discours auto-autorisés, portés par les autres acteurs n'ayant pas cette reconnaissance (Roberts et Cohen, 2014). Nous intéresser au phénomène de patrimonialisation des musiques populaires, et particulièrement aux cas de la patrimonialisation des scènes musicales locales, nous a amenée à nous interroger sur la manière dont se déroule le processus de patrimonialisation lorsqu'il fait intervenir une collaboration entre ces différents acteurs et ce qu'il en résulte en termes de production de discours patrimonial.

Un courant de recherche spécifique à la patrimonialisation des musiques populaires est particulièrement actif depuis une dizaine d'années, notamment en Angleterre, en Australie et aux Pays-Bas. Des groupes de recherche œuvrent à documenter et expliquer ce phénomène selon plusieurs dimensions. Celui-ci est ainsi abordé du point de vue des pratiques patrimoniales et questionne la façon dont les musiques populaires sont sauvegardées et valorisées. Ces études examinent notamment les dispositifs muséographiques et de médiation (Dalbavie, 2003 ; Touché, 2007, 2012, 2015 ; Cortez, 2016) et proposent aussi une approche par la notion de patrimoine culturel immatériel en questionnant les nouvelles

pratiques qu'engendre le renouvellement du paradigme patrimonial au niveau des institutions internationales et nationales (Campos, 2011). Des recherches sont également menées sur le rôle des lieux et des territoires dans la patrimonialisation des musiques populaires (Van der Hoeven et Brandellero, 2015 ; Van der Hoeven et al., 2016). En outre, un courant de recherche particulièrement fructueux s'est développé sur les démarches DIY de patrimonialisation des musiques populaires (Knifton, 2012 ; Baker et Huber, 2013 ; Baker (dir.), 2015 ; Collins, 2015 ; Long, 2015, 2016). La majorité des recherches se concentrent sur ce que sous-tend la patrimonialisation des musiques populaires par l'étude des discours, des représentations, des identités et valeurs produites au sein de ce phénomène. Certaines approches sont centrées sur le processus de remémoration, de construction de l'identité, et questionnent la notion de nostalgie (Van Dijck, 2006 ; Dauncey et Tinker, 2014 ; Istvandy, 2014 ; Van der Hoeven, 2014a, 2014b ; Bennett et Rogers, 2015 ; Van der Hoeven, 2018), quand d'autres portent plus spécifiquement sur le processus de patrimonialisation et explorent les formes de légitimité en jeu (Schmutz, 2005 ; Kärja, 2006 ; Bennett, 2009 ; Brandellero et Janssen, 2014 ; Brandellero et al. 2014 ; Chastagner, 2014 ; Roberts, 2014 ; Roberts et Cohen, 2014). Notre travail de thèse s'inscrit dans cette dernière démarche portée sur la compréhension du processus de patrimonialisation. Plus particulièrement, nous nous intéressons aux questions posées à propos de la frontière entre discours autorisés et discours auto-autorisés dont « *la distinction n'est en aucun cas tranchée ou figée* » (Roberts & Cohen, 2014) et l'interaction entre ces deux formes de production patrimoniale. Afin de contribuer à comprendre ces phénomènes, nous avons choisi de concentrer notre étude sur des projets de patrimonialisation où collaborent à la fois des acteurs non-experts du patrimoine (porteurs de patrimoine) et des experts du patrimoine. Si la coopération entre musées et communautés de bricolage a été explorée (Léonard, in : Baker, 2015) et si la frontière symbolique entre patrimoine officiel et patrimoine DIY a été interrogée (Barna, in : Baker, 2018), les travaux existants n'abordent pas spécifiquement la manière dont se construit le projet de patrimonialisation en tant qu'action collective. Notre travail trouve également son originalité dans le choix du

terrain qui permet de comprendre la scène musicale comme objet patrimonial. En outre, si des travaux sur les musiques populaires existent en France en sciences de gestion, notamment sur les innovations et transformations dans l'industrie musicale (Tellier, 2020, 2021 ; Ruiz & Al., 2021), le secteur associatif (Guibert & Eynaud, 2012), l'entrepreneuriat (Zidani & Moriceau, 2020) ou encore le management (Denis, 2014), la patrimonialisation des musiques populaires n'a, elle, pas été traitée en sciences de gestion, et a fait l'objet de très peu de travaux de manière générale en France.

Le processus de patrimonialisation peut être considéré comme un processus d'action collective, les sciences de gestion apparaissant alors pertinentes à instruire, en ce sens, ce phénomène. L'action collective a été abordée dans le domaine de la théorie des organisations par A. Desreumaux et J.-P. Bréchet (2018) qui la définissent comme l'expression d'un projet. La diversité des initiatives de patrimonialisation et la difficulté de trouver une unité d'analyse pour l'étude de celles-ci nous a amenée à nous tourner vers la théorie de l'entreprise - et plus largement de l'action collective - fondée sur le projet, dite TEF (Desreumaux & Bréchet, 2018 ; Bréchet, 2019), et vers la théorie de la régulation sociale (Reynaud, 1997) dans laquelle s'ancre la TEF. La compréhension de l'action collective fondée sur le projet offre la possibilité d'appréhender des projets très divers, tant au niveau du degré de formalisation qu'au niveau de l'échelle à laquelle ils se réfèrent (mouvement sociaux, entreprises, associations, filières, administrations, universités, territoires, missions d'entreprise, etc.), « *mais cette variété cache aussi des points communs que la théorie peut mettre en évidence sur ce que l'on peut considérer comme un continuum de l'action organisée* » (Bréchet, 2019). Cette dernière idée permet d'avoir une même unité d'analyse, celle de l'action organisée, pour des projets s'exprimant à différentes échelles et étant encadrés dans des projets plus englobants (un projet dans le projet d'entreprise par exemple). Dans son ouvrage *L'action collective selon la perspective régulationniste* (2019), J.-P. Bréchet propose de comprendre l'action collective, dans la lignée de J.-D. Reynaud, comme une production de règles communes « *qui participent à la constitution et la régulation du collectif, [et] peuvent se comprendre comme l'expression d'un projet* ».

A partir de cette acception de l'action collective, nous proposons la problématique suivante : **Comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires en tant qu'action collective ?**

La TEPF comme cadre théorique nous permet d'étudier la manière dont se construit et se maintient l'action collective à travers la mise en place de règles et un travail de régulation qui peut être autonome, de contrôle, ou conjoint (Reynaud, 1997) pour ainsi comprendre comment le groupe de travail en vient à former une communauté de règles vécues (Bréchet, 2019). Avec la TEPF, c'est également le rôle des savoirs et des relations qui peut être interrogé pour saisir la façon dont les acteurs forment également une communauté d'apprentissage (Bréchet, 2019). Enfin, c'est à travers des dispositifs et outils de gestion que s'incarnent ces règles et apprentissages, une approche instrumentale permet alors de compléter le cadre d'analyse.

L'objectif de la thèse étant d'explorer la manière dont se construit un projet de patrimonialisation compris comme expression de l'action collective, et ainsi de mieux comprendre le processus de patrimonialisation dans le cas d'un objet patrimonial populaire, il importe de donner une place importante à l'analyse des relations entre les acteurs dans le contexte qui est le leur. Aussi, parce qu'elle « *cherche à comprendre comment les acteurs pensent, parlent et agissent* » (Dumez, 2011a, p.48) et qu'elle « *se caractérise par une visée compréhensive, qui se donne pour objectif de comprendre l'action dans un contexte ou en situation* » (id., p.50), l'approche qualitative a été privilégiée. Le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires étant relativement nouveau, notre travail entend répondre à ce que Yin nomme une question descriptive telle que « *que se passe-t-il ou s'est-il passé ?* » (Yin, 2012, cité par Dumez, 2011a, p.49). La logique est celle de la découverte (Hlady-Rispal, 2002). Quant à la posture épistémologique, elle relève du constructivisme pragmatique (von Glasersfeld, 1988, 2001 ; Le Moigne, 1995, 2001). Notre démarche de recherche rend compte d'un processus abductif (David, 2000) qui nous a amenée à explorer dans un mouvement d'aller-retour la littérature contextuelle et théorique et le terrain.

Concernant ce dernier, une étude de cas multiple (Hlady-Rispa, 2002) a été réalisée. Deux cas ont été choisis : celui d'un projet d'archivage porté par un collectif associatif punk en collaboration avec une association experte du patrimoine ; et celui d'un projet d'exposition temporaire porté par un musée d'histoire local en collaboration avec un entrepreneur issu de la scène musicale locale. Ces deux cas présentent des disparités quant aux porteurs de projet (porteurs de patrimoine/expert du patrimoine), à la démarche patrimoniale (ascendante, DIY/descendante, institutionnelle), à la temporalité et à la nature du projet (projet permanent - mission / projet temporaire - événement), et à l'objet principal du projet (sauvegarde et valorisation d'un fonds d'archives/montage et exploitation d'une exposition temporaire) qui permettent d'instruire la construction de l'action collective du projet patrimonial dans deux situations bien distinctes. Pour autant, ces cas présentent des similitudes quant à l'objet patrimonial du projet (scène musicale locale), la démarche de coopération inter-organisationnelle (réunissant des acteurs issus d'univers différents), et la localisation géographique (porteurs de projets situés dans la même région, partageant des réseaux) qui permettent d'envisager d'en tirer des éléments de compréhension communs.

L'instruction de ces cas conduit à mieux comprendre comment se construisent les projets de patrimonialisation de musiques populaires faisant intervenir une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents (univers patrimonial, académique, de la scène musicale, etc.). Pour travailler ensemble, les acteurs se donnent des règles. Parce que celles-ci ne font pas toujours sens au fur et à mesure du déploiement du projet, ou parce que des tensions naissent de la contestation de ces règles, un travail de régulation peut être engagé, mobilisant les modèles culturels des acteurs comme ressource de l'actualisation de la règle. Ce travail de régulation peut se comprendre comme un apprentissage collectif qui advient dans des rapports de prescription réciproques dans lesquels le rôle d'expert est partagé et à travers lesquels sont mobilisés et coproduits des savoirs. Ces règles, régulations et apprentissages s'incarnent dans des instruments de gestion dont l'appropriation est facilitée par la présence d'une figure de marginal-sécant endossant le rôle de médiateur entre les acteurs. Le projet de patrimonialisation est également favorisé

par la mobilisation d'une ressource : la légitimité, qui permet d'encourager l'adhésion des acteurs au projet. La légitimité est rattachée au projet, mais également aux acteurs, chacun pouvant être plus ou moins légitime « à faire le patrimoine » aux yeux de tel ou tel autre acteur. Il est alors possible de comprendre la collaboration comme une stratégie de mobilisation de cette ressource : en réunissant des acteurs issus d'univers différents, ce sont plusieurs sources de légitimité qui sont mobilisées. Par ailleurs, l'étude de la construction des projets de patrimonialisation de musiques populaires à travers une lecture régulationniste fondée sur le projet permet d'apporter des connaissances relatives à la patrimonialisation des musiques populaires de manière plus générale : tout d'abord, cela permet de mieux comprendre le phénomène d'itérations que la littérature associe au processus de patrimonialisation qui s'explique par le travail de régulation engagé par les acteurs afin de maintenir le projet ; le rôle du marginal-sécant médiateur vient confirmer les bienfaits d'une « proximité » entre les porteurs de patrimoine et les experts scientifiques pour les projets de patrimonialisation ; les projets de patrimonialisation de musiques populaires présentent quatre formes de démarche organisationnelle que sont la démarche institutionnelle, la démarche DIY et indépendante, la démarche collaborative à dominante institutionnelle, et la démarche collaborative à dominante DIY et indépendante. Cette proposition de typologie permet de mieux appréhender les projets de patrimonialisation de musiques populaires.

La thèse s'articule en quatre chapitres. Le chapitre 1 est consacré à la présentation du cadre contextuel relatif, d'une part, à la gestion patrimoniale et au rôle des différents acteurs dans cette activité et, d'autre part, à la patrimonialisation des musiques populaires. Le chapitre 2 présente le cadre conceptuel de la thèse en abordant la notion d'action collective comprise comme expression d'un projet. Ce chapitre se termine par la proposition du cadre d'analyse mobilisant la TEF. Le chapitre 3 est dédié au cadre méthodologique de la recherche. La démarche de recherche y est présentée ainsi que les cas de l'étude. Enfin, le chapitre 4 est consacré aux résultats et discussions de la thèse.

PARTIE 1 CADRE CONTEXTUEL & THÉORIQUE

CHAPITRE 1 CADRE CONTEXTUEL

- Le patrimoine et la patrimonialisation en France : comprendre le rôle des institutions et de la société civile
- La patrimonialisation des musiques populaires : appréhender la scène musicale locale comme objet patrimonial

QUESTIONNEMENT INITIAL

Comment se construit et se maintient la collaboration entre les acteurs de la patrimonialisation de scènes musicales locales issus de différents univers ?

CHAPITRE 2 CADRE THÉORIQUE

La théorie de l'action collective fondée sur le projet (TEFP)

La formation de l'action collective repose sur :

- La mise en place de règles et un travail de régulation
- Des rapports de prescription qui engagent des apprentissages collectifs
- Des dispositifs et outils de gestion à travers lesquels s'incarnent les règles et apprentissages

PROBLÉMATIQUE

Comment se structure un projet de patrimonialisation de musiques populaires compris comme action collective ?

PROPOSITION

Le processus de patrimonialisation se réalise à travers des projets de patrimonialisation compris comme action collective, laquelle est elle-même comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'apprentissage reposant sur une appropriation d'instruments de gestion.

PARTIE 2 ETUDE DE CAS

CHAPITRE 3 CADRE MÉTHODOLOGIQUE

- Démarche de recherche qualitative et abductive à visée compréhensive
- Etude de cas multiple :
Cas n°1 - Projet DIY : le projet d'archivage Alternarchives porté par le collectif Icroacoa (Montaigu)
Cas n°2 - Projet institutionnel : le projet d'exposition "Rock !" porté par le musée du Château (Nantes)

CHAPITRE 4 RÉSULTATS & DISCUSSION

Apports vis-à-vis de la théorie de l'action collective fondée sur le projet

- Les modèles culturels des acteurs sont des ressources pour la mise en place des règles et le travail de régulation
- L'appropriation des instruments de gestion et les apprentissages qu'il recouvre est favorisée par l'acteur marginal-sécant endossant le rôle de médiateur
- La légitimité est une ressource pour la construction du projet de patrimonialisation de musiques populaires

Apports vis-à-vis des projets de patrimonialisation de musiques populaires

- Les itérations du processus de patrimonialisation sont comprises comme un travail de régulation contribuant au maintien du projet
- La "proximité" entre porteurs de patrimoine et experts scientifiques est un levier pour les projets de patrimonialisation
- Proposition d'une typologie des démarches organisationnelles des projets de patrimonialisation de musiques populaires



PARTIE 1

Cadre contextuel & théorique

CHAPITRE 1. CADRE CONTEXTUEL

Le chapitre 1 entend présenter le cadre contextuel de la recherche afin de mieux entrevoir ce que recouvre le sujet de recherche qu'est la collaboration des acteurs issus d'univers différents dans la patrimonialisation des musiques populaires.

L'univers du patrimoine et de la patrimonialisation est tout d'abord présenté (section 1). Une approche historique de la notion de patrimoine en France permet de mettre en lumière l'évolution du rapport des individus et de la société au passé : une première période entre la Révolution et les années 1970-1980 est identifiable, dite l'« âge du Monument », durant laquelle les biens culturels étaient sélectionnés par les agents de l'État en tant qu'éléments du passé témoignant d'une marche en avant de la nation et du progrès ; elle est suivie d'une deuxième période à partir des années 1980, appelée l'« âge du Patrimoine », qui s'amorce suite au développement d'une nouvelle manière d'appréhender la culture dans sa diversité d'expression. Dans ce nouveau paradigme patrimonial, la société civile est remise au centre du processus de patrimonialisation. Nous présentons ensuite le concept de patrimonialisation tel qu'il est compris aujourd'hui à travers la notion de *régime de patrimonialisation* et de *chaîne de patrimonialisation* pour terminer par évoquer les pratiques de patrimonialisation centrées sur la participation de la société civile.

Afin de cerner plus spécifiquement le sujet de notre recherche, le champ patrimonial des musiques populaires est ensuite présenté (section 2). Il s'agit de mettre en avant des éléments de définition relatifs aux « cultures populaires » et « musiques populaires » et d'aborder la manière dont ces cultures et musiques sont appréhendées dans la littérature en tant que champs patrimoniaux. Il existe de nombreuses manières de traiter les musiques populaires en tant que patrimoine, les approches sur lesquelles portent notre terrain entendent raconter l'histoire de scènes musicales locales. Une deuxième partie est donc consacrée à mieux comprendre ce que recouvre la scène musicale locale en tant qu'objet patrimonial et quels discours et pratiques de patrimonialisation y sont associés.

SECTION 1. PATRIMOINE & PATRIMONIALISATION

La notion de patrimoine recouvre des réalités plurielles. Pour mieux comprendre chacune d'elles, nous proposons de retracer la construction du patrimoine en France selon une approche historique. Cette première partie met en avant différents « âge » du patrimoine qui renvoie à des manières d'appréhender le rapport au passé (1.). Il convient ensuite de préciser ces rapports au passé d'un point de vue conceptuel et pratique, en termes de gestion patrimoniale, afin de mettre en avant les « règles » qui sous-tendent aujourd'hui l'univers patrimonial (2.).

1. CONSTRUCTION DU PATRIMOINE EN FRANCE : UNE APPROCHE HISTORIQUE

Le patrimoine est une notion complexe dont l'acception actuelle s'est construite au cours du temps. Pour mieux comprendre ce que recouvre aujourd'hui les concepts de « patrimoine » et « patrimonialisation », nous choisissons de les présenter tout d'abord selon une approche historique², l'idée étant de montrer que le domaine sur lequel porte notre recherche - le patrimoine - est un mode de rapport au passé et ses objets très récent à l'échelle de l'histoire humaine et, aujourd'hui encore, sujet à des évolutions dans sa signification et les actions qui en découlent.

Le terme-même « patrimoine » n'a pas toujours été utilisé pour recouvrir cette réalité de préservation et transmission des biens culturels. D. Fabre, qui a participé à fonder l'anthropologie du patrimoine, met d'ailleurs en garde contre l'emploi systématique du terme lorsqu'il est question de la façon dont les sociétés, toutes périodes confondues, préservent et transmettent les biens culturels, leur préférant les notions de « pérennité » et « pérennisation » (Bortolotto & Sagnes, 2016). Il distingue ainsi quatre dispositifs de pérennisation des biens culturels qui émergent dans cet ordre chronologique : le trésor, qui renvoie à un ensemble de biens conservés dans un espace protégé ; l'art, qui se développe à l'époque moderne

2 Il ne s'agit pas ici d'un travail de recherche historique à proprement parler mais d'un travail de synthèse issu de travaux portant sur l'histoire et l'historiographie du patrimoine.

autour du marché de l'art et de l'histoire de l'art ; le monument, créé par l'État-nation au 19^e siècle ; et le patrimoine, notion développée au 20^e siècle (Etter, 2021). Lorsqu'un nouveau dispositif apparaît, les précédents ne disparaissent pas mais se combinent ou entrent en concurrence. Conçue comme un ensemble d'idéaux-types³, cette grille de lecture permet d'appréhender la diversité des modes de pérennisation des biens du passé. Pour le sujet qui nous intéresse, nous présenterons plus précisément deux de ces modes et périodes associées : l'âge du Monument, qui émerge avec la Révolution (1.1.), et l'âge du Patrimoine, qui se développe à partir des années 1960-1970 (1.2.) - le premier servant à mieux comprendre le fonctionnement du second.

1.1. L'ÂGE DU MONUMENT

La naissance de l'âge du Monument advient au moment de la période révolutionnaire. Alors que le régime politique change, les acteurs se questionnent sur la manière de traiter les éléments issus de ce passé monarchique qu'ils rejettent. Avec la question de la destruction se pose nécessairement celle de la conservation, faisant émerger de premières actions et réflexions relatives à la protection des biens culturels (1.1.1.). Le siècle qui suit donne lieu à de nouvelles lois, de nouvelles figures et structures institutionnelles en charge de transmettre les éléments du passé, avec pour visée la construction d'une identité nationale façonnée par l'Histoire dont les monuments sont les témoins (1.1.2.). Le début du 20^e siècle, en continuité avec le siècle qui le précède, voit les lois et le cadre administratif lié à la question de la transmission du passé se préciser et se complexifier. L'État et les institutions internationales commencent à fixer ainsi les règles liées à l'univers patrimonial (1.1.3.).

3 Cette grille de lecture n'a pas la prétention de recouvrir toutes les réalités relatives à la pérennisation des biens culturels et est présentée comme outil de compréhension dans un contexte occidental.

1.1.1. Fin du 18^e siècle / L'émergence de la protection des biens culturels

Comme le souligne D. Fabre, le fait de vouloir préserver et mettre en valeur des objets⁴ du passé par le biais d'un appareil juridique, réglementaire et organisationnel spécialisé nous semble, dans nos sociétés occidentales, être une opération banale, fréquente, ancrée, presque « naturelle » (Fabre, 2013). Or cette « mise entre guillemets » dont parle l'auteur qui consiste à conserver à part les traces d'un passé commun comme témoins précieux pour les transmettre aux générations suivantes ne devient évidente que lorsque les fondements de la société sont remis en question. En ce sens, il précise que si la période de la Révolution française « *n'invente pas ex nihilo l'attention publique au passé objectivé, [elle] n'en demeure pas moins un grand moment de prise de conscience de cet acte singulier, et une occasion de réflexion fondamentale sur ses ressorts* » (ibid., p.11). Comme l'explique D. Poulot, la Révolution est un moment tout à fait paradoxal dans la mesure où une volonté forte s'exprime de rejeter tout ce qui relève de l'Ancien Régime - autrement dit du passé - pour fonder une société nouvelle et, parallèlement, se manifeste un intérêt fort pour certains éléments du passé (ibid. ; Poulot, 1991). D. Fabre propose de comprendre cette contradiction par la volonté de combler le vide laissé par l'annihilation de la monarchie comprise comme corps allégorique dans lequel s'incarnait la nation : « *Supprimer le roi, sa maison et ses fastes faisait courir à l'État le risque d'une atomisation du signifié "nation". Aussi les acteurs de la Révolution semblent-ils véritablement voués jusqu'à l'obsession à remplir ce vide, à lui restituer un référent sensible* » (Fabre, 2013, p. 11).

Ainsi, une relation particulière au passé se met en place durant la période révolutionnaire : loin de l'image de vandalisme effréné et de l'idée de faire table rase du passé colportées au 19^e siècle, les acteurs de la Révolution, puis ceux de l'Empire, ont au contraire mis en place un travail de réincarnation monumentale de la Nation en redonnant une fonction nouvelle aux archives, aux bibliothèques et aux musées devenus des institutions nationales. Évidemment, les actes de vandalisme - terme lancé par l'abbé Grégoire en nivôse de l'an II, soit 1794 - existent bel et bien,

4 Le terme « objet » est ici entendu au sens large, il recouvre aussi bien les choses, les architectures, les personnes, etc.

mais ils ne sont que le pendant indissociable de la monumentalisation : « *l'un effectue un tri à l'intérieur des alluvions du passé, l'autre recueille et restaure tout ce qui est sauvegardé au nom de l'authenticité communautaire et de l'utilité civique* » (ibid., p.12). Avec la Révolution, la question de la légitimité a fait son entrée sur la nouvelle scène politique avec pour enjeu l'institution d'une société par l'État. Il s'agit alors de mener « *un combat permanent [pour] faire advenir le patrimoine contre le passé* » (Poulot, 1991, p. 21). La conservation des objets du passé est entreprise dans le but de nourrir l'entreprise de régénération de la société et du corps politique : il s'agit de préserver pour montrer aux générations futures les erreurs commises pour qu'elles ne soient pas reproduites. Autrement dit, on entre alors dans ce que F. Hartog appelle « *le "régime moderne d'historicité", où le futur, catégorie rectrice, éclairait le passé. On savait alors reconnaître ce qui, ayant jalonné la marche en avant de la nation, pouvait recevoir cette consécration [de Monument historique]* » (Hartog, 2018, p.23). Ce régime d'historicité sera prédominant jusque dans les années 1980 et exerce encore, dans certains cas, une certaine influence aujourd'hui.

Il convient de préciser également que la période révolutionnaire a, selon D. Poulot, forgé « *une sensibilité spécifiquement française du patrimoine, universelle et quasi sacrée autant qu'identifiée à la cause nationale : c'est tout un* » (Poulot, 1991, p.24). D. Fabre souligne en effet que pour les acteurs révolutionnaires, un flux continu articulait le national à l'universel, la République se donnant dans son projet politique l'humanité comme horizon.

1.1.2. 19^e siècle / La traduction institutionnelle de l'ambition républicaine au service de l'identité nationale

La refondation du rapport au passé provoquée par la Révolution va se traduire tout au long du 19^e siècle par trois caractéristiques qui vont impacter durablement les façons de définir l'héritage commun que D. Fabre associe à trois questions : « *qui choisit et décrète la valeur ? Comment celle-ci est-elle mise en commun ? Quels effets directs sont attendus de ce partage ?* » (Fabre, 2013, p.12).

La première question renvoie à la forme particulière de gouvernement mis en place avec la République, à savoir « *une démocratie de la délégation* » (ibid., p.12) : désignés par les représentants politiques de l'État-nation, les premiers acteurs ayant à charge de choisir l'héritage commun à préserver sont des antiquaires érudits (Lenoir, Vivant Denon, etc.) qui prennent, au nom du peuple, le relai de ceux qui avant eux produisaient, conservaient et transmettaient les œuvres monumentales et artistiques - non comme héritage commun de la nation, mais comme héritage privé communautaire - à savoir la cour royale, l'aristocratie, l'Église. L'auteur précise alors : « *L'alliance des gouvernants et des connaisseurs, traduite dans le travail de persuasion qui unit les seconds aux premiers, devient le ressort élémentaire de la décision conservatrice. Même si celle-ci est déployée sous les formes collectives du "comité", de la "commission" ou du "conseil" - inventions révolutionnaire que la monarchie de Juillet reprendra et qui durent jusqu'à nos jours -, même si l'émergence d'abord timide d'un corps de spécialistes introduit une certaine autonomie professionnelle, le pacte entre le pouvoir et les experts alimente la conscience monumentale et prépare la législation en ce domaine* » (ibid., p.12). Ainsi, des institutions administratives et des lois voient le jour durant le 19^e siècle avec, notamment, la création du premier poste d'inspecteur des Monuments historiques en 1830 - occupé d'abord par Ludovic Vitet puis Prosper Mérimée à partir de 1834 - ou la première loi française sur la protection des Monuments historiques en 1887. Cette loi normalise les règles de conservation des biens culturels identifiés comme ayant un intérêt historique et artistique national et détermine les conditions d'intervention de l'État dans le processus de préservation. A ce propos, D. Poulot rappelle l'importance dévolue au rôle de l'État dans le processus : « *la représentation doctrinaire de la société-État contemporaine implique, simultanément, qu'une conservation désormais régie par l'intelligence et la justice soit une conservation gouvernée par l'État* » (Poulot, 1991, p.25).

A la deuxième question - comment s'opère la mise en commun ? - la réponse ambitionnée par les acteurs révolutionnaires était celle de la mise en place d'une institution de diffusion des savoirs, l'école, qui sera effective progressivement pour tous les âges tout au long du 19^e siècle. Au-delà des savoirs élémentaires, c'est tout

un discours sur l'importance de la nation qui sera transmis aux différentes générations d'élèves.

A la troisième question – quels sont les effets attendus ? –, c'est l'idée de réunir le peuple autour de la patrie comme incarnation de la nation. Il s'agit de construire une identité nationale au travers de laquelle chaque personne se détermine aussi bien individuellement que collectivement en tant que Français. Comme l'indique D. Fabre : « à la veille de 1914, la fusion est accomplie. Selon les mots d'Alphonse Durpont, *“la patrie est devenue patrimoine”* : elle procure à la plupart des Français les ressources identitaires de base et ceci dans toutes les classes de la société avec une expression plus convergente qu'on ne l'imagine » (Fabre, 2013, p.13).

Ces éléments déployés tout au long du 19^e siècle ne doivent pas laisser penser qu'une continuité formelle s'est établie entre la vision de l'héritage des acteurs révolutionnaires et celle de ceux de la Monarchie de Juillet, de l'Empire ou de la Troisième République. Les libéraux du 19^e siècle ont rompu avec l'idée des révolutionnaires selon laquelle les biens culturels communs avaient été dénaturés ou confisqués jusque là. La notion d'hérédité et de reconnaissance des talents et mérites qui sied à la politique libérale du 19^e siècle se retrouve, à la fin du siècle, dans la notion d'héritage : « *Entre la base et le sommet de la société circulent ainsi des valeurs, universelles dans leur formulation, mais consciemment aristocratiques, images du relais passé par les élites traditionnelles aux nouvelles [...] passant d'un sentiment “patriote” à un sentiment “plus conciliateur et épris de style bien français”* » (Poulot, 1991, p.26-27). Ainsi, le 19^e siècle sera marqué par l'idée que la grandeur et le génie d'une société – représentés par une élite – est marqué dans ses monuments et que la préoccupation de préserver ces derniers comme témoins du passé répond à un besoin national que l'État se doit de combler.

1.1.3. 1900–1960 / Précision du cadre juridique et administratif lié à l'héritage : l'affaire de l'État et des institutions internationales

La première partie du 20^e siècle, dans la continuité du 19^e siècle, voit l'appareil juridique et administratif lié à la désignation et à la gestion de l'héritage se renforcer et se préciser par l'adoption de nouvelles lois et l'organisation des institutions en

charge des Monuments historiques. Ainsi, en 1905, la loi de séparation de l'Église et de l'État précise le régime de propriété de l'État et des collectivités locales sur les édifices de culte et définit les modalités de l'utilisation culturelle de ces bâtiments ; en 1907, un décret prescrit la réunion des édifices culturels à celui des Monuments historiques ; et en 1909, un décret précise l'organisation de la Commission des Monuments historiques par la création de trois sections liées aux Monuments historiques proprement dits, les monuments préhistoriques et les antiquités et objets d'art. Mais c'est surtout avec la loi de 1913 relative aux Monuments historiques - qui vient remplacer celle de 1887 - que la réglementation évolue. Cette loi, insérée depuis 2004 dans le Code du patrimoine (Livre VI) a été complétée à plusieurs reprises au cours du temps, mais selon l'État : « *elle demeure aujourd'hui le fondement du système d'intervention de l'État pour la protection et la sauvegarde des Monuments historiques* »⁵. Par le terme « Monument historique » sont entendus aussi bien les édifices que les objets mobiliers qu'ils renferment. Un élargissement de la prise en compte des biens culturels a lieu par l'intégration via la loi du 2 mai 1930 des sites et espaces naturels, de même que peu à peu les monuments de l'époque moderne et de la Renaissance bénéficient de la protection au titre des Monuments historiques. Si un élargissement commence ainsi à se produire, aussi bien au niveau typologique que chronologique, les critères d'appréciation des biens culturels reposent toujours sur les mêmes principes que ceux établis lors des décennies précédentes.

Après la Première Guerre Mondiale, la volonté de préserver les biens culturels prend de l'ampleur. Les destructions massives engendrées par les conflits encouragent les acteurs internationaux à collaborer pour éviter de nouveaux dégâts. C'est au travers de discussions internationales - composées d'acteurs majoritairement occidentaux - que se précise la notion de patrimoine, le terme commençant à être employé pour désigner les biens culturels comme biens communs de l'humanité. Le secrétaire général de l'Office international des musées (OIM)⁶, Euripide Foundoukidis, mentionne ainsi en 1931 une « *nouvelle conception qui se fait jour depuis quelques temps qui tend à considérer certains monuments*

5 Citation issue du site internet du Ministère de la Culture au 22 septembre 2022.

d'art comme appartenant au patrimoine commun de l'humanité » (Cornu et Wagener, 2018, p.36). Les travaux de M. Passini montrent que la notion de patrimoine commence à s'affirmer, en France, dans les années 1930, en lien avec les débats transnationaux. La revue et les congrès internationaux donnés par l'OIM, en particulier, permettent une réflexion collective sur la nature, le statut et les caractéristiques des biens culturels comme biens patrimoniaux, ainsi que sur leurs modalités de préservation (Passini, 2018). Lors de son intervention, Euripide Foundoukidis ajoute d'ailleurs qu'autour de la notion de patrimoine commun de l'humanité « *il y a là en formation un nouveau principe de droit international dans le domaine artistique et dont la future conférence pourrait être amenée à préciser la portée* » (ibid., p. 51). Ces éléments de réflexion internationaux auront une influence sur les évolutions d'un imaginaire partagé du patrimoine et des institutions qui en assurent la préservation comme sur les pratiques qui y sont associées.

Alors que la notion de patrimoine s'affirme et que les institutions et professions liées au patrimoine se développent, la Seconde Guerre Mondiale va encore accélérer le processus. A l'international, l'UNESCO, créée en 1946, devient un lieu propice à la réflexion sur la notion de patrimoine et sur le cadre administratif et juridique de sa protection par les États parties, aboutissant en 1972 à la *Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*. Il en résulte la *Liste du patrimoine mondial*, un dispositif ayant pour objectif de faire connaître et de préserver des sites ayant « *une valeur universelle exceptionnelle* »⁷. La création de l'ICOMOS - Conseil international des monuments et des sites - en 1965, et la promulgation de la Charte de Venise en 1964, témoignent de l'intérêt fort porté à la question du patrimoine au niveau international. Les biens patrimoniaux sont alors majoritairement des biens bâtis ou des sites naturels jugés exceptionnels et à valeur dite « universelle ».

6 Fondée en juillet 1926 au sein de l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) de la Société des nations, l'OIM est une institution de recherche dont les recommandations n'ont pas de caractère prescriptif (Passini, 2018).

7 Expression extraite du site internet de l'UNESCO au 22 septembre 2022.

En France, à partir des années 1960, le nouveau ministère des Affaires Culturelles s'empare de la question du patrimoine et structure progressivement son action. André Malraux annonce ainsi que le ministère a pour « *mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse* »⁸. En 1962, la loi Malraux élargit la protection du patrimoine à des ensembles géographiques, dit secteurs sauvegardés. Comme pour les autres biens culturels faisant l'objet d'une protection en tant que biens patrimoniaux, les critères de sélection continuent de s'attarder sur le caractère historique ou esthétique d'un bien et sur l'intérêt national qu'il représente. Il en va de même pour l'Inventaire général des Monuments historiques et artistiques de la France lancé par André Malraux en 1964.

Bien que le champ du patrimoine s'élargisse quelque peu, les principes de sélection des biens culturels dignes d'être préservés et transmis restent ceux liés au régime d'historicité de l'âge du Monument, basés essentiellement sur l'idée de marche en avant de la nation (Hartog, 2018). Un basculement va peu à peu s'opérer à partir de la décennie 1970 et donner lieu à un changement de régime d'historicité - et de mode de pérennisation - à partir des années 1980. L'âge du Monument va progressivement laisser place à (ou coexister avec) l'âge du Patrimoine.

1.2. L'ÂGE DU PATRIMOINE

A partir des années 1960, de premiers éléments témoignent d'un changement progressif dans la manière d'appréhender le rapport au passé. Cela se traduit notamment par une vague de mobilisation de la société civile exprimant une volonté d'être partie prenante de la désignation et de la protection des biens du passé, lesquels ne sont plus représentés majoritairement par des biens d'exception, monumentaux, mais également par des éléments du quotidien témoins d'une histoire locale : la catégorie de patrimoine ethnologique se développe (1.2.1.). A

8 Décret n° 59-889, du 24 juillet 1959, sur la mission et l'organisation du ministère chargé des Affaires culturelles.

partir des années 1980, s'opère un changement important qui marque le passage de l'âge du Monument à l'âge du Patrimoine : les biens culturels témoignant du passé ne sont plus seulement là pour raconter l'histoire de la marche en avant de la nation, ils deviennent des vecteurs de mémoire, d'émotions, d'identités individuelles et collectives à l'échelle de communautés plus ou moins étendues. Tout ce qui suscite un sentiment en ce sens peut alors être désigné patrimoine. L'ère du « tout patrimoine » est en route (1.2.2.). A partir des années 2000, des textes internationaux faisant la part belle à la diversité culturelle et au rôle des individus et communautés dans son expression et son maintien complexifient encore la notion de patrimoine en y intégrant la catégorie - construction originale de l'Unesco - de « patrimoine culturel immatériel ». Dans cette nouvelle acception, la société civile est l'actrice principale de la désignation et de la sauvegarde du patrimoine, lequel acquiert au passage une dimension « vivante ». La question de la manière d'intégrer la société civile au processus de patrimonialisation et ses effets anime alors la sphère institutionnelle et académique du patrimoine (1.2.3.).

1.2.1. 1960-1980 / Les prémisses d'un changement de régime d'historicité et de mode de pérennisation des biens culturels

D. Fabre note qu'un tournant patrimonial a lieu au cours des années 1960-1970, il précise toutefois « *qu'il n'a pas instantanément transformé les politiques du patrimoine, loin de là* » (Fabre, 2013, p.23). L'un des premiers indices concerne le fait que l'école n'est plus le lieu privilégié de la diffusion du grand récit national et que, en conséquence, l'État n'est plus le principal garant de ce récit. S'ensuit un changement dans la désignation du patrimoine qui est progressivement investie par un nouveau militantisme qui mobilise une classe de loisir redéfinie : les descendants des aristocrates qui la composaient - et qui étaient à la tête des associations de défense du patrimoine jusque là - sont rejoints par des « *jeunes gens, des retraités d'extraction populaire et petite bourgeoisie, des nouveaux résidents...* » (ibid., p.24). L'auteur précise en outre que ces associations patrimoniales sont devenues durant ces quelques décennies qui précèdent le passage de l'âge du Monument à l'âge du Patrimoine « *le laboratoire discret de*

l'expression et des nouvelles valeurs, le lieu où le transport patrimonial s'est éprouvé » (ibid., p. 25). Ainsi, la société civile se saisit peu à peu de la question patrimoniale indépendamment des initiatives et de l'expertise de l'État.

D'autres acteurs, tels que les journalistes, s'emparent également de ce sujet via des canaux de diffusion comme la radio et la télévision et participent ainsi à attiser l'intérêt de la population. L'exemple des émissions de *Chefs-d'oeuvre en péril* et *La France défigurée*, diffusée sur le réseau national de 1962 à 1993, donne à voir le rôle joué par ces acteurs dans la redéfinition progressive du patrimoine. Le discours militant tenu dans ces émissions défend l'idée que « *des intérêts immenses sont en jeu et que les citoyens sont par le dévoilement médiatique appelés à en juger* » (ibid., p. 26). La réponse des particuliers et des associations, via des milliers de lettres envoyées aux journalistes, démontrent que cette idée est entendue et partagée.

La crise de secteurs industriels à partir du milieu des années 1970 accentue le phénomène : avec la disparition du monde des ouvriers, après celui des paysans, des actions de préservation de biens et de lieux sont menées, à l'échelle locale, par des individus ou groupes de personnes, revendiquant une identité qui leur est propre. L'État commence à s'intéresser au phénomène. Cela se traduit en 1978, à la demande du ministre de la Culture Jean-Philippe Lecat, par la création d'un groupe de travail - composé de chercheurs universitaires et professionnels du patrimoine - sur une nouvelle catégorie de patrimoine : le patrimoine ethnologique (Boudia, 2009). Si l'ethnologie avait déjà été rapprochée de la question patrimoniale par le biais des musées - notamment le musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1878, et le musée des Arts et Traditions populaires à partir de 1937⁹ -, son intégration dans les politiques publiques à travers ce groupe de travail affiche de nouvelles ambitions : étendre son champ de recherche et développer la discipline en

9 Le Musée des Arts et Traditions Populaires (MNATP) est un musée d'ethnologie national qui donnait à voir une vision synthétique de la société française rurale et traditionnelle du 19^e aux années 1960. Conçu comme un musée-laboratoire par son fondateur Georges Henri Rivière, il associait chercheurs universitaires et conservateurs du patrimoine. Il a fermé ses portes en 2005 et ses collections ont été léguées en grande partie au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) qui a ouvert en 2013 à Marseille.

s'appuyant, notamment, sur les initiatives populaires, ce que le modèle muséographique ne lui avait pas permis. Si le groupe de travail commence à œuvrer dans un climat de bienveillance avec les associations (Gasnault, 2018), la nécessité de « recadrer » le flot d'initiatives citoyennes et militantes transparait finalement dans le rapport du groupe publié en 1979. Il y est fait mention du « *gâchis des collectes anarchiques et l'illusion pseudo-scientifique d'une ethnologie spontanée qu'individus et groupes pourraient pratiquer sur eux-mêmes* » car, même « *parée des vertus de l'authenticité, cette ethnologie du soi aboutit le plus souvent à une définition et une représentation contestable de l'identité et du patrimoine culturel d'un groupe* »¹⁰. A cela s'ajoute que « *la collecte, pratiquée sans norme, est le fait d'un peu n'importe qui* » et que « *les collections constituées par des particuliers ou des associations, outre qu'elles concernent des objets arrachés à leur contexte et désormais muets, sont souvent mal protégées et sujettes à dispersion* ». Également, y est relevée « *la contradiction entre les exigences et motivations éthiques, idéologiques et parfois politiques que traduisent les initiatives locales de réappropriation, et les exigences scientifiques minimales* ». Comme le souligne F. Gasnault (2018), la menace identifiée n'est pas tant le séparatisme régional que l'amateurisme. Des voix contraires s'élèvent alors pour défendre le fait que « *l'inventaire de la culture d'un pays doit être le fait des gens du pays eux-mêmes* »¹¹, insistant sur le besoin qu'ont les acteurs associatifs d'être formés afin qu'une dépossession de leur culture, de leur patrimoine, ne puisse advenir. Ce groupe de travail se transforme en véritable instance administrative avec la création de la Mission du patrimoine ethnologique en 1980 où ces questions continueront d'être au cœur des discussions.

Les années 1970 sont également le temps des écomusées. Ces structures initiées par des acteurs « *d'une utopie plus portée par la gauche* » (Hartog, 2018, p.26), sont apparues dans des régions où l'activité industrielle, source d'identité sur

10 Rapport « L'ethnologie de la France, besoins et projets » remis par R. Benzaid au ministre de la Culture en 1979.

11 Rapport « Ethnologie et action culturelle » établi par B. Vair-Piova, remis par le SER au FIC en 1980.

un territoire, périlait - au Creusot, en Alsace, etc. Il s'agissait alors non pas de recréer ce qui avait déjà disparu, mais de montrer ce qui existait encore en faisant appel aux acteurs eux-mêmes, porteurs d'un savoir qu'ils se donnaient comme mission de transmettre, se produisait alors « *une espèce de patrimonialisation des habitants par eux-mêmes. Ils se faisaient patrimoine. L'idée étant que, se faisant patrimoine, ils ne se muséifiaient pas pour autant* » (ibid., p. 27). Il s'agissait véritablement de créer un lieu vivant. La frontière entre imitation de soi-même et parodie ou folklorisation était alors mince - ce qui n'est pas sans faire écho aux problématiques posées par la notion de patrimoine culturel immatériel¹² aujourd'hui.

Parallèlement à cela, l'État engage au sein de son administration un effort de réorganisation intellectuelle à l'aune du patrimoine (Cornu et Wagener, 2018). Le titre du recueil officiel des textes juridiques publié depuis 1953 par le secrétariat du général du gouvernement révèle ce cheminement : alors qu'en 1969, le recueil s'intitulait encore « Monuments historiques - Ventes d'objet d'art - Classement d'archives privées - Protection des sites et monuments naturels », il lui est substitué à partir de 1973 le titre « Protection du patrimoine historique et esthétique de la France » (ibid.). On assiste ainsi à cette période à un « *véritable ordonnancement général : des textes juridiques, et plus généralement, des politiques publiques qui, historiquement, oscillaient entre des inspirations différentes et des préoccupations multiples (architecturales, paysagères, urbanistiques, historiques ou encore esthétiques) trouvent désormais unité et cohérence, voire vérité, dans la catégorie proprement englobante de patrimoine* » (ibid., p. 37).

Ainsi, les années 1960-1970 ont été une période de prise de conscience à bien des égards : celle de l'existence d'un patrimoine local par les citoyens, celle du rôle qu'ils pouvaient jouer dans sa préservation, se traduisant par la mise en place de nombreuses initiatives collectives ; celle également de l'État qui a élargi la notion de patrimoine à de nouveaux types de biens et a commencé à entrevoir le patrimoine sous son aspect ethnologique plutôt que sous l'angle des seuls monuments historiques. Cette période a vu se réaffirmer le rôle des experts et de

12 Au sens où il est défini par l'UNESCO, voir la partie 1.2.3. de cette section.

l'État dans la gestion du patrimoine face aux initiatives citoyennes et a permis de poser les prémisses d'un changement de régime d'historicité - et de mode de pérennisation - amenant le passage de l'âge du Monument à l'âge du Patrimoine.

1.2.2. 1980-2005 / Changement de régime d'historicité et de mode de pérennisation des biens culturels : vers l'ère du « tout patrimoine »

Comme nous l'avons vu, la question patrimoniale prend de l'ampleur dans les années 1960-1970, mais c'est surtout au cours des décennies suivantes qu'elle va se banaliser et qu'un basculement dans l'ère du « tout-patrimoine » va s'opérer (Etter, 2021). L'enrichissement est à la fois typologique et chronologique : le patrimoine s'ouvre au quotidien, au banal, au contemporain, à l'immatériel. Sa présence dans la sphère médiatique et publique se renforce. Le développement de l'intérêt pour tout ce qui a trait à la mémoire, à l'identité, à la commémoration, participe de cette transformation (Hartog, 2018). En France, l'année 1980 apparaît comme une période charnière à travers une opération de grande ampleur, *l'Année du Patrimoine*. Lancée par le président Giscard d'Estaing et organisée par le ministère la Culture et de la Communication, cette campagne a vocation à sensibiliser les Français à l'importance de protéger les biens culturels. Partout en France, des événements et manifestations diverses - chantiers de restauration, concours dans les écoles, expositions, etc. - sont organisés. La question patrimoniale gagne en visibilité et en popularité. Les publications sur le sujet sont de plus en plus nombreuses et les études dans ce domaine se développent avec une volonté de définir ce « patrimoine » dont l'expansion semble incontrôlable et sans limite.

La question patrimoniale n'a pas seulement gagné en importance, elle s'accompagne d'un nouveau régime d'historicité (Hartog, 2018). Comme nous l'avons vu, depuis la Révolution, la préservation des biens culturels se faisait dans l'optique de mieux connaître et comprendre le passé afin d'accompagner la marche en avant de la nation vers le futur. L'État avait un rôle central dans la désignation des biens culturels comme biens patrimoniaux, ces derniers étaient choisis selon des valeurs (de rareté, d'esthétisme, d'ancienneté) qui apparaissaient intrinsèques à ces biens. Avec le nouveau régime d'historicité, le passé et le futur sont en quelque

sorte absorbés dans un présent omniprésent (ibid.). La montée de l'intérêt pour la mémoire, la commémoration, l'identité et le patrimoine sont concomitantes de ce passage à un régime d'historicité que F. Hartog nomme « présentiste ». Il précise que la mémoire ou le patrimoine ne sont pas nécessairement présentistes, mais qu'ils sont devenus les instruments pour des politiques présentistes. Cela se traduit par « *une mise au présent du patrimoine* » par la mobilisation de techniques qui relèvent de la scénarisation et de la présentification - l'usage de sons et lumières en premier lieu, puis le phénomène s'est accentué avec l'utilisation du virtuel. L'auteur ajoute que cet usage ludique du patrimoine, dans une logique du spectacle, de l'immédiat, du sensible, de la rentabilité, le condamne à une « *innovation permanente pour rester dans la course* » qui risque « *d'en faire un patrimoine présentiste, incapable d'articuler passé, présent et ouverture sur le futur* » (ibid., p.25).

Les destructions liées à la guerre et les non-dits sur ce que les parents et grands-parents ont vécu à cette période, ce qu'ils ont perdu, ont pu être, dans les années 1970-1980, un des éléments déclencheur de cette nouvelle acception du patrimoine. D'une dimension historique, le patrimoine bascule dans une dimension mémorielle : « *de repères ou jalons qu'il était pour une histoire (celle de l'État ou de la nation), il devient quelque chose de plus diffus [...]. L'ancien rapport à l'histoire ("Moi, l'histoire, je parle et je vous dis que..." ou "Pour votre information et votre éducation, sachez que...") perd de sa validité au profit d'un rapport au passé fondé sur l'affectif, l'empathie, donc sur le sensible et sur l'immédiateté* » (ibid., p. 25). « Toucher » le visiteur est ce qui importe désormais dans les présentations et représentations du patrimoine.

La question de l'émotion patrimoniale est d'ailleurs ce qui anime un programme de recherche important à partir de la fin des années 1990. Mené durant une douzaine d'années par D. Fabre au sein du LAHIC¹³, ce programme de recherche visait à identifier les rapports entre le patrimoine et les émotions qu'il suscite. Le

13 Le Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire de l'Institution de la Culture (LAHIC) est créé en 2001. Les recherches qui y sont menées n'étudient pas les objets du patrimoine en tant que tels, mais le patrimoine comme objet, dans une perspective réflexive.

chercheur note que, si les émotions ont toujours sous-tendu le patrimoine en tant que manière dont nous nous référons aux choses du passé, avec l'âge du Patrimoine, elles se sont intensifiées et amplifiées. Là où F. Hartog décrit un changement de régime d'historicité, D. Fabre parle d'un « *nouveau régime émotionnel* » (Fabre, 2013, p.19) en affirmant que « *oui, nous étions entrés dans une époque où, à côté, en face et même à l'intérieur d'une gestion savante, institutionnelle et administrative de l'héritage national, s'exprimaient d'autres raisons d'agir dont l'émotion était le principe et, étymologiquement, le moteur* » (ibid., p.19). La reconnaissance des émotions dans la construction du patrimoine en renverse quelque peu les modes de désignation : le rapport affectif au passé ne nécessite pas la présence d'un savoir spécifique pour pouvoir désigner ce qui est ou non du patrimoine, cela dépend de l'expérience de chacun en tant qu'individu ou groupe et du sentiment de valeur qu'il accorde aux biens culturels. Tout bien peut alors devenir patrimoine.

Si les recherches sur l'émotion patrimoniale ont accru la légitimité de la société civile à prendre part au processus de patrimonialisation, le rôle de l'État, en France, demeure important dans la « validation » de cette légitimité. Cela est dû à une spécificité française, à savoir la construction d'une administration centralisée autour des monuments historiques, avec ses propres métiers et ses institutions. Avec le passage de l'âge du Monument à l'âge du Patrimoine, s'opère une demande de démocratisation du patrimoine « *au sens où la définition de ce qui fait patrimoine ne devrait plus seulement venir d'en haut* » (ibid., p.24). Cependant, si le rôle de la société civile dans la désignation et la préservation du patrimoine doit être établi, une reconnaissance en bonne et due forme par l'administration de l'État est toujours attendue par les acteurs de cette société civile. L'institution qui gérait le patrimoine dans sa première acception - soit les monuments historiques - se transforme mais ne disparaît pas : en 1979, la Direction du Patrimoine est créée, elle devient la Direction de l'Architecture et du Patrimoine en 1998, puis un remaniement est de nouveau réalisé en 2010 par la création de la Direction générale des Patrimoines qui regroupe les services rattachés jusqu'alors à la Direction de l'Architecture et du Patrimoine, Direction des Archives de France et

Direction des Musées de France. Cette instance administrative prend le nom de Direction générale des Patrimoines de l'Architecture à partir de 2020. Ces évolutions d'intitulés témoignent que, bien qu'englobés par le patrimoine et sa nouvelle acception, les monuments historiques restent importants en France – et avec eux la tradition du mode de pérennisation que nous avons décrit précédemment. Ainsi, le patrimoine s'est institué en « *catégorie de pensée officielle, au sens de "garantie par l'Etat"* » (Cornu et Wagener, 2018, p.37).

Le passage de l'âge du Monument à l'âge du Patrimoine à partir des années 1980 est très justement résumé par F. Hartog : « *On est passé d'un patrimoine administré, au sens fort, sélectionné, étiqueté par en haut, par des gens [...] dont le savoir est lui-même porté par une certaine représentation de l'histoire de la France, à un autre. Le premier, qui est en accord avec une histoire de la marche de la nation, de l'émancipation, du progrès technique, du progrès social [...] s'est pleinement déployé avec la Troisième République. Le second s'est traduit par une démultiplication des objets du patrimoine, puisque tout, dès lors que je le perçois comme tel, est susceptible d'être labellisé patrimoine. Ce qui le constitue, c'est que quelqu'un, un groupe, une association de défense de ceci ou de cela, dise : "Pour moi, ceci est du patrimoine". Et, comme on est en France – c'est ce qui s'est joué dans les années 1980 –, il est nécessaire de le faire reconnaître par la puissance publique. Il y a là, répétons-le, une différence avec d'autres pays où il n'est pas nécessairement besoin de passer par cette reconnaissance étatique* » (ibid., p.26). Si la France possède un fonctionnement particulier en matière de patrimoine, le phénomène englobant du « tout-patrimoine », lui, n'est pas le propre de la France mais s'étend à l'international. L'UNESCO participe grandement à ce phénomène.

1.2.3. 2005-2020 / Vers une nouvelle manière d'appréhender le patrimoine : le « patrimoine vivant » ou « patrimoine culturel immatériel »

Comme énoncé précédemment, la question patrimoniale occupe une place de plus en plus importante dans les réflexions communes et actions menées par l'UNESCO à partir des années 1960, aboutissant à la *Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* en 1972. Comme le souligne D. Fabre, en

énonçant ses propres règles quant à la manière de désigner et protéger le patrimoine, l'UNESCO est devenue au cours des décennies un référent constant et une pièce maîtresse du dispositif patrimonial (Fabre, 2013).

S'appuyant sur la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* de l'UNESCO de 2001, la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (PCI) adoptée en 2003 va particulièrement marquer le domaine du patrimoine¹⁴. Comme le note J. Davallon, le PCI en tant que nouvelle catégorie patrimoniale a été créé de toutes pièces par l'UNESCO « à tel point que sa définition, tout comme ses modalités d'existence, sont presque totalement dépendantes de ce qu'en a dit cette institution » (Davallon, 2014, p.13). La définition proposée est la suivante :

« 1. On entend par "patrimoine culturel immatériel" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire - ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés - que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable.

2. Le "patrimoine culturel immatériel", tel qu'il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

(a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;

14 La convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO (2005) ainsi que la Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (Convention de Faro, 2005) sont également des textes internationaux ayant contribué au changement de paradigme patrimonial.

- (b) les arts du spectacle ;
- (c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- (d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
- (e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

3. On entend par "sauvegarde" les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine »¹⁵.

Ratifiée par 180 pays (au 27 juillet 2020), dont la France en 2006, la *Convention pour la sauvegarde du PCI* donne lieu - comme la convention de 1972 - à un inventaire international du patrimoine sous forme de liste. Chaque État, par le biais d'une procédure établie, peut proposer d'y inscrire une pratique, un savoir-faire, une tradition, etc. Parallèlement, chaque État est aussi tenu d'établir un inventaire exhaustif du PCI au sein de son pays.

Les deux différences majeures avec la convention de 1972 résident dans la nature immatérielle¹⁶ dudit patrimoine et dans le fait que sa désignation et sa définition soit l'apanage des individus ou groupes de personnes qui le font vivre. De ce fait, « *conserver le patrimoine immatériel signifie principalement assurer la persistance des communautés de pratiques, un but qui appelle à des approches ascendantes et décentralisées.* » (Severo, 2022, p. 54). Des simples curieux aux experts porteurs de traditions, tout citoyen joue un rôle fondamental dans la production et la transmission des savoirs en lien avec ces patrimoines. Des inventaires nationaux doivent être tenus par les gouvernements et se distinguer du système traditionnel selon trois aspects : « *(i) ils doivent être rédigés par la*

15 Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, UNESCO, 2003.
<https://ich.unesco.org/fr/convention>

16 La « nature immatérielle » du patrimoine renvoie ici à sa dimension vivante et dynamique qui est propre à la notion de PCI et qui ne doit pas être confondu avec l'aspect immatériel qui peut se retrouver dans le patrimoine dit traditionnel en tant que mémoire et savoirs attachés à l'objet patrimonial. Ces notions sont précisés plus avant dans la partie 2.1.1. de cette section.

communauté (et non pas par des experts externes) ; (ii) ils ne doivent pas être sélectifs mais démocratiques, et doivent comprendre toutes les pratiques existantes (sans aucune sélection de valeur) ; (iii) ils doivent être vivants et éviter la fixité propre des documents d'inventaire » (ibid., p. 54).

Le contenu de la convention n'a pas été sans poser de problèmes à plusieurs égards. Au niveau conceptuel, cette invention de l'UNESCO a été dénoncée par les ethnologues comme étant universaliste (Bortolotto, 2011). Elle encouragerait : la fixation muséalisatrice des processus culturels (Amselle, 2004, in *ibid.*), la mise en spectacle des cultures dites « traditionnelles » par la revitalisation de pratiques n'ayant plus de significations pour les personnes qui continuent de les maintenir coûte que coûte, l'invention de traditions à des fins politiques et commerciales, la protection de la diversité culturelle par le biais d'un outil global et globalisant (Nas, 2002, in *ibid.*), la sauvegarde non pas de la culture vivante mais de ses représentations en réduisant ses interprètes à des « archives vivantes » (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, in *ibid.*). De plus, la distinction entre aspect matériel et immatériel est considérée comme artificielle (Bromberger, 2014).

Au niveau politique, ce dispositif produirait une « hiérarchie globale des valeurs » (Michel Herzfeld, 2004, in *ibid.*) qui serait l'expression d'une économie morale idéologiquement néolibérale et occidentaliste (Palumbo, 2011, in *ibid.*). Le système de liste participerait également à aseptiser les faits culturels en en donnant à voir une vision lisse dépourvue des enjeux de pouvoir et de luttes symboliques qui les composent (Bromberger, 2014). Le PCI peut alors facilement être instrumentalisé au service des politiques locales et étatiques.

Au niveau pratique, la notion de PCI pose des difficultés concrètes aux professionnels du patrimoine, en France notamment, où « *les institutions patrimoniales peinent à concevoir la dimension immatérielle et à l'intégrer dans leur organisation, et [où] la prise en compte des valeurs sociales du patrimoine, enjeu véritable des politiques de sauvegarde du PCI, ne relève pas des compétences techniques et scientifiques des professionnels du patrimoine* » (Bortolotto, 2011, p.21). Le PCI ne peut exister et perdurer sans les communautés qui le font vivre, celles-ci doivent donc nécessairement prendre part au processus de sauvegarde.

Comme le précise justement M. Severo, « *les gouvernements qui ont ratifié la convention se sont donc trouvés engagés dans la construction d'un système de conservation capable d'impliquer tous les acteurs qui contribuent à la sauvegarde du patrimoine immatériel* » (Severo, 2022, p.54). Suite à la ratification par la France de la *Convention pour la sauvegarde du PCI*, la responsabilité de cette catégorie de patrimoine a été confiée à la Mission du patrimoine ethnologique (MPE) du ministère de la Culture, laquelle est intégrée en 2009 au Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (DPRPS) de la Direction générale des Patrimoines du ministère qui est alors l'instance principale dédiée au PCI. Le rapprochement établi entre patrimoine ethnologique et patrimoine culturel immatériel n'est pas aussi évident qu'il n'y paraît et, de plus, le traitement qui est fait du premier au sein de la MPE n'est pas celui attendu du PCI selon la Convention : le patrimoine ethnologique relève surtout du développement de la recherche tandis que le PCI vise une sauvegarde globale qui fait appel à la participation (Hottin, 2016). Les acteurs de la MPE ont, dans les années 1990, rompu « *en douceur avec le postulat initial de la constitution d'un patrimoine ethnologique national via le développement de la recherche en France, pour se tourner dans une perspective critique et réflexive, vers une "ethnologie du patrimoine" où l'institution est désormais saisie comme objet d'étude* » (ibid., §17). Il est d'autant plus difficile alors pour les ethnologues de se voir confier la mise en œuvre de la *Convention pour la sauvegarde du PCI*. Les réactions de ces derniers face à cette opération ont été très variables, certains adoptant des comportements de rejet - basés sur les arguments critiques cités précédemment - quand d'autres adhéraient avec enthousiasme, sans pour autant respecter à la lettre le cahier des charges prévu par l'UNESCO mais en s'attachant à suivre « l'esprit » de celle-ci (Bortolotto, 2008). Avec les années, la pratique liée à la mise en place de l'inventaire du PCI a évolué : si lors des premières enquêtes l'expertise du chercheur (universitaire ou ministériel) avait toute légitimité face au rôle d'informateur des porteurs¹⁷ de PCI, les projets d'inventaire ont été confiés plus régulièrement à des associations ou acteurs culturels

17 Comme déjà énoncé, nous utilisons ici le terme de « porteur de PCI » ou plus largement de « porteur de patrimoine » pour faire référence aux acteurs qui vivent les cultures désignées comme patrimoine.

directement en lien avec les communautés ou directement menés par des associations de porteurs de PCI. Le soutien apporté par les ethnologues - et plus largement, les anthropologues ou sociologues - se concentrant alors plus sur la méthodologie (Hottin, 2016). En parallèle, à l'instar du patrimoine ethnologique, des études réflexives sur le patrimoine culturel immatériel et ses pratiques étaient menées.

Nous avons ainsi pu voir dans cette première partie que la notion de patrimoine est un construit social exprimant la manière qu'ont les sociétés d'appréhender le passé. En France, ce construit prend la forme d'un héritage à transmettre aux générations futures à travers la figure du monument, un élément du passé témoin de la marche en avant de la nation et du « progrès » de la société. Cette conception du patrimoine - l'âge du Monument - est celle qui domine de la période révolutionnaire jusque dans les années 1970. L'État et les institutions patrimoniales y jouent un rôle central. A partir des années 1980, le rapport au passé change : il s'agit alors de considérer comme patrimonial tout bien susceptible de susciter des émotions, de se faire le relai de la mémoire, de contribuer à la constitution de l'identité individuelle ou collective. Cette nouvelle acception du patrimoine - l'âge du Patrimoine - se juxtapose à celle déjà en place, y apportant de nouveaux questionnements et enjeux. En effet, dans cette ère du « tout patrimoine », la société civile a un rôle à jouer. La *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'Unesco de 2003, en particulier, met au cœur du processus de patrimonialisation les « communautés » : désormais, le patrimoine doit être désigné par les personnes qui vivent les cultures.

Cette approche à l'aune de l'angle historique permet d'entrevoir la manière dont le patrimoine est devenu la notion complexe qu'il est aujourd'hui. Nous souhaitons préciser ce que recouvre désormais cette notion.

PARADIGME 1 L'âge du Monument

PARADIGME 2 L'âge du Patrimoine

Evolution de l'appareil législatif & du cadre institutionnel

- 1830** > Création du poste d'inspecteur des Monuments Historiques (MH)
- 1887** > Première loi de protection des MH
- 1913** > Nouvelle loi de protection des MH (toujours d'actualité après plusieurs révisions, notamment une en 2022)
- 1930** > Loi sur la protection des sites et espaces naturels
- 1937** > Création du MNATP par Georges-Henri Rivière (collections et recherches ethnologiques)
- 1946** > Création de l'Unesco et premières réflexions internationales sur la notion de patrimoine
- 1962** > Loi sur les secteurs sauvegardés (Malraux)
- 1964** > Lancement du dispositif de l'Inventaire Général des monuments historiques et artistiques de la France (Malraux)
- 1972** > Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel

- 1973** > Réordonnement général des textes juridiques et des politiques publiques (relatifs à l'architecture, aux paysages et aux arts) autour de la notion de patrimoine
- 1979** > Création de la Direction du Patrimoine
- 1980** > Création de la Mission Ethnologique + Opération "Année du Patrimoine"
- 2001** > Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'Unesco
- 2003** > Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Unesco (ratifiée par la France en 2006)
- 2004** > Création du code du Patrimoine qui réunit toutes les lois relatives à la gestion patrimoniale + Loi relative aux Musées de France + Loi de réorganisation des instituts culturels de l'Etat
- 2016** > Loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine
- 2021** > Loi de protection du patrimoine sensoriel des campagnes françaises

Mode de désignation des biens culturels patrimoniaux

Mode de désignation :

La valeur patrimoniale est intrinsèque au bien culturel. Celui-ci possède un "quelque chose" dont on sait que la préservation et la transmission participe à la marche en avant de la nation.

Ouverture des champs patrimoniaux limitée :

Les biens culturels reconnus comme "monuments" puis par la suite comme "patrimoine" sont essentiellement des sites architecturaux et naturels "remarquables", ainsi que les objets et créations artistiques qu'ils contiennent. Les biens culturels du quotidien, du peuple, sont traités par l'ethnologie et ne sont pas encore reconnus comme patrimoine de manière égale au MH (leur valeur patrimoniale est hiérarchiquement inférieure).

Mode de désignation :

La valeur patrimoniale ne dépend plus du bien en lui-même mais est construite et attribuée par les individus et groupes qui désignent le bien comme étant du patrimoine, comme faisant patrimoine.

Ouverture des champs patrimoniaux illimitée :

Tout bien culturel est susceptible d'être reconnu comme patrimoine si des personnes lui accordent une signification qui participe de la préservation de l'identité et de la mémoire du groupe auquel elles appartiennent et/ou si le bien culturel suscite une émotion particulière chez ces personnes. Les champs patrimoniaux sont sans restriction, c'est l'ère dite du "tout patrimoine".

Régime d'historicité

Régime d'historicité "moderne" : la transmission des éléments du passé dans le présent doit permettre d'éclairer le futur. Le patrimoine articule passé, présent, futur et assure ainsi une continuité temporelle. L'objectif de la transmission est l'apprentissage de l'Histoire et des leçons à tirer du passé.

Régime d'historicité "présentiste" : la nécessité de transmettre le patrimoine par des dispositifs innovants et ludiques fait basculer le rapport au passé dans une logique du spectacle, de l'immédiat, du sensible, de la rentabilité. L'articulation entre passé, présent et futur n'en est-elle pas altérée ? L'objectif de la transmission est de susciter l'émotion.

Coexistence des paradigmes

Tableau 1 - Synthèse des paradigmes patrimoniaux (source : auteure)

2. CONCEPTUALISATION ET GESTION DU PATRIMOINE EN FRANCE

La chronologie de la manière dont la question du patrimoine a émergé et évolué en France à travers ses politiques publiques depuis la Révolution permet de comprendre que le « patrimoine » est une notion construite, artificielle au sens de Simon (1969/2004), complexe, plurivoque et évolutive. Nous nous efforcerons dans cette partie de présenter différentes définitions de ce que recouvre aujourd'hui la notion de patrimoine et celle, très usitée depuis quelques années, de patrimonialisation (2.1.). Cela nous amènera à entrevoir le patrimoine sous une perspective processuelle afin de mieux comprendre à travers quelles actions le patrimoine advient. Celles-ci seront ensuite abordées sous l'angle des pratiques de reconnaissance et gestion patrimoniale (2.2.), en examinant plus particulièrement la question de la participation des différents acteurs au processus de patrimonialisation.

2.1. DU « PATRIMOINE » À LA « PATRIMONIALISATION »

Nous verrons dans un premier temps que la manière d'appréhender le patrimoine et la patrimonialisation peut se faire de façon différente selon le régime de patrimonialisation considéré. Trois régimes de patrimonialisation ont été conceptualisés dans la littérature : le régime de la patrimonialisation institutionnelle, de la patrimonialisation sociale, et du patrimoine culturel immatériel (2.1.1.). Quelque soit le régime de patrimonialisation, l'avènement du patrimoine en tant que tel se réalise à travers un processus composé d'une suite de « gestes » idéaux-typiques, dit « chaîne de patrimonialisation », que nous présenterons ensuite (2.1.2.).

2.1.1. Différents régimes de patrimonialisation

Comme évoqué précédemment, avec le développement des recherches sur le patrimoine à partir de la fin des années 1990, en France mais aussi à l'étranger avec le courant des *Heritage Studies* et des *Cultural Studies*, l'intérêt s'est de plus en plus

porté, non plus sur l'étude des objets patrimoniaux en tant que tel, mais de manière plus réflexive sur la façon dont le patrimoine advenait. L'enjeu des recherches était alors « *de mettre au jour les ressorts des processus de reconnaissance par lesquels des objets de plus en plus nombreux s'imposent comme phénomènes patrimoniaux [...] pour sonder comment, à quelle conditions et selon quelles finalités, ces traces, matérielles et immatérielles, ont été constituées en objets patrimoniaux* » (Ambroise-Rendu & Olivesi, 2017, p.265). Les termes « patrimonialisation » et « patrimonialiser » ont alors fait leur apparition pour qualifier les processus par lesquels un bien culturel acquiert le statut de patrimoine.

J. Davallon propose de définir la patrimonialisation comme étant « *le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre* » (Davallon, 2014, p.1). Cette reconnaissance passe par l'application de critères implicites ou explicites. L'auteur identifie, dans le contexte français, trois régimes de patrimonialisation : la patrimonialisation institutionnelle, la patrimonialisation sociale, et « le patrimoine sans patrimonialisation ». Chacun de ces processus renvoie respectivement au mode de pérennisation que nous avons vu précédemment à l'âge du Monument, à l'âge du Patrimoine et à l'avènement de la notion de PCI. Nous les distinguons ici pour une meilleure compréhension de ce qui les caractérise, mais rappelons qu'ils sont bien souvent liés de manière complexe dans la réalité.

- **La patrimonialisation institutionnelle**

La patrimonialisation institutionnelle peut être appréhendée comme un processus par lequel la désignation des biens culturels se fait de manière descendante, ou autrement dit lorsque ce sont les professionnels du patrimoine - extérieurs au monde d'origine du bien - qui sont à l'initiative de l'attribution de la valeur patrimoniale d'un bien. Ce processus a lieu surtout à travers des dispositifs et procédures mis en place par les institutions comme l'Inventaire général du patrimoine culturel, l'entrée d'un objet au musée, la classification des sites au titre des Monuments historiques, etc. L'enquête de N. Heinich sur l'Inventaire général du

patrimoine a permis d'identifier différents critères de sélection des biens en jeu dans ce processus de patrimonialisation (Heinich, 2009). Si l'institution de l'Inventaire donne elle-même une explication de ses critères, privilégiant la réflexivité et laissant de côté a priori les jugements de goûts, sur le terrain les chercheurs restent soumis aux valeurs initialement liées au patrimoine - ou devrait-on dire au monument -, à savoir la valorisation de *l'ancien*, du *beau*, de *l'authentique*. L'auteure met alors en avant une pluralité de critères : prescrits et univoques, prescrits et ambivalents (comme la rareté qui peut positivement faire écho à l'exceptionnel ou négativement être considérée comme une anomalie), latents (un risque de destruction peut par exemple inciter à reconnaître un statut patrimonial afin de protéger le bien), et proscrits (avec la valeur de *beauté* qui relève d'un jugement de goût). Dans le processus de patrimonialisation institutionnelle, si les émotions patrimoniales interviennent quelque peu dans l'attribution des valeurs - les professionnels ne pouvant complètement y échapper -, elles sont toutefois contrôlées par le dispositif mis en place. Les différentes étapes de la chaîne patrimoniale sont cadrée par l'administration de l'institution, de même que les critères d'attribution du statut patrimonial. J. Davallon précise alors qu'il « ne s'agit plus d'un "patrimoine établi" aux qualités intrinsèques (parce que définies antérieurement), mais d'un patrimoine à la fois savant et administratif, dont le statut résulte de l'attribution d'un certain nombre de valeurs patrimoniales qui vont devenir autant de qualités de l'objet » (Davallon, 2014, p. 9). Il ajoute toutefois que la patrimonialisation aboutit à un résultat proche du « patrimoine établi » - au sens de l'âge du Monument - en ce que les traces matérielles signent la « nature » patrimoniale du bien. Il ne peut être reproduit, il est authentique et détaché de son contexte d'origine. C'est alors le savoir mobilisé à propos du bien qui établit et atteste le lien entre celui-ci et son monde d'origine, mais d'une certaine façon « le monde social auquel appartient l'objet, dans le passé comme dans le présent, est mis entre parenthèses, rejeté en dehors de l'opération de patrimonialisation » (ibid., p.10). Le travail de patrimonialisation se résume alors en l'expertise du professionnel et en la déclaration qui officialise l'attribution du statut patrimonial du bien, le rôle joué par les personnes extérieures à l'institution n'étant que subsidiaire.

- **La patrimonialisation sociale**

La patrimonialisation sociale peut être comprise comme un processus par lequel la désignation des biens culturels se fait de manière plus ou moins ascendante, ou autrement dit lorsque ce sont des personnes appartenant au monde d'origine du bien qui sont à l'initiative de l'attribution de la valeur patrimoniale d'un bien - ou tout du moins qui considèrent que le bien peut prétendre à une valeur patrimoniale. La patrimonialisation sociale concerne surtout les biens culturels relevant de la catégorie du « patrimoine ethnologique ». Le processus de patrimonialisation de ces biens peut se révéler à la fois particulièrement complexe, divers et incertain : « *Complexe : selon les situations et les "patrimoines", ce processus fait appel à des acteurs plus ou moins nombreux et différents [...]. Divers, car les "choses à patrimonialiser sont très hétérogènes (lieux, bâtiments, archives, objets, savoir-faire, éléments de la culture d'un groupe, etc.). Incertain enfin, puisque le résultat n'est jamais garanti et le processus de patrimonialisation peut rester inachevé* » (Davallon, 2014, p. 11). La patrimonialisation est ainsi dite « sociale » eu égard à la dimension construite du patrimoine où plusieurs voix entrent en négociation au sein de l'arène patrimoniale (Givre, 2012) pour faire valoir ce qui, à leur sens, fait patrimoine. Les critères d'attribution de la valeur patrimoniale sont alors variables selon les acteurs.

J. Davallon établit trois éléments caractérisant ce régime de patrimonialisation aboutissant à ce que M. Rautenberg appelle le « patrimoine social » (Rautenberg, 2003). Le premier renvoie à l'intérêt de l'individu ou de la communauté pour ces biens auxquels ils reconnaissent une importance dans la vie sociale du groupe. La deuxième a trait au caractère ethnologique de la recherche qui entoure le bien culturel qui n'est pas réduit à sa dimension esthétique ou de curiosité mais appréhendé avec son environnement d'origine (physique mais également social) et compris comme un tout : « *l'objet patrimonial, intégrant à la fois toutes les diverses "choses" collectées et leur documentation, est un hybride d'objets matériels hétérogènes et de savoirs qui donnent sens à ceux-ci* » (Davallon, 2014, p. 12). Ainsi, si le bien existe à travers sa matérialité et est appréhendé en premier lieu à travers celle-ci, il possède également une forte composante immatérielle qui lui est

attachée et qui le constitue en tant que patrimoine (qui est souvent en lien avec la mémoire ou l'identité du groupe social). Dans la pratique, cette immatérialité peut par exemple prendre la forme d'entretiens enregistrés qui rendent compte de la dimension sociale du bien. Le troisième élément caractérisant le régime de patrimonialisation social recouvre la nécessité d'intégrer ce patrimoine dans l'espace public. Rappelons qu'en France, la reconnaissance de l'État est importante pour qu'un bien culturel soit considéré comme patrimoine au-delà du groupe social qui le considère comme tel. Si certains acteurs, dans un esprit de résistance ou d'autonomie déclarent eux-mêmes des biens comme étant patrimoniaux ou contestent des versions officielles, une majorité « *montre toujours plus ou moins une visée de reconnaissance par une instance extérieure. A ce titre, on peut considérer l'ethnologue (ou tout autre chercheur qui aide à construire un regard savant sur l'objet patrimonial) comme la figure première de cette instance tierce* » (ibid., p.12). L'absence d'une telle reconnaissance peut aboutir à une délégitimation du statut patrimonial du bien dans l'espace public. Considérant cela, l'auteur avance alors que tout patrimoine culturel possède ainsi un versant social et un versant savant.

- **Un « patrimoine sans patrimonialisation » ou un nouveau régime de patrimonialisation lié au patrimoine culturel immatériel**

J. Davallon, citant les travaux de L. Turgeon (2010), s'interroge sur le régime de patrimonialisation du patrimoine culturel immatériel comme nouvelle catégorie patrimoniale définie par l'UNESCO : si les caractéristiques du PCI ressemblent à celle du patrimoine social, ces patrimoines adviennent-ils à travers un processus de patrimonialisation similaire ?

Il rappelle que la patrimonialisation du PCI, selon la Convention de l'UNESCO, s'organise autour de trois moments : « (i) *une reconnaissance par le groupe social ; (ii) une déclaration politico-administrative ; (iii) l'activité permettant de faire vivre ce patrimoine* » (ibid., p.13). Apparemment semblables, ces moments semblent toutefois présenter des spécificités par rapport au patrimoine appréhendé dans sa dimension matérielle. Tout d'abord, (i) l'intérêt du groupe social ne passe plus par la découverte de « choses » pouvant faire patrimoine - la « trouvaille » - mais par la

reconnaissance d'un élément important de la culture du groupe qui est déjà connu et qui a toujours cours (dont le savoir et la mémoire à propos de cet élément sont toujours présents dans le groupe). De ce fait, il n'y a pas de rupture mémorielle qui nécessiterait une reconstitution du savoir sur cet élément. Ensuite, (ii) le scénario de la patrimonialisation du PCI est conditionné par le dispositif de l'UNESCO : l'élément, pour être déclaré patrimoine culturel immatériel, doit franchir les différentes étapes impliquant la reconnaissance par plusieurs instances officielles (commune, Etat, UNESCO) pour finalement se voir inscrire sur la liste de l'UNESCO. Les connaissances mobilisées sur l'élément à patrimonialiser sont donc souvent intégrées au discours argumentatif visant à justifier la demande d'inscription. Notons toutefois que certaines démarches s'appuyant seulement, comme évoqué précédemment, sur l'« esprit » de la Convention ne se soumettent pas nécessairement à ce cheminement. Enfin, (iii) pour sauvegarder ce patrimoine, il ne s'agit pas d'entreprendre une conservation de la même manière que pour des éléments matériels, le PCI selon l'UNESCO ayant pour caractéristique sa recreation en permanence en fonction de son environnement et du groupe social qui le porte. Cela n'est pas sans poser quelques questions sur la façon dont, en pratique, cette permanence peut être assurée dans le changement (Bortolotto, 2011) tout en admettant que le patrimoine reste lui-même.

Au vu des éléments qui caractérisent le PCI, reconnu par une communauté comme étant (déjà) son patrimoine (et ce même si son inscription sur la liste de l'UNESCO n'a pas encore abouti), celui-ci apparaît comme « *s'il était, dans un présent continué, toujours-déjà "patrimoine", et donc sans nul besoin d'être patrimonialisé* » (Davallon, 2014, p.14). Or selon J. Davallon, cette patrimonialisation « latente » constituerait un nouveau régime de patrimonialisation dépendant précisément de la manière dont on appréhende ces éléments patrimoniaux immatériels.

Selon L. Turgeon, la notion de patrimoine immatériel serait à comprendre, d'une part, comme un dépassement de la séparation entre matériel et immatériel où « *l'avènement de la notion de patrimoine immatériel, qui vise à faire le pont avec le patrimoine matériel, invite à les considérer comme unis dans une étroite*

interaction, l'un se construisant par rapport à l'autre » (Turgeon, 2010, p.393). D'autre part, la notion de PCI serait fondée essentiellement sur la dimension relationnelle et affective du patrimoine de telle manière que le souci de l'authenticité, de la conservation de la culture matérielle et de la contemplation esthétique de l'objet dans sa matérialité ont laissé place à un régime qui met en avant la transformation des pratiques culturelles, la performance des personnes et l'expérience sensible de la culture. L'auteur avance alors que *« le patrimoine est aujourd'hui plus une question d'affect que d'intellect, de sociabilité que d'expertise »* (ibid., p.390-391). Cette dimension relationnelle et affective donnerait au patrimoine un caractère dynamique qui lui permettrait de *« posséder plusieurs significations, [de] changer de sens avec le temps et être partagé par plusieurs groupes »* (ibid., p.393). Ainsi, si les manifestations physiques du patrimoine immatériel sont observables, l'« objet idéal patrimonial » n'existerait que dans l'esprit (comme construit scientifique ou dans la mémoire de la communauté).

Au regard des spécificités citées ci-dessus, J. Davallon considère que la patrimonialisation du patrimoine immatériel se manifeste à travers un processus plus complexe que celui proposé par l'UNESCO initialement.

Tout d'abord, concernant la désignation du patrimoine, le groupe social pour pouvoir dire *« c'est notre patrimoine »* doit pouvoir s'engager dans une démarche de réflexivité minimale sur sa propre culture. Ensuite, la désignation du bien se fait nécessairement à partir des manifestations qui le composent afin d'aboutir, dans sa description, à l'objet patrimonial idéal : cette opération est plus ou moins délicate sachant qu'il n'existe que très rarement de documents détaillant les propriétés du bien, un travail d'enquête sur les « notations » (mémoire des individus, étude des modalités de transmission, etc.) et sur les « exécutions » (performances, manifestations) doit alors être réalisé. J. Davallon note que, jusqu'ici, les procédures sont assez similaires à celles mise en œuvre pour le patrimoine social matériel et ajoute qu'elles sont d'ailleurs *« marquées par l'arrivée d'une sorte de médiateur, la plupart du temps un ethnologue qui vient si l'on peut dire "incarner" cette réflexivité, la mettre en œuvre, accompagner le groupe social »* (Davallon, 2014, p.16). C'est à ce moment que le statut du bien change pour passer de « culturel » à

« patrimonial » : « *cette réflexivité va introduire un partage entre le temps où l'élément était simple élément parmi d'autres de la culture vécue et le présent où il est étudié, reconnu, promu comme patrimoine, et où il devient signe de cette culture, avec toutes les conséquences qu'une telle rupture dans la culture peut avoir* » (ibid., p.16).

L'auteur aborde ensuite l'autre extrémité du processus de patrimonialisation (la valorisation et la transmission du bien) où la spécificité du patrimoine immatériel va poser la question de la « conformité » du bien transmis à celui établi comme objet patrimonial idéal. On peut se demander ce qui fait réellement patrimoine : est-ce l'objet patrimonial idéal ou toutes les interprétations de cet objet idéal tant qu'elles proviennent de la culture à laquelle ce patrimoine appartient, lesquelles sont *a priori* une composante de ce patrimoine ? L'objet patrimonial idéal et les manifestations par lesquelles il existe vont probablement évoluer avec le temps, ne serait-ce qu'en lien avec les transformations de la société elle-même, et du fait de la rupture entre *culture* et *patrimoine* évoquée précédemment. Le processus de patrimonialisation intègre alors un phénomène qui n'était pas présent dans les autres régimes de patrimonialisation : « *la manière dont peut se négocier la tension entre le maintien de l'objet d'immanence (l'objet patrimonial idéal) et les modifications de sa manifestation* » et qui pose la question de « *comment trancher entre un défaut de représentativité de la manifestation et la nécessité d'une redéfinition de l'objet idéal ?* » (ibid., p.17). Sans proposer de réponse, l'auteur renvoie à la nécessité de s'en remettre au jeu social au sein du groupe et entre le groupe et son environnement sociétal (et les autres groupes culturels), affirmant alors qu'un objet patrimonial immatériel comme terrain de recherche des ethnologues nécessite une étude sur un temps relativement long.

Ainsi, le régime de patrimonialisation du PCI semble être, pour une large part, en continuité avec les transformations introduites par celui du patrimoine social, qui lui-même découlait du patrimoine ethnologique défini dans les années 1980. Il suscite toutefois des questionnements qui amènent à reconsidérer la définition de ce qui peut faire patrimoine et de quelle manière. Malgré les spécificités des

régimes de patrimonialisation, plusieurs « étapes » communes au processus de patrimonialisation se dessinent. Elles composent la « chaîne patrimoniale ».

Le tableau de synthèse ci-après rassemble les différents régimes de patrimonialisation présentés précédemment.

| Régime de patrimonialisation | Mode de désignation du patrimoine | Considération de l'objet patrimonial |
|--|---|--|
| <p align="center">Régime de patrimonialisation institutionnel</p> | <ul style="list-style-type: none"> > Valeur patrimoniale attribuée par l'expert du patrimoine selon des critères établis par l'institution patrimoniale et ses dispositifs. > Prééminence de l'aspect savant, les jugements de goûts et les émotions sont proscrits. > Le processus de patrimonialisation est achevé par la déclaration administrative qui est incluse dans le dispositif institutionnel. | <p>L'objet est appréhendé d'abord dans sa dimension matérielle. Les savoirs mobilisés attestent du lien du bien avec son monde d'origine, mais celui-ci est "mis entre parenthèse", il n'est pas inclus dans l'objet patrimonial.</p> |
| <p align="center">Régime de patrimonialisation social</p> | <ul style="list-style-type: none"> > Valeur patrimoniale construite et attribuée par les personnes et groupes du monde social dont est issu le bien. > Prééminence de l'aspect social, les émotions participent aux critères de désignation. > Le processus de patrimonialisation n'est pas toujours achevé (la diversité des méthodes et la pluralité des acteurs peuvent rendre le processus complexe et freiné son aboutissement). | <p>L'objet est appréhendé d'abord dans sa dimension matérielle mais également dans sa dimension immatérielle par la mobilisation de savoirs qui témoignent du monde social duquel est issu le bien. Cet environnement social est aussi considéré comme faisant partie de l'objet patrimonial.</p> |
| <p align="center">Régime de patrimonialisation du PCI</p> | <ul style="list-style-type: none"> > Valeur patrimoniale construite et attribuée par les personnes et groupes du monde social dont le bien fait encore partie (pas de rupture mémorielle). > Prééminence de l'aspect social, les émotions participent aux critères de désignation. > La patrimonialisation est latente : le bien culturel, par sa transmission établie, est déjà considéré comme patrimoine par le groupe avant même qu'il y ait une prise de recul et de conscience sur cet état patrimonial. Le processus de patrimonialisation se met en route suite à la réflexivité du groupe sur le bien culturel qu'il désigne comme patrimoine. | <p>L'objet est appréhendé d'abord dans sa dimension immatérielle et dynamique : l'objet patrimonial "idéal" n'existe que dans l'esprit, sa manifestation dans le réel s'incarnant toujours de manière singulière à travers les personnes qui l'interprètent. La dimension matérielle est tout de même indissociable de l'objet puisque sa réalisation (performance) se fait toujours à travers des outils, des matières, des corps etc. L'environnement social est pleinement l'objet patrimonial puisqu'il participe à sa définition.</p> |

Tableau 2 – Synthèse des régimes de patrimonialisation (source : auteure)

2.1.2. La chaîne de patrimonialisation ou une suite de « gestes » idéaux-typiques

Il n'est pas aisé de définir précisément le processus de patrimonialisation tant il existe d'initiatives patrimoniales différentes que ce soit au niveau des acteurs qui les portent, des contextes dans lesquels elles se déploient, des types de patrimoine ou des objets patrimoniaux qui les composent. Des travaux ont toutefois mis en évidence des « gestes » qui, s'ils ne rendent pas compte de toute la diversité des pratiques propres à chaque cas, définissent tout du moins les « conditions de félicité » pour l'aboutissement du processus de patrimonialisation (Davallon, 2014). Ces gestes forment la « chaîne patrimoniale », notion introduite par Christian Jacquelin en 1993, qui permet « *d'objectiver une pragmatique globale du patrimoine - sans privilégier a priori des catégories d'acteurs -, de mettre en séquence les actions qui font les destins patrimoniaux accomplis, et de cerner les points d'articulation récurrents du conflit, de l'émotion et de la mobilisation* » (Fabre, 2013, p. 31) en saisissant le patrimoine comme dispositif. D. Fabre présente cinq moments composant la séquence complète : *désigner, classifier, conserver, restaurer, publiciser*. J. Davallon, lui, définit également cinq gestes qui correspondent plus ou moins à ceux cités précédemment : *l'intérêt porté au bien, la production de savoir sur le bien, la déclaration de statut de patrimoine, l'accès du collectif au bien patrimonial, et la transmission aux générations futures*. D. Fabre note que les moments auxquels ils se réfèrent sont tous présents à l'âge du Monument, mais qu'ils vont se complexifier avec l'âge du Patrimoine, en accentuant les tensions et en enrichissant les modalités de mise en œuvre à chaque étape. L'auteur identifie notamment trois questions qui se posent à chaque moment du processus et qui sont sources de polémique :

- A qui appartient le bien à patrimonialiser ? Est-il public ou privé ? Le geste patrimonial implique-t-il que le bien change de statut, de propriétaire ?

- Quel acteur est légitime à réaliser le geste patrimonial ? A dire « la vérité patrimoniale » ?

- Quel est le cadre institutionnel propre au geste patrimonial ? Relève-t-il de la capacité privée, de la commune, du département, de la région ou de l'État, ou un mélange de ceux-ci ?

Notons que le processus de patrimonialisation ne se déroule pas nécessairement de manière linéaire mais plutôt de manière itérative, « *le déroulement de chaque étape conditionnant celui de la suivante* » (François et al., 2006).

Nous choisissons de présenter les moments de la patrimonialisation patrimoniaux proposés par D. Fabre (2013), tout en faisant référence aux geste définis par J. Davallon (2014) afin de compléter le propos.

- ***Désigner***

Le premier geste est celui de la désignation. Il renvoie à l'intérêt qu'un individu ou un groupe porte au bien culturel. Il se traduit « *par la reconnaissance (le sentiment) d'une "valeur" de l'objet* » (Davallon, 2014, p.1). Cette étape est aujourd'hui celle qui porte la controverse la plus importante sur les limites du patrimoine. Elle oppose ceux qui considèrent le patrimoine dans sa définition restrictive, avec l'idée de valeurs à transmettre, à ceux qui abordent le patrimoine dans sa définition élargie (Fabre, 2013), comme expression plurielle du rapport au passé.

- ***Classifier***

Le terme « classifier » choisi par D. Fabre se veut plus large que celui de « classer » en ce qu'il inclut aussi bien les opérations de recensement, d'ordonnancement et de qualification du bien tout autant que le processus de reconnaissance officielle d'un bien candidat à la patrimonialisation. L'opération de classification peut également polariser tensions et débats eu égard à la nécessité de hiérarchisation, par les institutions patrimoniales, des biens culturels qui s'est imposée avec la diversification et l'amplification des éléments à patrimonialiser - par exemple, la liste de classement (protection plus forte) et celle d'inscription (protection plus faible) au titre des Monuments historiques.

La classification renvoie à deux gestes proposés par J. Davallon : celui de *mobilisation et production de savoirs* qui permettent « *d'établir la nature et l'origine de l'objet qu'il soit matériel et immatériel* » (Davallon, 2014, p.2) et de procéder ainsi à des opérations de classements ; et celui de *déclaration du statut de patrimoine* que recouvre la reconnaissance officielle du bien à patrimonialiser. L'auteur précise que la déclaration du statut patrimonial est un acte performatif dont la forme peut varier, allant de « *la simple énonciation publique jusqu'à l'acte juridique ou administratif* » (ibid., p.2).

- **Conserver, restaurer¹⁸**

Le bien ayant été désigné et classifié entre dans un nouveau régime d'existence : en tant que patrimoine, il doit être conservé afin de pouvoir, par la suite, être transmis (voir l'étape de publicisation).

Cette proposition n'a eu de cesse d'être questionnée et remise en cause ces dernières décennies. Elle reflète en effet une conception du patrimoine propre à l'Europe occidentale en plein âge du Monument. La pérennité du bien matériel, « *sa fixation tel qu'en lui-même dans un présent éternel* » (Fabre, 2013, p. 40), était alors une des caractéristiques les plus significatives de l'objet patrimonial. Or un bien culturel est doté de plusieurs propriétés - comme la matière, la forme ou la fonction - qui ne peuvent être toutes maintenues intactes dans le temps. Conserver revient alors à choisir celle qui doit être transmise en priorité (Etter, 2021). L'exemple du sanctuaire d'Ise au Japon, reconstruit tous les vingt ans à l'identique depuis le 7^e siècle, illustre bien cette autre conception du patrimoine et vient remettre en perspective le modèle occidental.

L'alternative à ce modèle se pose également avec l'instauration de la catégorie du patrimoine culturel immatériel. Comme évoqué précédemment, ce patrimoine

18 Nous choisissons de réunir les moments de la conservation et de la restauration. La dissociation établie par D. Fabre permet de mettre en avant le débat lié à l'appréciation esthétique qui se pose lors de la restauration du patrimoine monumental et artistique. Si cette distinction a son importance dans certains contextes d'étude, il nous semble qu'elle n'est pas significative dans le cadre de notre travail. Nous nous rangeons donc, dans ce cas précis, à considérer la restauration « *comme le simple prolongement et le moyen technique de la conservation* » (Fabre, 2013, p. 43).

est compris dans sa dimension vivante : il doit pouvoir être recréé en permanence sans perdre sa qualité de patrimoine. Le terme « sauvegarde » est ainsi préféré au terme « conservation » afin de rendre compte de cette évolution conceptuelle.

Quelque soit le modèle suivi, cette étape du processus de patrimonialisation met en jeu des questionnements sur la manière de faire face à la dégradation ou à la destruction de ce qui fait patrimoine afin que cet élément puisse être transmis. De nouveau, le geste de *mobilisation et de production de savoirs* peut être associé à ce moment du processus : qu'il s'agisse de connaître la mémoire associée au bien pour pouvoir l'incarner à travers une *manifestation* dans le cas d'éléments immatériels, ou d'en connaître les propriétés physiques pour pouvoir mettre en place les conditions propices à la pérennité de la matière dans le cas d'éléments matériels, la sauvegarde et la conservation nécessitent, à différents niveaux, une certaine expertise.

- **Publiciser**

Ce terme « *rassemble toutes les manières imaginables qui concourent au partage public du patrimoine* » (Fabre, 2013, p.47). Les mots « exposition » et « valorisation » sont aussi employés pour définir cette étape de la chaîne patrimoniale (François et al., 2006). J. Davallon y associe deux gestes patrimoniaux : *l'accès du collectif à l'objet patrimonial* et *la transmission aux générations futures*.

Le premier est à considérer surtout dans le cas des régimes de patrimonialisation du patrimoine social et du PCI où il est présupposé que les bénéficiaires de l'existence de ce patrimoine et de son exposition sont les membres du collectif qui le reconnaissent comme tel. Il s'agit alors de rendre visible « *le fait que les membres du collectif s'estiment les héritiers des producteurs de ces objets* » et de « *revivre le moment de la "trouvaille" et éprouver le sentiment de sublime* » (D. Davallon, 2014, p.2).

Le deuxième geste, celui de la *transmission aux générations futures*, instaure une continuité dans le temps, et permet d'établir une relation entre le passé et le futur à partir du présent.

Ce dernier anneau de la chaîne patrimoniale peut lui aussi donner lieu à des tensions « suivant un axe dont les deux pôles sont, d'une part, l'excès d'ouverture qui sature l'espace et interdit le contact et, d'autre part, la fermeture pure et simple de l'accès à l'objet au nom de la préservation de son existence même » (Fabre, 2013, p.48). Ainsi, qu'il s'agisse d'un lieu, d'un objet ou d'une pratique culturelle, le patrimoine peut être soumis à une surexposition qui peut conduire à sa dégradation ou à un phénomène de folklorisation, parfois à des fins marchandes, ou au contraire être sous-exposé et voir sa transmission réduite à une poignée d'acteurs en charge d'assurer sa conservation ou sa sauvegarde.

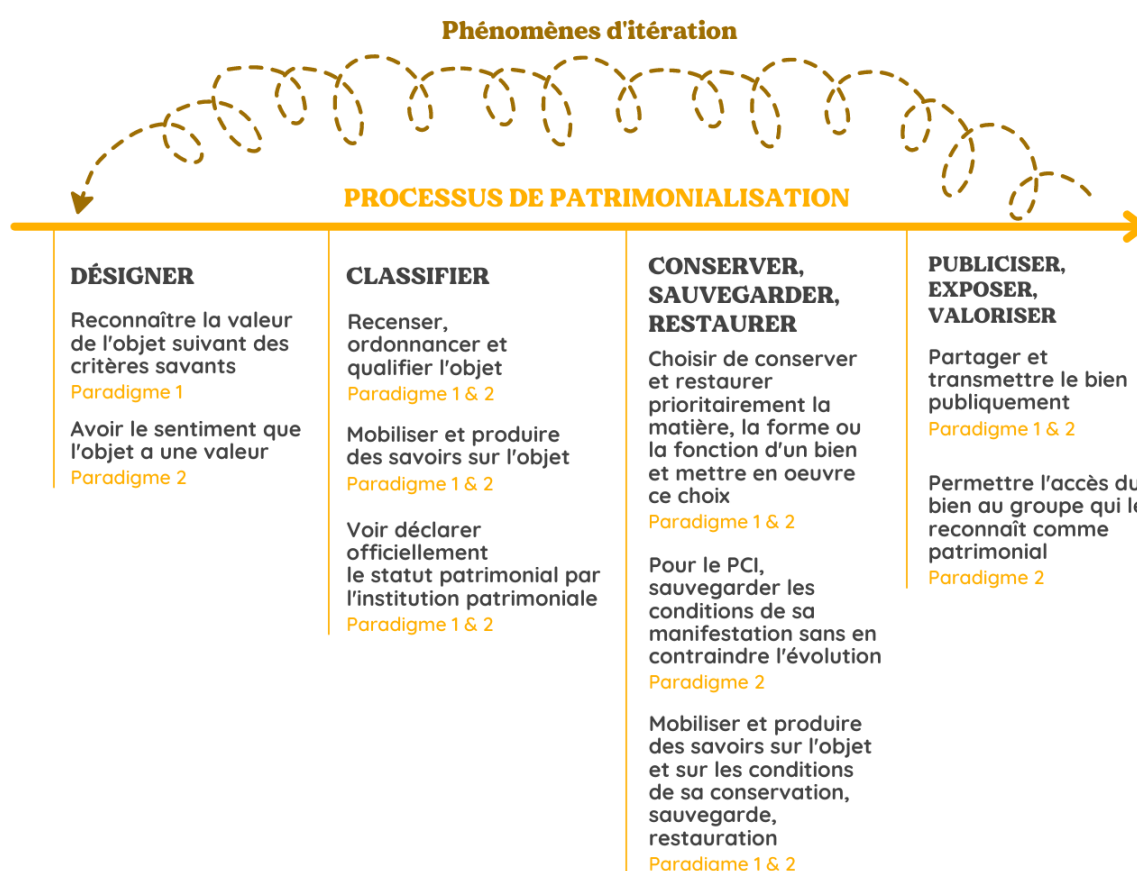


Figure 1 - Le processus de patrimonialisation à travers les étapes de la chaîne de patrimonialisation, un enchaînement de gestes idéaux-typiques (source : auteure)

La figure ci-dessus illustre les différentes étapes de la chaîne de patrimonialisation. Rappelons que ces gestes sont idéaux-typiques, dans la pratique de nombreux phénomènes d'itération, à chaque étape, viennent perturber la linéarité du processus de patrimonialisation.

Nous avons vu que la notion de patrimoine peut être comprise à travers la manière dont est appréhendé le rapport au passé, c'est-à-dire le régime de patrimonialisation. Trois régimes de patrimonialisation sont identifiés dans la littérature : la patrimonialisation institutionnelle, qui renvoie à la manière de faire le patrimoine développée à l'âge du Monument, où l'institution joue un rôle majeur dans la désignation et la sauvegarde du patrimoine, lequel est souvent réduit à des biens considérés comme exceptionnels ; la patrimonialisation sociale, qui renvoie au développement de la catégorie de « patrimoine ethnologique », à travers laquelle la société civile a un rôle à jouer en tant que témoin de ce que les biens culturels représentent en termes de mémoire, d'émotion et d'identité ; et la patrimonialisation lié au patrimoine culturel immatériel, qui renvoie à une nouvelle catégorie de patrimoine créée par l'Unesco, le PCI, où la société civile a un rôle à jouer dans la désignation et la sauvegarde du patrimoine qui recouvre des cultures dans leur dimension vivante et évolutive. Quelque soit le régime de patrimonialisation considéré, la patrimonialisation se réalise à travers un processus faisant intervenir différents moments, différents « gestes » idéaux-typiques : désigner, classifier, conserver, publiciser. Ce processus idéal n'est pas linéaire, il présente des phénomènes d'itération.

Nous souhaitons désormais revenir sur les pratiques de reconnaissance et de gestion patrimoniale en examinant plus particulièrement la question de la participation des différents acteurs au processus de patrimonialisation.

2.2. EVOLUTION DES PRATIQUES DE GESTION PATRIMONIALE

Nous présenterons dans un premier temps l'évolution de la légitimité de la société civile à intervenir dans le processus de patrimonialisation, mettant en avant un regain de légitimité à l'aune du nouveau paradigme patrimonial (2.2.1.). Sera ensuite abordée la question des pratiques de gestion patrimoniale en lien avec la participation de la société civile au processus patrimonial, notamment en interrogeant le rôle des outils numériques (2.2.2.).

2.2.1. Évolution de la légitimité de la société civile à intervenir dans le processus de patrimonialisation

Nous avons déjà évoqué le rôle que pouvait avoir la société civile au sein du processus de patrimonialisation à travers la présentation dans une perspective historique de la construction de la notion de patrimoine en France. Comme le précise D. Fabre : « *Les deux pôles ou les deux bords - high and low, légitime et ordinaire, hégémonique et subalterne, centre et périphérie, ici et ailleurs... - tiennent tellement ensemble que [...] les façons de faire collectives à l'égard des traces du passé découvrent une histoire qui n'a rien de linéaire, dans laquelle les décalages et les anticipations, les réticences et les résistances sont constants* » (Fabre, p.8). Avec le nouveau paradigme patrimonial et plus particulièrement la notion de PCI, le patrimoine advient à travers une double reconnaissance - de la part de l'État et de la part des communautés - qui « *semble opérer la synthèse du dilemme de l'expert* » (ibid., p.37). Pour mieux comprendre l'origine de ce dilemme, il semble pertinent de se pencher sur la série d'oscillations et l'évolution de la légitimité accordée par l'État à la société civile dans la désignation du patrimoine au cours du temps¹⁹. Deux « moments » semblent se dégager en relation avec le degré

19 Comme nous l'avons vu, en France, la question de la préservation des biens culturels est très rapidement après la Révolution une affaire dont l'État s'empare. Il s'arroge le droit de désigner les biens qui méritent une protection officielle et obtient, par la force des choses, la légitimité quasi exclusive - en tout cas revendiquée - à exercer cette activité. C'est pourquoi nous choisissons d'aborder l'évolution de la légitimité de la société civile à intervenir dans le processus de patrimonialisation en prenant le point de vue de l'État, mais nous n'excluons pas l'idée qu'il

de professionnalisation des activités de patrimonialisation : une légitimité accordée à la société civile pour pallier une faible professionnalisation ; et une légitimité amoindrie pour asseoir le contrôle d'une professionnalisation plus affirmée. Un troisième moment correspond à cette période de dilemme qui se pose aujourd'hui où la question de la conciliation des expertises des professionnels du patrimoine et celle des porteurs de patrimoine se pose.

- **Faible professionnalisation des activités patrimoniales : une légitimité accordée discrètement à la société civile pour participer au processus de patrimonialisation**

Comme évoqué précédemment, les premiers experts officiels du patrimoine étaient, au sortir de la Révolution, des antiquaires érudits nommés par les dirigeants politiques pour mener à bien la désignation des biens patrimoniaux et donner les directives relatives à leur conservation. Ces premiers « professionnels » du patrimoine entretenaient des rapports étroits avec les sociétés savantes. Celles-ci, composées d'amateurs éclairés dans différents domaines (histoire, arts, archéologie, littérature, sciences, etc.), ont joué un rôle déterminant dans la « *genèse d'un processus de collecte de savoirs locaux par le bas, permettant la construction d'une connaissance nationale du patrimoine français au 19^e siècle* » (Severo & Filipponi, 2021, p.108). Avec l'année de création du Comité des travaux historiques et scientifiques (CTHS) en 1834, l'existence des sociétés savantes est reconnue officiellement. François Guizot, ministre de l'Instruction publique à cette époque, affirme la légitimité des sociétés savantes à participer à la mobilisation et à la production des savoirs sur tout le territoire français dans l'identification et la préservation des biens culturels : « *Tant de richesses enfouies dans les départements ne peuvent être recueillies que sur les lieux et par les soins des hommes qui sont restés, en quelque façon, les seuls dépositaires des traditions locales. C'est principalement dans cette circonstance que la coopération active des sociétés savantes et de leurs nombreux correspondants pourra fournir beaucoup de lumières, épargner beaucoup de missions spéciales, de temps, de dépenses, et*

pourrait également être intéressant d'aborder la « *légitimité des "inventeurs" du patrimoine* » (Fabre, 2013, p.37) en se référant à celle que la société civile accordait à l'État ou à elle-même.

concourir puissamment à l'illustration de notre histoire nationale » (Guizot, 1835, p.57, in Severo & Filipponi, 2021, p.110). Cette légitimité accordée tend à remédier aux difficultés que le système centralisé imposé par l'État peut rencontrer.

Pour autant, si le rôle de la société civile dans la construction des connaissances est légitimé par l'État, il n'est pas toujours reconnu et valorisé à sa juste valeur. Ainsi, tandis que François Guizot exprimait le besoin de s'appuyer sur les sociétés savantes, Prosper Mérimée et ses collègues parcouraient le pays afin de désigner les biens culturels à protéger en s'appuyant « *sans toujours le reconnaître, sur les relais locaux de l'érudition académique mais leur puissance apparaissait comme démiurgique aux yeux même de ceux qui, tout en la contestant, s'y soumettaient* » (Fabre, 2013, p. 37). A cette époque en effet, il n'existait ni cadre professionnel défini, ni centre de formation, ni administration experte du patrimoine – à l'exception du réseau des archivistes puis par la suite des architectes dont le rôle était très délimité. Les « professionnels » du patrimoine et les amateurs éclairés développaient de concert l'expertise propre à la patrimonialisation, les premiers ayant toutefois le pouvoir de décision et de contrôle sur les seconds.

Ce modèle a perduré jusque dans les années 1950, époque à laquelle il était encore fréquent qu'un instituteur ou un professeur de lycée érudit dans le domaine des arts ou de l'histoire soit inscrit sur une liste d'aptitude et nommé conservateur « *quasi bénévole* » (ibid., p.37) d'un musée ou d'une bibliothèque dans un chef-lieu de département. Il lui était possible, ou non, de « *s'appuyer sur les praticiens locaux de l'érudition pour désigner, sous le contrôle distant de l'inspecteur national, ce qui à ses yeux "fait patrimoine" et entreprendre les premières démarches pour sa "mise entre guillemets" (achat, don, dépôt, exposition temporaire, etc.).* » (ibid., p.38).

Membres des sociétés savantes, enseignants, antiquaires et collectionneurs pouvaient ainsi jouer un véritable rôle dans la chaîne patrimoniale, leur expertise étant reconnue et leur intervention légitimée par le pouvoir public central. Cette intervention n'était cependant que peu valorisée, l'État et les « professionnels » du patrimoine entretenant une image de contrôle sur la désignation du patrimoine et sur l'histoire qui s'écrit à travers lui.

- **Professionalisation et structuration de l'administration patrimoniale : délégitimation de la participation amateur pour plus de contrôle sur les activités patrimoniales**

Le développement des recherches universitaires sur le patrimoine à partir des années 1960 va de pair avec celui des formations qui participent de la professionnalisation du secteur. Sur le modèle antérieur des archivistes, des spécialistes diplômés et agrégés intègrent la gestion locale des différents patrimoines, au sein des collectivités territoriales et musées nationaux. S'ouvre alors « le temps des conservateurs » avec une « généralisation de l'autorité professionnelle » (ibid., p.38) dominée par les historiens de l'art, ethnologues et archéologues. Les amateurs éclairés, sociétés savantes et autres associations de passionnés dont l'activité était en plein essor se heurtent à cette restructuration et à cet institutionnalisation de la gestion patrimoniale. Leur expertise est, comme nous l'avons déjà évoqué, remise en question dans le rapport Benzaïd de 1979, entraînant de ce fait une perte de légitimité à intervenir dans le processus de patrimonialisation. Comme le précise si justement D. Fabre : « *incontestablement, une première révolution tranquille de la gestion patrimoniale a bien eu lieu en une trentaine d'années. Elle a partout imposé un personnel d'État patenté, mettant fin à la dominance relative des acteurs du moment monumental qui étaient, pour la plupart, d'extraction principalement locale et originellement bénévole* » (ibid., p.38).

- **Légitimité de nouveau accordée à la société civile pour participer au processus de patrimonialisation : comment concilier les expertises des professionnels et des porteurs de patrimoine ?**

Avec le développement des recherches sur l'émotion patrimoniale à partir des années 1990 et l'avènement du PCI en 2003, le rôle et la légitimité de la société civile à participer au processus de patrimonialisation sont de nouveau questionnés. Une deuxième révolution « inverse » à la première se profile en effet à travers notamment le premier moment de la chaîne de patrimonialisation : la société civile n'est plus sollicitée seulement pour alimenter les enquêtes des professionnels du patrimoine à propos d'objets qu'ils auraient choisis de désigner comme patrimoine mais est légitime à désigner elle-même ce qui fait patrimoine à ses yeux. De plus,

faisant pleinement partie du monde social duquel est issu ou dans lequel l'objet patrimonial évolue, la communauté, par sa connaissance profonde de cet objet patrimonial, peut également être à même d'apporter une expertise sur les moyens de favoriser sa sauvegarde et sa transmission (toutefois, si la communauté est légitime à désigner le patrimoine, l'est-elle lorsqu'il s'agit de mettre en place des dispositifs de sauvegarde et de valorisation ?).

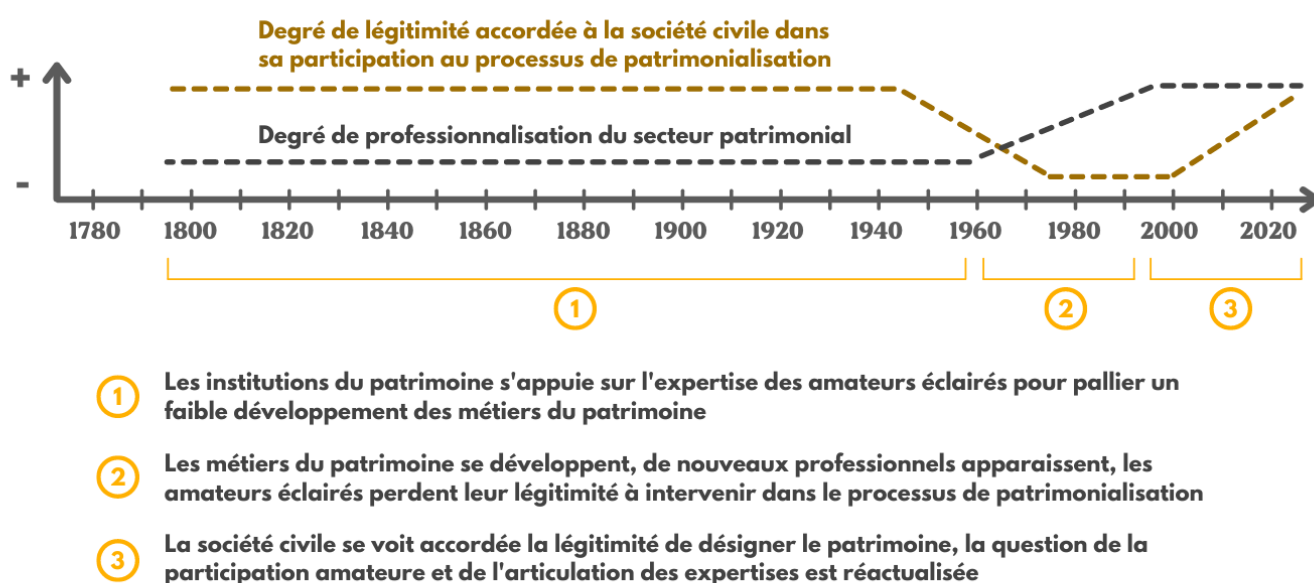


Figure 2 - Tendances de l'évolution de légitimité de la société civile dans le processus de patrimonialisation au regard de la professionnalisation du milieu patrimonial (source : auteure)

La figure ci-dessus illustre les tendances du degré de professionnalisation et de légitimité accordée à la société civile dans la désignation du patrimoine et plus largement dans le processus de patrimonialisation.

Avec ce regain de légitimité de la société civile ces dernières années, les professionnels du patrimoine sont « *tendanciellement voués à mettre leurs capacités, leurs moyens et leurs savoir-faire au service des attentes des communautés* » (ibid., p.38). Or dans la pratique, nous avons vu que ce nouveau rôle n'a pas toujours été aisé à mettre en œuvre. La tenue du colloque *Participation des citoyens aux politiques des patrimoines* organisé par la Direction générale des

patrimoines et de l'architecture en janvier 2022 montre que la réflexion à ce sujet est toujours d'actualité. Des questionnements à propos des outils susceptibles de favoriser la participation de la société civile au processus de patrimonialisation ont également vu le jour eu égard au développement des techniques numériques et d'internet ces dernières décennies.

2.2.2. Le rôle du numérique dans la gestion du patrimoine et la participation de la société civile

Les outils informatiques sont utilisés dans les initiatives patrimoniales aussi bien par les institutions publiques que par les acteurs privés et la société civile. Dans le cas de la France où, comme nous l'avons vu, l'intervention de l'État est encore essentielle pour la reconnaissance officielle du patrimoine, nous nous attacherons surtout à présenter les enjeux des outils et dispositifs proposés par les professionnels du patrimoine destinés à faire participer la société civile au processus de patrimonialisation.

L'informatique a commencé à être utilisée par les professionnels du patrimoine à partir de 1975 pour la construction de premières bases de données (Couillard, 2020). A cette époque, la participation de la société civile n'étant pas la priorité, les outils informatiques sont d'abord destinés à un usage en interne. A partir des années 2000, alors que l'État fait du numérique une « *catégorie d'intervention publique dans le domaine de la culture* », l'utilisation se développe à travers des actions qui « *concernent l'ensemble des domaines patrimoniaux (musées, archives, bibliothèques, monuments, etc.) avec des applications techniques très diversifiées (bases de données, serveurs, CD-Roms, éditions et production multimédias, sites internet, bornes in situ, applications mobiles, etc.), pour des usages professionnels et à destination des publics* » (ibid., p.15). La société civile est alors surtout sollicitée pour participer au dernier moment de la chaîne patrimoniale en permettant aux personnes d'interagir autour de l'exposition de biens patrimoniaux (sous forme de jeux in situ, de commentaires sur les réseaux sociaux, d'appel aux partages de photos, etc.).

Avec la *Convention de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* et la nouvelle légitimité accordée à la société civile dans la désignation du patrimoine, d'autres utilisations numériques vont se développer autour des premiers moments de la chaîne patrimoniale - la désignation et la classification (ou autrement dit, la définition et la documentation). En particulier, les professionnels en charge de la mise en œuvre de l'inventaire du PCI ont mis en place des solutions techniques permettant de faire intervenir les porteurs de patrimoine. L'étude de M. Severo sur le cas de l'inventaire du PCI en France présente le dispositif mis en place : « cet inventaire est publié sur le web dans trois endroits et formats : sur le site officiel du ministère de la Culture sous forme de fichiers PDF ; sur le portail *Pcilab.fr*, construit par l'*Ethnopôle InOc* (sous commande du ministère), dans une version plus accessible et ergonomique adaptée au plus grand nombre ; et sur Wikipédia où les fiches d'inventaire sont ouvertes à l'édition de tout contributeur » (Severo, 2022, p. 55). Le projet s'est déroulé en plusieurs étapes, soulevant au fur et à mesure des questionnements : tout d'abord, les fiches d'inventaire ont été diffusées sur le site du ministère au format PDF, mais il s'est vite avéré que la présentation sous cette forme était insuffisante par rapport à la *Convention de sauvegarde du PCI* et aux objectifs de partage que le ministère s'était fixé. Il a donc été décidé de construire un site internet destiné à la valorisation de cet inventaire. Les contraintes techniques ont posé la question de l'interopérabilité des données qui a été résolue par le choix de s'appuyer sur le web sémantique, « et en particulier sur la structuration des données permise par la connexion avec Wikidata, c'est-à-dire avec les données centralisées, normalisées et utilisées par les différents projets Wikimedia (Wikipédia, Wikimedia Commons, etc.) » (ibid., p. 57). Or pour que le site internet soit alimenté par Wikidata, il était d'abord nécessaire que les fiches de l'inventaire soient produites sous forme d'articles dans l'édition française de Wikipédia. Les professionnels du patrimoine se sont donc attelés à créer des fiches Wikipédia sur le modèle de celles de l'inventaire au format PDF. Il a fallu pour cela respecter les règles de la plateforme collaborative, en apprendre les rouages, le langage utilisé. D'autre part, il a fallu accepter que ce contenu puisse être modifié, alimenté, par des utilisateurs de Wikipédia. Les résultats de l'étude montre finalement que « les pages

Wikipédia peuvent être interprétées comme le "forum" où différents mondes sociaux se confrontent pour la définition d'un certain objet patrimonial. Elles fonctionnent comme des objets frontières, « une lingua franca entre amateurs et professionnels » qui permet de résoudre le conflit et de construire le consensus nécessaire à l'action. Wikipédia offre dès lors un cadre idéal à la négociation » (ibid., p.68). Ainsi, les dispositifs informatiques telles que les plateformes collaboratives (Severo & Thuillas, 2020) peuvent être des espaces favorisant l'action collective entre professionnels et amateurs.

Une autre étude centrée sur le cas de l'utilisation des outils numériques par les sociétés savantes dans le milieu culturel et patrimonial a toutefois montré que les outils numériques ne sont pas une condition nécessaire pour favoriser la coopération et que « *dans la plupart des cas, ces outils ne touchent pas au fonctionnement de la société et à la modalité sociale d'apprentissage interne au groupe. [...] ils ne s'attaquent pas aux modalités des pratiques collectives au sein des groupes, qui se manifestent encore par d'autres canaux et notamment par des activités face à face ou des formes de publication traditionnelles* » (Severo & Filipponi, 2021, p.122). De plus, si l'utilisation de dispositifs et outils numériques peut être considérée comme un levier de « mise en capacité d'agir », elle peut également devenir un levier de « mise en incapacité d'agir » en ce que, au-delà des ressources et des compétences requises pour les utiliser, elles nécessitent d'avoir une certaine culture numérique pour « bien » les utiliser - et éviter toute aliénation (Zacklad, 2012).

L'utilisation d'outils et dispositifs numériques est aujourd'hui incontournable dans le domaine culturel et patrimonial, et notamment dans le cadre de la participation de la société civile. Il convient toutefois de noter que **la participation de la société civile ne dépend pas absolument de ces technologies, et que leur utilisation continue de côtoyer également celle d'outils plus traditionnels, ce qui interroge plus largement sur le rôle des outils et dispositifs en général, qu'ils soient numériques ou non, dans la participation des porteurs de patrimoine à la patrimonialisation.**

CONCLUSION SECTION I.

Le concept de patrimoine est un construit artificiel, pouvant recouvrir différentes réalités et évoluer au cours du temps. Il est la manifestation de l'expression du rapport au passé des sociétés.

En Occident, il peut être défini à travers la notion d'héritage : est patrimonial ce qui doit être conservé pour être transmis aux générations futures. En France, la notion de patrimoine est construite à travers deux grands paradigmes : l'âge du Monument et l'âge du Patrimoine. Dans le premier, l'objet patrimonial est appréhendé selon sa qualité intrinsèque à « dire » l'histoire, à en être un témoin exceptionnel. Il est au service de la production d'un récit contrôlé par l'État et les institutions publiques du patrimoine, un récit tourné vers l'avenir et destiné à éduquer. Le second paradigme laisse la part belle aux émotions : est patrimoine ce qui suscite un sentiment, un affect, ce qui est vecteur de mémoire et d'identité individuelle et collective. La société civile a alors un rôle à jouer dans la désignation du patrimoine, chacun étant susceptible de ressentir une émotion face à ce qui renvoie au passé sans qu'il soit nécessaire de faire montre d'une quelconque expertise. Ce second paradigme s'accompagne d'ailleurs de la création, en 2003 par l'Unesco, de la notion de patrimoine culturel immatériel à travers laquelle les « communautés », c'est-à-dire les porteurs de patrimoine, jouent un rôle majeur aussi bien dans la désignation que dans la sauvegarde du patrimoine.

Si l'âge du Monument précède l'âge du Patrimoine, l'avènement du deuxième ne signifie pas la disparition totale du premier. Ainsi, plusieurs régimes de patrimonialisation - des manières de « faire du patrimoine » - coexistent : le régime de patrimonialisation institutionnelle, qui renvoie surtout au concept et aux pratiques de patrimonialisation développés à l'âge du Monument ; et le régime de patrimonialisation sociale, qui advient avec l'âge du Patrimoine. Dans ces deux régimes de patrimonialisation, l'objet patrimonial est d'abord appréhendé à travers sa dimension matérielle, son immatérialité étant contenue dans les informations - les métadonnées pourrait-on dire - qui sont associées à l'objet. Dans le régime de patrimonialisation sociale la dimension contextuelle de l'objet est plus importante

que dans le régime institutionnelle. Cette dimension va être complètement intégrée à l'objet patrimonial avec l'avènement récent d'un troisième régime de patrimonialisation, celui lié à la notion de patrimoine culturel immatériel : l'objet patrimonial y est considéré comme la culture vécue par les individus en tant que communauté, il devient alors « vivant », dynamique, évolutif. Le rôle des porteurs de patrimoine est essentiel dans ce régime patrimonial : une culture a une valeur patrimoniale lorsque la communauté qui vit cette culture lui reconnaît une telle valeur (désignation), et ce patrimoine se transmet à travers les manifestations et pratiques culturelles, portées par la communauté, qui composent cette culture (sauvegarde).

Ces régimes de patrimonialisation se réalisent toujours à travers un processus de patrimonialisation dont plusieurs moments, plusieurs « gestes » idéaux-typiques, ont été identifiés : désigner, classifier, conserver, publiciser. Cette chaîne de patrimonialisation n'est pas aussi linéaire qu'elle n'y paraît et présente des phénomènes d'itération.

Si, dans les discours des politiques publiques, les communautés sont légitimes à participer à ce processus, dans les faits, celui-ci ne peut aboutir qu'avec la « validation » des institutions patrimoniales publiques. Ce paradoxe résulte notamment de la place spécifique prise par l'institution patrimoniale au moment de la professionnalisation du secteur du patrimoine. Durant toute la période de l'âge du Monument, la société civile participait à la patrimonialisation afin de pallier le manque de professionnalisation du secteur patrimonial, tout en restant toujours dans le cadre d'action défini par l'État. Avec la forte professionnalisation du secteur à partir des années 1970, les porteurs de patrimoine se sont vus retirer la légitimité d'intervenir dans le processus de patrimonialisation au profit de nouvelles règles, de nouveaux métiers du patrimoine, où l'expertise était l'affaire du professionnel du patrimoine. Cette légitimité a été accordée de nouveau avec l'âge du Patrimoine avec, cependant, des questionnements quant à l'intégration, via divers outils et dispositifs, des porteurs de patrimoine au processus de patrimonialisation et aux effets d'une telle participation sur la manière de « faire le patrimoine ».

SECTION 2. LA SPÉCIFICITÉ DE LA PATRIMONIALISATION DES MUSIQUES POPULAIRES

Dans cette section, nous spécifions, d'un point de vue contextuel et conceptuel, l'objet patrimonial concerné par les projets que nous étudions dans notre étude de cas multiple. Du général au particulier, nous présentons tout d'abord des éléments de définition relatifs à la patrimonialisation des cultures populaires et musiques populaires (1.), pour ensuite aborder plus spécifiquement les scènes musicales locales comme objet patrimonial (2.).

1. LA PATRIMONIALISATION DES MUSIQUES POPULAIRES : ÉLÉMENTS DE DÉFINITION

Nous inscrivons le champ patrimonial des musiques populaires dans celui, englobant, des cultures populaires que nous présentons dans un premier temps (1.1.). La patrimonialisation des musiques populaires est ensuite abordée plus spécifiquement à travers, d'une part, des éléments de définition des musiques populaires issus du courant des *popular music studies* et, d'autre part, la présentation de plusieurs courants de recherche sur la patrimonialisation des musiques populaires (1.2.).

1.1. DE LA PATRIMONIALISATION DES CULTURES POPULAIRES

Les cultures populaires font inégalement l'objet de processus de patrimonialisation. Certaines, reconnues et légitimées (cinéma, bande-dessinée), voient les institutions patrimoniales accorder le statut de patrimoine à certains éléments (pratiques ou objets) qui les composent. D'autres, dont le processus de légitimation n'est pas aussi avancé, sont également l'objet de processus de patrimonialisation, plus ou moins aboutis, dont la particularité est d'être initiés et portés surtout par les acteurs de ces cultures, en collaboration ou indépendamment des professionnels du patrimoine. La patrimonialisation des cultures populaires est,

de ce fait, un objet d'étude intéressant pour comprendre ce qui se joue dans la participation des non-professionnels du patrimoine au processus de patrimonialisation. Pour bien comprendre ce que nous entendons par « cultures populaires », le concept sera tout d'abord décrit (1.1.1.), puis nous verrons les difficultés que pose l'étude de la patrimonialisation des cultures populaires (1.1.2.).

1.1.1. « Cultures populaires » et « cultures de masse », de quoi parle-t-on ?

En France, l'expression « culture populaire » en sciences sociales pose encore aujourd'hui problème en ce qu'elle renvoie à une idée de hiérarchie culturelle : savant/populaire, élite/masse, légitime/non légitime, culture cultivée/culture populaire. Comme le précise D. Pasquier, en sociologie tout particulièrement, « *on ne peut pas parler de populaire sans devoir en même temps prendre position. Le sociologue doit dire de quel côté il se situe : celui de la sociologie critique qui envisage la culture populaire comme une culture dominée définie par la contrainte et le déficit ? Ou celui de la sociologie angéliste qui insiste au contraire sur ses capacités de résistance et d'autonomie ?* » (Pasquier, 2005, p.61). Cette ambiguïté du terme « culture populaire » est une particularité française qui n'a pas cours dans les travaux anglo-saxons. D. Pasquier revient sur les différents courants de recherche sur cet objet en France, en Angleterre et aux États-Unis qui aide à comprendre cette spécificité française.

- ***Cultural Studies* et théories de la légitimité**

Côté anglais, l'auteur note que trois livres marquent les recherches sur la culture dans les années 1960 et 1970 qui donneront naissance au courant des « Cultural Studies » : *The Uses of Literacy* (1957) de Richard Hoggart, *Culture and Society* (1958) de Raymond Williams, et *The Making of the English Working Class* (1963) de E.P. Thompson. L'analyse compréhensive des cultures ouvrières, commune à ces trois ouvrages, devient le cœur des recherches sur les sous-cultures juvéniles développées par le Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham dont Stuart Hall assure la direction. Les points communs des travaux issus de cette école, essentiellement fondés sur une démarche de type ethnographique, reposent sur l'intérêt porté aux mécanismes de domination et de

résistance présents dans la culture et sur la manière dont « *au sein de sous-communautés d'appartenance, il s'opère un travail de stylisation et de bricolage des identités qui fonctionne par emprunt et par référence aux cultures parentales d'un côté, à la culture dominante de l'autre* » (ibid.p.62). D. Pasquier précise toutefois que, bien qu'ils portent la même étiquette et abordent des problématiques communes, les travaux des *Cultural Studies* anglaises ne forment pas une production tout à fait homogène. Un glissement s'opère en effet entre le premier ouvrage de Hoggart de 1957 et les recherches menées ensuite par Stuart Hall, ces dernières développant tout particulièrement les analyses sur les mécanismes de résistances dans les sous-cultures juvéniles et la réception des médias.

Parallèlement, un chemin bien différent est emprunté par la sociologie de la culture en France. Bien que des points de convergence existent entre les travaux de R. Williams et P. Bourdieu qui se sont tous deux penchés sur l'analyse de la production et de la diffusion des œuvres culturelles et des rapports de pouvoir présents entre culture d'élite et culture populaire, les ressemblances ne vont pas plus loin. Pierre Bourdieu considère en effet que la culture doit s'analyser à partir des pratiques des élites. Ainsi, « *tandis que les chercheurs des Cultural Studies considèrent que les cultures populaires sont dotées d'un système de valeur et façonnent leur propre univers de sens, les théories de la légitimité culturelle que Bourdieu formalise dans La Distinction en 1979 les caractérisent par le manque et la privation. C'est la contrainte qui prévaut pour les agents des classes populaires : ils sont condamnés à consommer des biens symboliques déclassés par ceux qui produisent les standards légitimes* » (ibid., p.62). Comme le note D. Pasquier, l'effet du succès de *La Distinction* est durable en France où, pendant près de vingt ans, les théories de la légitimité dominent dans le paysage de la sociologie de la culture, retardant d'autant l'intégration des travaux anglais et américains : « *les cultures populaires ne sont pas étudiées, elles sont prises dans un discours de déploration. Car la sociologie bourdieusienne se propose d'analyser les cultures populaires à partir d'outils forgés pour étudier les cultures dominantes* » (ibid., p.63). Paradoxalement, à la même période, des auteurs français comme Roland Barthes et Christian Metz, puis Michel de Certeau, s'exportent avec succès auprès des

chercheurs de ces mêmes Cultural Studies. A partir de la fin des années 1970, leurs travaux vont fortement marquer les publications anglo-saxonnes et nourrir un véritable programme de recherche sur la réception des médias.

Toutefois, D. Pasquier fait remarquer que, au-delà d'une certaine cristallisation de la sociologie de la culture française, deux ouvrages ont, chacun à leur manière, tenté de troubler la suprématie des théories de la domination. Le premier ouvrage, *Le savant et le populaire*, publié en 1989 par Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, s'attaque aux deux versions opposées et symétriques de l'ethnocentrisme intellectuel des analyses de la culture populaire que sont le misérabilisme et le populisme. Sans contester totalement les fondements d'une théorie de la légitimité culturelle, les auteurs rejettent l'idée de standards légitimes omnipotents à partir desquels toute culture populaire pourrait se construire et être analysée : « *les standards fonctionnent, mais "pas pour tous", et pas "tout le temps" »* (ibid., p.63). Les auteurs reconnaissent une « *part d'autonomie des cultures populaires qui n'est pas à chercher du côté des pratiques de résistance (s'opposer c'est reconnaître le principe même de la domination), mais au contraire dans des moments d'oubli de la domination, ces zones de consommation nonchalante que décrit Hoggart dans La culture du pauvre »* (ibid., p.63). Le second ouvrage, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme* (1994) d'Olivier Donnat, sans contester les mécanismes de la domination culturelle proposés par Bourdieu, s'interroge toutefois sur le caractère historiquement daté de celle-ci. La démocratisation scolaire et la baisse d'inégalités sociales dans l'accès à la culture ont fait évoluer les mécanismes assurant la reproduction des contenus et les fonctions de la culture légitime, de même que l'hybridation des univers culturels (spectacularisation de certains aspects de la culture cultivée, reconnaissance de la culture juvénile, déclin du pouvoir distinctif de certaines pratiques culturelles comme la lecture, etc.). Cette interprétation trouve une résonance dans les travaux récents de Bernard Lahire qui, reconnaissant l'existence d'une distinction entre « *deux grandes façons de dominer culturellement : dominer par le nombre et la popularité (chansons, séries télévisées, émissions de divertissement radiophoniques ou télévisées, littérature « industrielle » ou « grand public », etc.) et dominer par la rareté et la noblesse (œuvres musicales,*

picturales, littéraires, théâtrales, etc.) » (Lahire, 2018, p.95), affirme toutefois que « *l'examen des profils culturels individuels révèle que la majorité des individus dans tous les groupes sociaux alternent plus ou moins registres populaires et divertissants et registres savants* » (ibid.,p.96). La distinction entre une idée de « culture cultivée » et de « culture populaire » donne encore lieu à de nombreux débats et discussions, dans et hors de la sphère académique, en France.

- **La question des hiérarchies culturelles**

Si les différences entre les travaux français et anglais concernaient surtout le focus des analyses, la culture des élites d'un côté, les cultures populaires de l'autre, et des questions de méthodes, quantitatives dans un cas et ethnographiques de l'autre, D. Pasquier affirme qu'avec la sociologie américaine, le décalage se trouve surtout dans la manière d'appréhender la question des hiérarchies culturelles. Si ces dernières tiennent une place importante dans les recherches en France, elles ne sont pas du tout au centre du renouveau de la sociologie de la culture américaine dans les années 1970 et 1980. A cette époque, Howard S. Becker publie l'article « *Art as collective action* » (1974) dans lequel il évoque certaines problématiques développées plus tard dans son ouvrage *Les Mondes de l'art* (1982). Il part du principe « *qu'on peut étudier l'art comme n'importe quelle autre activité sociale. La production et la réception des œuvres mobilisent un certain nombre d'acteurs qui sont appelés à coopérer selon des procédures conventionnelles au sein de réseaux sociaux, les "mondes de l'art"* » (Pasquier, 2005, p.65). Déplaçant ainsi la question des hiérarchies culturelles, Becker centre son analyse sur les formes d'organisation sociale quelles qu'elles soient, comparant alors des œuvres et expressions artistiques de réputation inégale, comme la peinture et la bande-dessinée, la musique rock et la musique classique, etc.

Parallèlement à cette approche interactionniste, D. Pasquier met en avant d'autres travaux comme ceux de Richard A. Peterson ou Paul J. DiMaggio dont les objets d'étude sont très variés (théâtre, opéra, rock, musique country). Il précise que ces auteurs, qui s'intéressent aux organisations, groupes et institutions intervenant dans les différents stades de la création à la consommation des produits culturels, insistent sur le fait que dans l'analyse des productions de la culture rien ne distingue

fondamentalement la culture savante et la culture populaire ou culture de masse : « ces travaux remettent en question l'idée qu'il existe une association figée entre classes sociales et catégories de goût et s'intéressent aux frontières et aux articulations entre différentes formes culturelles. Les phénomènes de hiérarchisation sont étudiés comme des processus mouvants et historiquement situés » (ibid., p.65). En termes de réception culturelle, leur attention est portée sur les « combinaisons culturelles » et « la variété des portefeuilles de goût » et sur les dimensions de sociabilité des pratiques culturelles.

D. Pasquier souligne que ces courants sociologiques suggérant de prêter une attention égale aux différentes formes culturelles ont eu une réelle influence en France sur la sociologie de l'art mais peu sur la sociologie de la culture avant une date récente. De manière générale, les approches anglo-saxonnes sont aujourd'hui mieux connues et plus débattues en sociologie, bien que le déficit de travaux français sur les cultures populaires reste important (ibid.).

- **Pour une définition du « populaire » aujourd'hui ?**

Dans les disciplines historiques et ethnologiques, l'expression « cultures populaires » est surtout utilisée dans le cadre d'études de groupes socialement et géographiquement situés. Elle renvoie surtout aux cultures populaires villageoises à propos desquelles il existe de nombreux travaux français. L'emploi du terme y est moins problématique car la catégorie s'élabore au niveau des acteurs sociaux eux-mêmes et la description des pratiques « n'engage aucun jugement de valeur quant à leur place dans la hiérarchie des légitimités culturelles (ni aucun pari sur l'évolution possible de cette place ultérieurement) » (ibid., p.61). D. Pasquier, citant J.-C. Passeron, souligne que l'anachronisme de la catégorie « populaire » serait l'une des raisons de l'ambiguïté du terme : « ce qui est gênant avec les concepts de populaire ou de working class aujourd'hui, c'est qu'on continue à employer ces mots, à transposer ces catégories dans une réalité transformée alors que, pendant longtemps, on a désigné ainsi des continuités culturelles, des lignées familiales condamnées à se reproduire dans cette zone de la société et sa périphérie » (Passeron, 2002, p.255, in : Pasquier, 2005, p.67). Ainsi, le terme est moins problématique lorsqu'il recouvre des réalités antérieures à la période

d'industrialisation de la culture, mais il est plus ambigu lorsqu'il renvoie aux cultures qui se développent après la révolution industrielle. Cette ambiguïté, en France, est renforcée par la traduction qui est faite de *popular culture* : « *La langue anglaise permet en effet de distinguer entre la culture qui se réclame explicitement du peuple (folk culture) et celle qui est, plus simplement, massifiée, répandue et accessible (popular culture). En français, en revanche, le mot « populaire », polysémique, semble toujours renvoyer simultanément à ces deux dimensions* » (Djavadzadeh & Raboud, 2016, p.6). En tant que concept, la culture populaire est toujours difficile à définir et sujet à de nombreux débats. Dans son ouvrage *Cultural Theory and Popular Culture, an introduction* (2018), John Storey met en avant six définitions qui permettent de caractériser la culture populaire (dans son sens anglophone de *popular culture*).

La première définition intègre une dimension quantitative : relèverait de la culture populaire ce qui est aimé par un grand nombre de personnes. Cet indicateur pose toutefois problème car il est compliqué de déterminer un nombre (fréquentation, ventes, audimat, etc.) à partir duquel il serait adéquat de parler de culture populaire.

La deuxième définition consiste à dire que la culture populaire est « ce qu'il reste » après qu'ait été décidé ce qu'est la « haute culture ». Dans cette définition, la culture populaire est une catégorie résiduelle qui accueille les contenus et pratiques qui ne répondent pas aux critères et normes établis de ce qui peut être qualifié de « haute culture ». Ce qui relève de cette dernière serait ce qui est difficile à apprécier et à comprendre sans connaissances spécifiques, alors que la culture populaire serait plus accessible par tout un chacun.

La troisième définition renvoie à la notion de « culture de masse » entendue comme « culture commerciale » (ou « culture marchande » ou *mainstream*). Cette notion fait référence aux produits culturels issus d'un mode de production industriel et à un mode de consommation passif où « *le cerveau est engourdi* ». L'auteur rappelle toutefois que des statistiques montrent que, malgré une publicité intensive, de nombreux produits échouent à trouver leur public, signifiant que ce dernier n'est peut-être pas si passif que cela dans ses choix de consommation. Cette

notion de « culture de masse » renvoie aussi à une idée de culture américaine qui se serait importée et imposée à travers le monde à partir des années 1950, provoquant une certaine homogénéisation de la culture.

La quatrième définition soutient que la culture populaire est ce qui provient du « peuple » et qui est considéré comme authentique : une culture du peuple pour le peuple. Citant Andy Bennett (1980), John Storey évoque le fait qu'à travers cette définition, la culture populaire est assimilée à une vision romantique de la culture ouvrière perçue comme la principale source de protestation symbolique face au système capitaliste contemporain. Il énonce également plusieurs problèmes que pose cette définition : la question de savoir ce qui est inclu dans la notion de « peuple » ; et le fait que cette définition tend à échapper à la nature commerciale d'une grande partie des ressources à partir de laquelle cette culture populaire est souvent fabriquée, inspirée.

La cinquième définition de la culture populaire s'appuie sur le travail d'Antonio Gramsci (1998) et le concept d'hégémonie qu'il utilise pour parler de la manière dont les groupes dominants cherchent à gagner l'assentiment des groupes subordonnés. Avec cette approche, il s'agit d'appréhender la culture populaire comme un lieu de lutte entre la résistance des groupes subordonnés et les force d'incorporation opérant dans l'intérêt des groupes dominants. Là où la culture est conçue comme une culture imposée dans le cas des théories de la culture de masse du fait de la passivité des acteurs, ou au contraire comme une culture émergeant des acteurs et s'opposant aux modèles dominants dans les théories de la culture du peuple, la proposition amène ici à un entre-deux : la culture populaire serait un terrain d'échange et de négociation marqué à la fois par des phénomènes de résistance et d'incorporation. Dans cette définition, les éléments culturels peuvent changer de « catégorie » dans le temps (un élément considéré comme relevant de la culture dominante - au sens proche de « haute culture » - peut plus tard devenir un élément de la culture populaire) et peuvent tour à tour être considérés comme éléments de résistance ou d'incorporation selon le contexte.

La sixième définition s'inspire des réflexions récentes sur le postmodernisme selon lesquelles la culture postmoderne serait une culture qui ne fait plus de

distinction entre culture populaire et culturel savante. Cette approche est perçue par certains comme la victoire qui marque la fin d'un élitisme construit sur des distinctions culturelles arbitraires, ou par d'autres comme la victoire de la culture commerciale sur la « vraie » culture.

Sans retenir une définition en particulier, nous nous contenterons de préciser que pour la présente thèse, nous nous rangeons à la position exprimée par K. Djavadzadeh et P. Raboud selon laquelle le populaire est abordé « dans son acception commune, proche de mainstream, c'est-à-dire lorsqu'il concerne des productions culturelles largement diffusées dans la société. Pour autant, nous considérons que cette popular culture n'est pas totalement détachée d'une dimension folk. Bien que de moins en moins connectés, le populaire et les classes populaires peuvent parfois se recouper, le public du mainstream pouvant également présenter des caractéristiques renvoyant à des origines ou pratiques populaires » (Djavadzadeh & Raboud, 2016, p.7). Par ailleurs, **nous reconnaissons l'existence d'une inégalité de réputation et de traitement par les pouvoirs publics de certains produits et pratiques culturelles** qui donne lieu à ce que nous appellerons une culture « légitimée » ou « autorisée ».

1.1.2. Les cultures populaires contemporaines comme objet de patrimonialisation

Peu de travaux abordent la patrimonialisation des cultures populaires de manière générale, les recherches étant plus souvent centrées sur un champ ou un objet patrimonial en particulier (musique, cinéma, jeux vidéos, manga, etc.). Il apparaît en effet difficile de dégager des spécificités tant les cultures populaires recouvrent des pratiques culturelles différentes.

Benjamin Barbier, dans sa thèse *Le processus de patrimonialisation des cultures populaires à l'ère du numérique : le cas du jeu vidéo* (2016), fait une proposition d'adaptation du modèle descriptif du processus de patrimonialisation appliqué aux cultures populaires. Pour cela, il s'appuie sur le modèle défini par J. Davallon (2006) qui décompose le processus en sept gestes :

« A0. Rupture : la disparition de l'objet et/ou son contexte

- A. Découverte de l'objet comme « trouvaille »
- B. Certification de l'origine de l'objet
- C. Confirmation de l'existence du monde d'origine
- D. Représentation du monde d'origine de l'objet
- E. Célébration de la trouvaille de l'objet par son exposition
- F. Obligation de transmettre aux générations futures » (ibid., p.126)

Comparant la patrimonialisation de la bande-dessinée et du cinéma à celui du jeu vidéo, il distingue quelques éléments communs qui rendraient les cultures populaires spécifiques par rapport aux autres types de patrimoine. Tout d'abord la temporalité serait différente en ce que les objets (au sens large d'objet patrimonial) sont souvent toujours en usage par les acteurs au moment de leur patrimonialisation. L'étape A₀ pour les cultures populaires est donc réévaluée par l'auteur non pas en termes de *disparition* mais de *modification* du contexte d'usage. Ensuite, l'étape A ne serait pas à comprendre comme une *découverte* ou une « trouvaille » puisqu'il n'y a pas de rupture temporelle dans la connaissance de l'objet, mais plutôt comme une *réévaluation de la valeur* de l'objet. Concernant les étapes B et C relatives à la certification d'origine de l'objet et de l'existence de son monde d'origine, l'auteur précise simplement qu'elles sont de moindre importance dans le processus de patrimonialisation des cultures populaires puisque, comme évoqué précédemment, il n'y a pas de rupture temporelle et que l'origine de l'objet est, de ce fait, plus facile à authentifier. L'étape D est, elle, revue au prisme des cultures populaires : alors que dans la proposition de J. Davallon, cette étape est celle par laquelle l'objet acquiert la qualité de représentant de son monde d'origine, B. Barbier propose de voir en l'objet plutôt un représentant de son contexte de production. Il précise que « *la modification du contexte d'usage provoqué par la réutilisation d'un objet alors que les codes régissant sa production ont évolué entraîne une modification de la manière dont celui-ci est perçu* » (Barbier, 2016, p.328), ou autrement dit ce serait le changement (ou en quelque sorte la « perte ») du mode de production d'origine de l'objet qui donnerait à l'objet son nouveau statut patrimonial (en termes de perception des acteurs, et non en termes

d'officialisation par les institutions). L'étape D, plutôt que renvoyer au *monde d'origine* de l'objet renverrait alors à l'*ère de production d'origine* dont l'objet devient, par le processus patrimonial, le représentant. Les étapes E et F de l'exposition et de la transmission ne changent pas, si ce n'est que la notion de « trouvaille » est remplacée, suivant le changement effectué de l'étape A, par celle de *réévaluation* de l'objet.

Sans juger de la pertinence de cette proposition d'adaptation du processus de patrimonialisation à l'aune des cultures populaires comme objet patrimonial, il est intéressant de remarquer que de nouveaux enjeux semblent se dégager autour de la patrimonialisation de ces cultures notamment en lien avec la prise en compte de l'aspect industriel du contexte de production des objets que mobilisent les cultures populaires. Toutefois, comme nous le verrons, l'appropriation locale des produits culturels mainstream donne lieu à des phénomènes culturels et patrimoniaux dont les enjeux ne peuvent être réduits à la question de l'aspect industriel du contexte de production des cultures populaires.

Le phénomène de patrimonialisation étant particulièrement complexe et propre à chaque objet patrimonial, il nous semble alors que, pour pouvoir comprendre les différentes dimensions qu'il recouvre, il convient de l'aborder plus spécifiquement. Nous rejoignons en cela les propos de H. Ter Minassian qui travaille sur la patrimonialisation des jeux vidéos selon lesquels : « *ces questionnements sur la patrimonialisation du jeu vidéo ne sont pas spécifiques au médium. En revanche, elles induisent des réponses spécifiques qui doivent prendre en compte le statut particulier de l'objet* » (Ter Minassian, 2012, p.5). En ce sens, dans notre cas, nous proposons d'aborder la patrimonialisation des cultures populaires à travers le champ patrimonial des musiques populaires.

1.2. DE LA PATRIMONIALISATION DES MUSIQUES POPULAIRES

Si la patrimonialisation des cultures populaires n'est pas encore engagée de la même manière selon les champs culturels, celle des musiques populaires est en pleine expansion depuis quelques années : films fictions, films documentaires,

expositions, livres (littérature ou bande-dessinée), réédition d'albums musicaux, musées, commémorations, sites web, etc., de nombreuses initiatives de valorisation portant sur le passé des musiques populaires voient le jour. Afin de mieux comprendre ce que recouvre ce champ patrimonial, nous verrons tout d'abord ce qui est entendu par « musiques populaires » dans la littérature (1.2.1.), puis nous évoquerons quelques travaux académiques déjà réalisés sur la patrimonialisation des musiques populaires afin de préciser le cadre pluridisciplinaire dans lequel s'inscrit notre travail de recherche (1.2.2.).

1.2.1. Les recherches sur les musiques populaires

Une présentation du champ de recherche des *popular music studies* est d'abord réalisée, suivie d'une précision terminologique à propos des expressions « musiques populaires », « musiques amplifiées » et « musiques actuelles ».

- **Le champ de recherche des *popular music studies***

L'étude des musiques populaires dans la littérature se rattache à un champ de recherche anglophone nommé *popular music studies*. Né à la fin des années 1970, ce champ de recherche a émergé face au constat du manque d'outils heuristiques et théoriques pour « analyser la musique présente dans la vie quotidienne, diffusée par les médias et produite par les industries culturelles » (Guibert & Heuguet, 2022, p. 13) alors que ces musiques avaient déjà une influence internationale à travers les figures de stars ou les subcultures jeunes. Considérant la musique comme une forme de communication humaine, il s'agissait alors de répondre aux questions « comment et pourquoi qui communique quoi à qui, et avec quel effet » (Tagg, 1982/2022, p.29). Au sein de ce champ de recherche interdisciplinaire, deux approches principales vont émerger : l'approche musicologique, et l'approche sociologique.

L'approche sociologique, au sens large, renvoie à des objets d'étude tels que « les mécanismes psychosociaux, subculturels et socioéconomiques capables d'influencer l'« émetteur » [...] et le « récepteur » de certaines formes de musiques populaires » (ibid., p.30). Il s'agit de répondre aux questions « qui ? », « à qui ? » et,

avec l'aide de la psychologie, « avec quel effet ? », voire éventuellement à une part de la question « pourquoi ? ». Au centre de l'approche sociologique se retrouvent les tensions liées aux questions relatives à la notion de populaire et leurs effets sur les pratiques. Des rapports de pouvoir ont pu être mis en évidence avec, d'un côté, des tensions liées à des contraintes imposées « par le haut » (le marché économique d'un côté en termes de rapport mainstream/underground, les institutions et l'État de l'autre en termes de culture légitimée/non légitimée) et, de l'autre, des tensions émergeant d'« en bas » (phénomènes de résistance, culture militante, en marge).

L'approche musicologique entend, elle, étudier « *la nature même du canal de transmission, c'est-à-dire la musique* » (ibid., p.30). Il s'agit alors de répondre aux questions du « pourquoi ? », du « quoi ? » et du « comment ? ». Cette approche – plus « technique » pourrait-on dire – a été développée face à la nécessité de traiter, d'un point de vue musicologique, les spécificités des musiques populaires. A ce propos, P. Tagg propose un « *triangle axiomatique articulant les notions de "musiques savantes" (Art music), de "musiques traditionnelles" (Folk music) et de "musiques populaires" (Popular music)* » (ibid., p.31). Il précise par là les spécificités des musiques populaires par rapport aux deux autres catégories qu'il consigne dans le tableau présenté ci-après.

| CARACTÉRISTIQUES | | Musique folk | Musique savante | Musique populaire |
|---|-------------------------------------|---------------------|------------------------|--------------------------|
| Production et transmission | Professionnels principalement | | x | x |
| | Amateurs principalement | x | | |
| Distribution de masse, industrielle | Habituelle | | | x |
| | Exceptionnelle | x | x | |
| Principal mode de stockage et de distribution | Transmission orale | x | | |
| | Notation musicale (partition) | | x | |
| | Son enregistré | | | x |
| Type de société dans laquelle ces catégories musicales se développent principalement | Nomade/agraire | x | | |
| | Agraire/industrielle | | x | |
| | Industrielle | | | x |
| Principal mode de financement de la production et de la distribution au XXe s. | Indépendant de l'économie monétaire | x | | |
| | Argent public, institutionnel | | x | |
| | Économie privée | | | x |
| Théorie et esthétique | Exceptionnelles | x | | x |
| | Habituelles | | x | |
| Compositeur/auteur | Anonyme | x | | |
| | Identifié | | x | x |

Tableau 3 - Musique folk, musique savante, musique populaire : un triangle axiomatique (version abrégée de P. Tagg réalisée par Guibert & Heuguet, 2022).

Ces deux approches, sociologique et musicologique, apparaissent alors complémentaires. Elles vont être enrichies par la productions de travaux issus de nombreuses autres disciplines (communication, histoire, ethnologie, etc.).

• **« Musiques populaires », « musiques amplifiées », « musiques actuelles », de quoi parle-t-on ?**

Le tableau de P. Tagg donne un aperçu de ce qui distingue les musiques populaires dans le champ de recherche des *popular music studies*. Il précise d'ailleurs les évolutions qui ont permis l'émergence de ces musiques en tant que phénomène spécifique : « (1) *une progression importante de la place de la musique dans le temps et le budget des individus dans les sociétés industrialisées ; (2) des évolutions dans la structure de classes de la société, qui ont favorisé l'émergence de groupes sociaux particuliers, tels les jeunes passant par une période d'études ou de chômage à l'interstice de l'enfance et de l'âge adulte, et fait naître des besoins d'identité collective ; (3) des avancées technologiques qui ont mené au développement de techniques d'enregistrement capables, pour la première fois dans l'histoire, d'emmagasiner de façon précise et de faire circuler de façon massive les musiques non écrites ; (4) la miniaturisation (via les transistors, la micro-électronique, etc.) permettant la dissémination globale de ces musiques ; (5) le développement de nouvelles fonctions pour la musique dans les médias audiovisuels (par exemple les films, les publicités, la télévision, les clips) ; (6) la crise du « sens » de la musique savante contemporaine et la stagnation de la musique officielle dans des moules historiques anciens ; (7) l'avènement d'un paysage sonore lo-fi bruyant, permanent, mécanique et sa « réflexion » au sein des musiques amplifiées pulsées ; (8) l'adoption généralisée de certains genres euro et africains-américains comme lingua franca de l'expression musicale au sein des sociétés industrialisées ; (9) le remplacement progressif mais inéluctable d'intellectuels uniquement formés à la tradition musicale savante par des personnes qui, tout en ayant été exposées à cette tradition vénérable, ont aussi grandi au son de Presley, des Beatles et des Stones » (Tagg, 1982/2022, p.29).*

Si dans le monde anglophone la notion de *popular music* renvoie à un phénomène bien défini, décrit ci-dessus, en France la manière de nommer celui-ci - et par là même de le conceptualiser - va être plus problématique. En effet, la notion de « populaire » est, comme nous l'avons vu précédemment, traversée par des

questions liées à la notion de légitimité et devient rapidement « *un terrain miné dans les sciences sociales françaises* » (Guibert & Heuguet, 2022, p.15).

Ainsi, l'expression « musiques amplifiées » est alors proposée par M. Touché pour penser le phénomène. Par « musiques amplifiées » sont entendues toutes les activités et pratiques de création, de production, de diffusion et de réception de la musique s'étant développées en concomitance avec l'apparition et le développement de l'électricité (Touché, 2007 ; Guibert, 2006). Cette expression permet de mettre en avant le rôle de l'électrification et de l'amplification aussi bien dans le développement des différents courants musicaux (en termes d'esthétique musicale) que dans les modes de vie et de socialisation des acteurs de ces courants (du musicien au public, en passant par tous les acteurs composant la filière musicale).

Une autre expression est également employée pour recouvrir ce phénomène, celle de « musiques actuelles ». Cristallisée au cours du mandat de Catherine Trautmann en tant que ministre de la Culture et de la Communication (1996-2000) après avoir été utilisée quelques années plus tôt par les politiques publiques (Guibert, 2009), cette appellation renvoie à un champ d'interventions publiques englobant, outre les musiques amplifiées, le jazz, les musiques traditionnelles et la chanson (Teillet, 2002). Comme le précise G. Guibert, l'expression « musiques actuelles » est employée « *lorsque les collectivités territoriales ou l'État sont investis par des subventions ou des politiques d'intervention (aide à la création ou à la diffusion, formation/accompagnement, locaux de répétition)*. Ainsi le fait que l'expression "musiques actuelles" se soit cristallisée en France est à mettre en rapport avec la situation assez particulière de notre pays, où l'intervention de l'État puis des collectivités territoriales ont leur importance, notamment en termes d'argumentaires liés à "l'exception culturelle" ou "à la diversité culturelle" » (Guibert, 2009, p.6). Cette catégorisation englobante n'a jamais véritablement été reconnue par les acteurs de la filière musicale - tout du moins par une partie - ni n'a été usitée par les chercheurs francophones dans le cadre de leurs recherches.

Depuis quelques années, avec le développement des recherches en France et les nombreux échanges avec les communautés de chercheurs internationales, **l'expression « musiques populaires » tend à s'imposer dans le vocabulaire scientifique francophone, aussi c'est cette expression que nous avons choisie d'utiliser pour recouvrir le phénomène comme défini par les *popular music studies***. L'expression « musiques actuelles » sera parfois employée lorsqu'il s'agira de renvoyer à la catégorie institutionnelle décrite précédemment. Après avoir précisé ce que recouvre les musiques populaires, il convient de présenter les recherches sur le phénomène de patrimonialisation dont elles sont l'objet dans lequel s'inscrit notre travail.

1.2.2. Les recherches sur la patrimonialisation des musiques populaires

Des études sont menées activement sur le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires - courant de recherche des *popular music heritage* - depuis une quinzaine d'années. En Angleterre, en Australie et aux Pays-Bas notamment, des groupes de recherche œuvrent à documenter et expliquer ce phénomène selon plusieurs dimensions. La patrimonialisation des musiques populaires est ainsi abordée du point de vue des pratiques patrimoniales et questionne la façon dont les musiques populaires sont sauvegardées et valorisées. Ces études examinent notamment les dispositifs muséographiques et de médiation (Dalbavie, 2003 ; Touché, 2007, 2012, 2015 ; Cortez, 2016) et proposent aussi une approche par la notion de patrimoine culturel immatériel en questionnant les nouvelles pratiques qu'engendre le renouvellement du paradigme patrimonial au niveau des institutions internationales et nationales (Campos, 2011). La majorité des recherches se concentrent toutefois sur ce que sous-tend la patrimonialisation des musiques populaires par l'étude des discours, des représentations, des identités et valeurs produites au sein de ce phénomène. Certaines approches sont centrées sur le processus de patrimonialisation et explorent les formes de légitimité en jeu (Schmutz, 2005 ; Kärja, 2006 ; Bennett, 2009 ; Brandellero et Janssen, 2014 ; Brandellero et al. 2014 ; Chastagner, 2014 ; Roberts, 2014 ; Roberts et Cohen, 2014), quand d'autres portent plus spécifiquement sur le processus de

remémoration, de construction de l'identité, et questionnent la notion de nostalgie (Van Dijck, 2006 ; Dauncey et Tinker, 2014 ; Istvandy, 2014 ; Van der Hoeven, 2014a, 2014b ; Bennett et Rogers, 2015 ; Van der Hoeven, 2018). Des recherches sont également menées sur le rôle des lieux et territoires dans la patrimonialisation des musiques populaires (Van der Hoeven et Brandellero, 2015 ; Van der Hoeven et al., 2016). Enfin, un courant de recherche particulièrement fructueux s'est développé sur les démarches Do-it-yourself (DIY) de patrimonialisation des musiques populaires (Knifton, 2012 ; Baker et Huber, 2013 ; Baker (dir.), 2015 ; Collins, 2015 ; Long, 2015, 2016 ; Gérôme & Parent, 2016) que nous présenterons plus avant à la section suivante (2.1.1. Pratiques patrimoniales DIY).

Notre travail, à travers cette thèse, entend participer à **produire des connaissances s'inscrivant dans le courant de recherche pluridisciplinaire sur la patrimonialisation des musiques populaires**, notamment en contexte francophone. Si la sociologie, l'anthropologie, les sciences de la communication ou l'histoire sont des disciplines qui interviennent souvent au sein de ce courant de recherche, **les sciences de gestion, moins présentes, peuvent apporter un regard nouveau sur ce sujet** de la patrimonialisation des musiques populaires. L'originalité de notre approche tient aussi au fait que nous avons choisi d'étudier des cas dont l'objet patrimonial peut être défini en tant que *scène musicale locale*.

2. SCÈNES MUSICALES LOCALES ET PATRIMOINE

Alors que les initiatives de patrimonialisation des musiques populaires se multiplient ces dernières décennies dans le monde, portées tout autant par des acteurs privés que publics, prenant la forme de films, de réédition d'albums, de livres, d'exposition, etc., on remarque que l'objet patrimonial est variable. Il peut en effet porter sur la vie d'un artiste ou d'un groupe en particulier, sous forme de monographie, sur une période donnée, sur une technologie (instrument de musique, support d'écoute, etc.), ou sur une esthétique au sens large (et son déploiement sur différents territoires). Notre travail s'intéresse aux approches abordant la scène musicale locale comme objet patrimonial (2.1.) et à la manière dont les acteurs des scènes locales, porteurs de patrimoine notamment, peuvent intervenir dans le processus de patrimonialisation (2.2.).

2.1. LA SCÈNE MUSICALE LOCALE COMME OBJET PATRIMONIAL

Afin de préciser ce que recouvre l'expression « scène musicale locale », nous verrons dans un premier temps l'avènement des scènes locales en France et comment se définit ce concept (2.2.1.), pour ensuite présenter la manière dont les scènes locales peuvent évoluer et développer un rapport spécifique au passé (2.2.2.). Nous nous pencherons enfin sur ce que l'approche de la patrimonialisation des musiques populaires par l'objet « scène locale » peut signifier en termes de valorisation des acteurs et des territoires (2.2.3.).

2.1.1. Les scènes locales en France

La notion de « scène », qu'elle soit déclinée sous la forme de *scène locale*, *scène culturelle* ou *scène urbaine*, est liée au renouveau du « rôle de l'espace physique et, plus largement, de la matérialité dans les faits et les représentations » (Guibert, 2016, p.17). Aussi, il nous semble intéressant, avant d'en venir à la définition du concept, de revenir sur les faits qui ont conduit à l'émergence des

scènes locales en France afin de bien comprendre ce qu'elles recouvrent dans le contexte des musiques populaires.

- **Naissance des scènes locales en France**

Dans son ouvrage *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France* (2006), G. Guibert retrace de manière détaillée l'évolution des modes de production des musiques populaires en France. De nombreuses transformations ont eu lieu au cours du 19^e siècle et du 20^e siècle suite à la Première Révolution industrielle. L'exode des populations rurales vers les villes, les très nombreuses innovations technologiques, l'allongement du temps libre dédié au divertissement, la mise en place d'une économie libérale propice au développement industriel et au cosmopolitisme influent sur la manière de produire et transmettre la musique populaire.

La musique populaire dans les milieux ruraux - musique traditionnelle pourrait-on dire, au sens de *folk music* - était créée et transmise oralement - sur le même mode que le patrimoine culturel immatériel défini dans les sections précédentes. A partir de la fin du 19^e siècle, une musique urbaine émerge et avec elle de nouveaux métiers (interprète, auteur, compositeur, éditeur, producteur de spectacles, critique journalistique) et de nouveaux médias (disque, cinéma, radio). D'abord centralisée à Paris et dans les grandes villes, cette nouvelle économie de la musique, destinée au peuple, s'élaborent autour de deux activités ayant donné lieu à deux secteurs marchands : celui du spectacle musical, représenté essentiellement par le modèle du music-hall, et celui de l'édition graphique portée par des entrepreneurs diffusant des partitions en petits formats fabriqués en série. Ces activités entraînent le développement de nouveaux instruments de musique, de nouveaux répertoires, puis par la suite de nouveaux médias : « *L'arrivée de la radio, du cinéma et du disque amplifient en effet - outre le rôle moteur de Paris - l'impact de l'industrie de la musique naissante qu'on qualifie alors, dans sa globalité, de music-hall* » (Guibert, 2006). Le music-hall se développe en France autour de trois pôles : l'industrie du disque, les radios, et le milieu du spectacle qui travaille avec les deux pôles précédents.

A partir des années 1950, un marché musical en faveur des jeunes émerge avec l'avènement d'un courant musical provenant des États-Unis, le rock'n'roll. En France, le rock'n'roll intègre d'abord le système du music-hall, puis est finalement délaissé au profit des musiques de variété à destination des adolescents (par exemple le courant « yé-yé »). A partir des années 1960, les majors du disque internationales (avec l'apparition du vinyle) distribuent à travers leurs filiales françaises les musiques rock anglo-saxonnes, tandis que les maisons de production françaises se bornent à produire et distribuer de la variété et des musiques destinées aux discothèques. Le rock français, bien qu'il soit porté par de nombreux pratiquants, ne peut s'intégrer à ce marché commercial. En France, l'industrie musicale se développe suivant ce schéma jusque dans les années 1980.

Cette mise à la marge de la pratique du rock en France va, à certains égards, encourager le développement de cultures musicales alternatives qui vont chercher « à se structurer, à s'organiser en un système d'expression indépendant de la production de l'industrie de la musique et des médias centralisés » (ibid.). A la fin des années 1980, un système parallèle à celui des industries culturelles se met en place. Cette activité entraîne un **processus de constructions de réseaux musicaux alternatifs organisés autour d'associations, de correspondants et de lieux de sociabilité. G. Guibert utilise le concept de « scènes locales » pour parler de cette effervescence des communautés musicales.**

Le déploiement de ces scènes locales s'inscrit dans un contexte particulier en France : à côté du secteur professionnel privé de la musique dont nous venons brièvement de retracer la structuration, l'arrivée de Jacques Lang au ministère de la Culture au début des années 1980 va amener l'État, d'une part, à travailler avec ce secteur privé et, d'autre part, à intégrer des pratiques comme le rock et la chanson dans le champ des actions publiques de la culture par la création de lieux labellisés, tels que les Scènes Nationales. Le gouvernement va aussi soutenir des projets liés aux pratiques musicales populaires en accordant une aide à des structures d'éducation populaires (MJC, fédérations, etc.) et à des associations de bénévoles militant et agissant dans le milieu *underground* en faveur d'esthétiques « rock » au sens large (Guibert, 2007). Ainsi, comme le précise G. Guibert, « à côté des figures

traditionnelles d'entreprises culturelles incarnées par les modèles idéal-typiques de « l'entrepreneur privé » [secteur privé marchand] et du « théâtre public » [secteur public non-lucratif], apparaît à compter de la fin des années 1980 un nouveau type d'acteur à l'économie hybride, en parti autofinancé et en parti subventionné, mais où persiste aussi une part d'économie non monétaire basée sur la réciprocité et le don/contre-don (ne serait-ce que par l'importance du bénévolat) » (ibid., p.302).

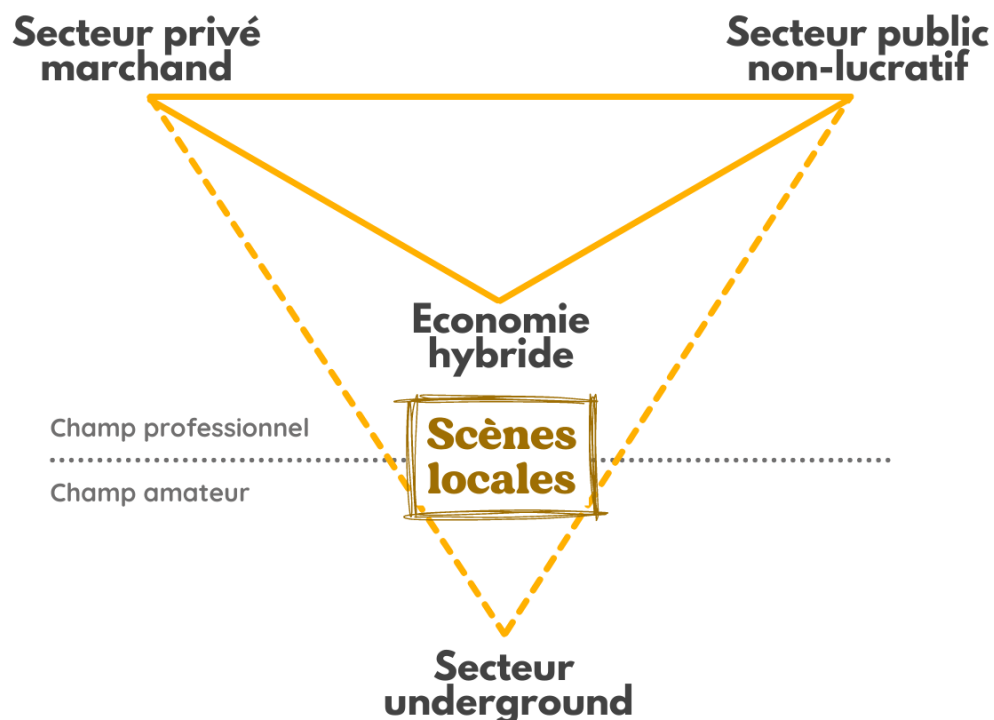


Figure 3 - Topographie socio-économique du secteur des musiques populaires (Guibert, 2007 ; Guibert, in : Chabaud et Gonthier, 2009).

Les scènes locales se composent ainsi de nombreux acteurs dont l'intervention est plus ou moins visible (individus et groupes, associations, entreprises privées, intervenants publics), et de lieux de sociabilité à travers lesquels les réseaux se déploient sur un territoire. La scène globale (nationale et internationale) renvoie à l'industrie musicale à l'origine de la musique dite *mainstream*, tandis que les scènes locales renvoient à des réseaux d'acteurs plus restreints et localisés dans l'espace donnant lieu à une production musicale parfois qualifiée d'*underground* et développant souvent une identité, des sociabilités, qui s'appuient sur des manières

d'entreprendre qui leur sont propres ; scène globale et scènes locales s'alimentent l'une l'autre (Guibert, 2006).

- **Conceptualisation des scènes musicales locales**

Le concept de scène musicale locale se définit par « ***un réseau d'acteurs (artistes professionnels et amateurs, intermédiaires, amateurs de musique), situés localement et temporellement, qui vivent collectivement leurs goûts musicaux communs et créent collectivement de la musique pour leur propre plaisir*** » (Peterson & Bennett, 2004, in : Emin & Guibert, 2017, p.90). La notion de territoire est donc liée directement à la notion de scène, de même que celle d'**action collective**.

Deux conceptions de la scène peuvent être identifiées (Guibert, 2012) : la *scène vécue*, qui renvoie à l'expérience vécue par les acteurs au sein du réseau ; et la *scène perçue* qui recouvre « *le rôle des acteurs externes (notamment des médias, mais également du milieu culturel) dans l'établissement d'une notoriété extraterritoriale et la construction d'une image de la scène. Une scène construite par une multitude d'actions individuelles, sans que chacun ait forcément conscience d'appartenir à un tout, deviendrait visible une fois nommée et reconnue par des tiers* » (Emin & Guibert, 2017, p.105). Ainsi, l'idée de scène vécue se rapporte plus particulièrement aux dynamiques internes des acteurs, à leur motivation, à la manière dont ils s'organisent ; tandis que la l'idée de scène perçue renvoie à l'idée d'une scène dont l'image est « cristallisée » - et construite - par des acteurs extérieurs. Elle peut alors renvoyer une image qui ne reflète pas tout à fait la réalité des pratiques, acteurs ou lieux qui la composent. La notoriété d'un artiste issu de cette scène peut par exemple influencer sur l'image qui va être construite de celle-ci, réduisant ou valorisant tour à tour le rôle de certains acteurs en son sein.

La scène locale est « locale » du fait de l'ancrage territorial auquel elle renvoie. En termes de pratique et d'esthétique, la scène est toutefois le résultat d'un « *emboîtement entre des tendances locales et des transformations cycliques des industries musicales* » (Straw, 1991, in : Costantini, 2015, p.149). Comme le montre le schéma de la topographie socio-économique du secteur des musiques

populaires établi par G. Guibert (Figure 3), les scènes locales se situent à l'intersection de trois « univers » économiques et politiques différents - privé (relevant du milieu industriel ou indépendant), public, *underground* - dont elles sont nourries.

2.1.2. Les trajectoires des styles musicaux ou les « cycles de vie » des scènes musicales

Le travail de J. Lena (2008 ; 2012) met en avant la notion de « trajectoire » des communautés musicales à travers quatre modèles idéaux-typiques, ou *genres* : le genre avant-gardiste, le genre basé sur la scène, le genre basé sur l'industrie et le genre traditionaliste. L'auteur propose ainsi de comprendre l'évolution des styles musicaux en observant la manière dont les communautés musicales font des choix, au gré des opportunités, les faisant basculer d'un genre à un autre. Une trajectoire domine (48 cas examinés sur 60 suivent cette trajectoire), abrégée AgSIT : une progression de l'avant-garde, au genre basé sur la scène, puis sur l'industrie, et enfin au genre traditionaliste.

- **Le genre avant-gardiste**

Les genres avant-gardistes réunissent des acteurs qui souhaitent produire des musiques qui se distinguent des formes musicales déjà existantes, contemporaines ou plus anciennes. Les communautés qui composent le genre avant-gardiste sont souvent de petits groupes de personnes actives qui se rencontrent de manière informelle et irrégulière, plutôt en présentiel, et dont les codes vestimentaire ou langagiers sont peu normés mais peuvent avoir tendance à refléter « l'éthos expérimental » des individus. Ils n'attirent que très peu l'attention de la presse et sont peu rémunérés pour leurs activités, même s'ils trouvent parfois un peu de soutien auprès de personnes de l'industrie musicale qui s'intéressent à leur travail. Les genres avant-gardistes déclinent ou fusionnent rapidement avec d'autres styles musicaux, seuls quelques communautés réussissent à mobiliser suffisamment de ressources et à fédérer plus de personnes pour évoluer vers les genres basés sur la scène.

- **Le genre basé sur la scène**

Les genres basés sur la scène se caractérisent par une communauté composée de plusieurs artistes et groupes d'artistes, de spectateurs et d'organisations de soutien intensément actifs de taille moyenne. J. Lena précise « *Pendant plus d'une décennie, le concept de "scène" a été utilisé par les chercheurs pour désigner une communauté d'artistes, de fans, de maisons de disques axée sur la scène et de personnes qui soutiennent les petites entreprises. Ces scènes locales peuvent également être en communication avec des scènes similaires dans des locaux éloignés dont les membres apprécient le même genre de musique et de style de vie. Ces dernières années, nous avons reconnu l'importance des scènes virtuelles composées de fans qui interagissent via Internet* »²⁰ (Lena, 2012). Les artistes et acteurs de la production musicale du genre basé sur la scène peuvent réussir à se rémunérer grâce à leurs activités, notamment lorsqu'ils commencent à attirer l'attention de la presse locale ou spécialisée. Les comportements, habillement et langages sont très codifiés et expriment un attachement à une identité commune. L'organisation de la communauté est lâche et caractérisée par une imbrication de cercles d'acteurs ayant des niveaux variables d'engagement : au centre se trouvent les artistes dont l'activité fait vivre les traits distinctifs du style musical de la scène (on y retrouve parfois les mêmes acteurs du genre avant-gardiste qui a précédé) ; viennent ensuite les militants engagés dans la vie de la communauté dont ils incarnent l'identité, leur travail est parfois lié à la scène ; au-delà, on retrouve le cercle des fans qui participent plus ou moins régulièrement à la vie de la scène ; et enfin le dernier cercle est celui des « touristes » qui profitent des activités de la scène sans s'y identifier. Enfin, des lieux de sociabilités (bars, clubs, magasin de disques, etc.) permettent la rencontre de tous ces acteurs. La communauté peut aussi produire ses propres médias dans lesquels elle formalise encore un peu plus l'identité de la scène. L'idée d'un consensus autour d'un ou plusieurs styles musicaux produits par les acteurs de la scène marque le passage du genre avant-gardiste au genre basé sur la scène. Cet équilibre autour du ou des styles musicaux peut sensiblement évoluer, notamment lorsque des innovations technologiques

20 Traduction personnelle.

liées à la pratique musicale surviennent. De nombreux styles musicaux des genres basés sur la scène déclinent ou fusionnent, tandis que d'autres réalisent une transition vers le genre basé sur l'industrie.

- **Le genre basé sur l'industrie**

Le passage du genre basé sur la scène à celui basé sur l'industrie est surtout provoqué par un intérêt des acteurs de l'industrie musicale pour les musiques produites par les acteurs de la scène. Le style musical est alors « récupéré » par des majors et intègre un mode de production à l'échelle industrielle. Les acteurs du genre basé sur l'industrie sont de grandes entreprises industrielles, mais également les artistes qui contractualisent avec elles, les publics qu'elles ciblent, et toutes les entreprises de services et médias qui gravitent autour d'elles. La production et la vente de produits génèrent de forts revenus dont chacun des acteurs profite plus ou moins. L'identité du style musical devient bien souvent l'apanage des industries musicales qui n'hésitent pas à l'adapter à leurs marchés-cibles afin d'accroître le nombre de fans. Les objectifs des membres de l'industrie musicale sont principalement liés à l'augmentation des revenus générés par la vente des produits musicaux au plus grand nombre de consommateurs possible. Les acteurs du genre basé sur la scène dont est issu le style musical peuvent avoir plusieurs réactions : continuer d'apprécier le style musical et intégrer le public de consommateur industriel ou adopter un comportement de défiance voire de rejet à l'encontre des « touristes » qui rejoignent le rang des fans et du style musical transformé par le genre basé sur l'industrie. Dans ce deuxième cas, des conflits surviennent entre les fans de la première heure et les nouveaux fans autour de l'authenticité du style musical, les premiers pouvant considérer cette authenticité comme perdue. Cette tension divise alors parfois suffisamment les personnes pour pousser certaines à former un nouveau genre avant-gardiste ou d'autres à créer un genre traditionaliste.

- **Le genre traditionaliste**

Les genres traditionalistes émergent lorsque des individus, souvent issus de la communauté musicale du genre basé sur la scène, dénoncent les conséquences de l'exploitation commerciale du style musical à un niveau industriel. Ils entrent alors

dans une tentative de « purification » de la musique en cherchant à éradiquer les excès provoqués par le traitement industriel afin de reconstituer une version de ce à quoi ressemblait la musique au moment où celle-ci appartenait au genre basé sur la scène. **Leur volonté est de préserver l'héritage musical et identitaire de la communauté et de le transmettre aux nouvelles générations.** Autrement dit, ils considèrent le style musical du genre basé sur la scène, et l'identité du groupe par lequel il vit (ou a vécu), comme du patrimoine. **Émerge alors un processus de patrimonialisation par l'identification et la désignation de plusieurs éléments :** les acteurs cherchent à construire l'histoire de la communauté et du style musical en identifiant les moments charnières, les artistes et acteurs influents et exemplaires qui incarnent la mémoire collective du genre basé sur la scène. Ils sélectionnent également des objets et des archives musicales qu'ils conservent et valorisent en les exposant auprès des membres de la communauté et parfois au-delà. Des albums musicaux peuvent faire l'objet d'une réédition à petite échelle par une maison de disques indépendante. **Au début de la phase du genre traditionaliste, des connaissances sont produites sur le style musical et un travail de classification est réalisé : on s'efforce de nommer, de formaliser, d'organiser les éléments qui composent le style musical et la vie de la communauté. Un véritable travail réflexif est entrepris** afin de reconstituer l'histoire « vraie » et « authentique » de ce qui compose (composait) la scène. Les acteurs du genre traditionaliste se réunissent souvent lors de rassemblements d'associations musicales, de conférences universitaires et de festivals. Ils communiquent via des bulletins d'information, des revues universitaires, des magazines spécialisés et des sites de discussion sur le web. Le genre traditionaliste peut aussi être considéré comme un terreau fertile pour la création de nouveaux genres d'avant-garde : les membres de la communauté basée sur la scène qui préfèrent vivre l'esprit créatif de la musique, par innovation ou hybridation, peuvent puiser leurs influences dans ce qui a été préservé et transmis de la scène par le genre traditionaliste.

J. Lena évoque alors la notion de cycle. Il ne s'agirait pas d'un cycle régulier où le style musical et la communauté reviendrait à leur première phase, mais plutôt une sorte de « cycle de vie » du style musical et sa communauté : une fois que le cycle

du style musical A arrive à sa dernière phase, il inspire la naissance de la première phase du cycle du style musical B (et parfois même à plusieurs autres styles). Notons que si l'on considère le genre basé sur la scène comme le genre central du cycle en ce qu'il définit l'identité « authentique » du style musical et de la communauté, il peut même alors sembler cohérent de parler de cycle de vie de la scène musicale avec : la première phase d'expérimentation permettant à la scène de pré-exister autour d'un noyau d'acteurs ; la deuxième phase d'émergence et d'existence de la scène musicale ; la troisième phase d'institutionnalisation de la scène par sa récupération, son ultra-médiatisation et sa popularisation par le milieu de l'industrie musicale ; et enfin la quatrième phase de patrimonialisation de la scène. Si cette trajectoire est celle la plus souvent rencontrée selon l'étude de J. Lena, cette dernière précise toutefois que quelques autres cas ont montré que les trajectoires pouvaient être toute autre²¹ et que toutes les phases n'étaient pas toujours présentes, certains facteurs²² entraînant l'avortement de trajectoires.

2.1.3. Implications au niveau de l'approche patrimoniale : raconter l'histoire des scènes locales et ses acteurs « de l'ombre »

Les travaux de M. Touché, sociologue au CNRS dans les années 1990-2000, retracent la réflexion qui a été la sienne autour du projet de faire entrer les musiques populaires au musée dans un contexte français (Touché, 2007 ; 2012 ; 2015). Ses récits réflexifs mettent en lumière plusieurs des enjeux qui se posent quant à la patrimonialisation des musiques populaires, et notamment des scènes musicales.

Tout d'abord, il rappelle que, en dehors des savoirs accumulés sur la vie des stars, vedettes nationales ou internationales, les connaissances sur la vie sociale, technologique et artistique du milieu des musiques populaires en France - et vues d'en France - sont encore très modestes et décousues (ibid., 2012). Pourtant, tout un pan de l'histoire culturelle française, à partir des années 1950-1960 surtout, va être

21 Il nous semble également, eu égard à nos études de cas, que certaines phases peuvent exister en parallèle l'une de l'autre.

22 Pour plus de précisions, voir l'ouvrage *Banding Together* (2012) de Jennifer Lena.

bouleversé par le déploiement des musiques populaires - au sens de *popular music* - et ses nouveaux modes de socialisation : « *d'un schéma vertical qui part du haut, des institutions éducatives, des classes sociales privilégiées pour se diffuser vers le bas, ou bien encore des parents vers les enfants, les adolescents, on assiste à une inversion, les modèles populaires, ceux de la jeunesse vont en quelques décennies s'imposer et se diffuser du bas vers le haut* » (ibid., 2007, p.99). Il se demande alors qui étaient ces personnes, ces jeunes, quels étaient leurs modes de vie, quels rapports entretenaient-ils aux mondes du jazz, de la chanson, des musiques traditionnelles, du bal, des musiques dites typiques, à celles qui arrivaient des États-Unis, d'Angleterre puis d'Allemagne de l'Ouest. En somme, la question était « *comment ça s'est fait ici en France ?* » (ibid., 2012, p.60). Si l'approche est focalisée sur la période 1950 à 1980, elle pourrait tout autant s'appliquer à une période plus contemporaine, l'important étant qu'elle soulève un enjeu de la patrimonialisation abordée selon le nouveau paradigme patrimonial : **comment mettre les communautés de personnes au centre du processus patrimonial ?**²³ S'intéresser au patrimoine des musiques populaires, c'est se pencher non seulement sur les productions artistiques, mais également sur les acteurs qui les produisent, les consomment, les transmettent, et sur tous les aspects matériels et immatériels par lesquels ils construisent et expriment leur culture.

M. Touché précise également que, dans ses recherches, il s'est principalement concentré sur les usages qui n'engagent pas, entre les acteurs, des échanges économiques autres que ceux de l'approvisionnement en objets mais plutôt sur les pratiques qui valorisent la gratuité des engagements et des échanges (la dimension

23 La démarche de patrimonialisation portée par M. Touché s'inscrit dans le régime de patrimonialisation social : la volonté de réaliser « *une sociohistoire musicale de l'urgence* » (ibid., p.63) est à l'initiative du chercheur travaillant pour une institution patrimoniale qui va à la rencontre des individus témoins de cette histoire. Les communautés de personnes sont ici mises au centre du processus patrimonial en tant que source d'informations sur une culture passée, en tant que porteuses de mémoire. Dans une démarche relevant du régime patrimonial du PCI, les communautés seraient au centre du processus de patrimonialisation en ce qu'elles seraient encore actrices de leur culture dans le présent et participeraient à sa sauvegarde en « vivant » cette culture sans discontinuité mémorielle.

bénévole et amateur notamment). En cela, il rejoint les propos de G. Guibert qui pointait l'invisibilisation de toute une partie des acteurs du milieu des musiques populaires pris dans une « *nébuleuse intermédiaire* » (ces auditeurs et mélomanes, amateurs actifs mais qui n'entrent pas dans le cadre des professions du secteur des musiques actuelles) et la nécessité de les prendre en compte pour comprendre la manière dont évoluent les pratiques (Guibert, 2007). Concernant la patrimonialisation des musiques populaires, un autre enjeu apparaît, notamment pour les professionnels du patrimoine, celui de **prendre conscience de l'existence de ces « acteurs de l'ombre »** (Touché, 2012) et **des communautés qu'ils forment - et de l'importance de leur rôle dans la vie culturelle** - afin d'être en mesure de leur proposer les outils et moyens appropriés s'ils souhaitent entrer dans une démarche de patrimonialisation de leur culture commune.

Pour tenir compte de ces acteurs de l'ombre, il importe de donner toute sa place au contexte local dans lequel ils évoluent. M. Touché précise qu'il ne s'agit en effet pas de réaliser une « *histoire du rock américain ou anglais qui nous est servie comme si elle était notre histoire* » (Touché, 2007, p.136) mais bien « *comment des cultures musicales venues d'ailleurs ont rencontré celles d'ici, quelles sont les particularités de ces phénomènes d'appropriation, d'adaptation, quels en sont les acteurs, dans quels espaces et dans quelles dynamiques* » (ibid., p.136-137) tout en prenant en compte l'interaction entre toutes les dimensions : « *les publics, les acteurs (musiciens, vendeurs de disques, d'instruments, les ingénieurs du son, les luthiers, les diffuseurs), les politiques publiques nationales ou locales (les équipements, les événements, mais également celles de santé publique et d'environnement)* » (ibid., p.137).

Appréhender l'objet patrimonial en tant que scène musicale locale permet de prendre en compte tous ces aspects relatifs à la communauté, aux acteurs de l'ombre et à l'aspect du local et de l'ancrage territorial. Les porteurs de patrimoine sont alors remis au centre du processus de patrimonialisation, leur rôle et implication, et le degré de collaboration avec les institutions patrimoniales et universitaires, pouvant varier selon les projets.

2.2. LE RÔLE DES PORTEURS DE PATRIMOINE

Comme nous l'avons vu, les scènes musicales locales font intervenir de nombreux acteurs issus pour la plupart du milieu *underground* ou du milieu professionnel musical indépendant (privé mais éloigné de l'industrie culturelle et musicale). Parce qu'ils ne sont pas des professionnels du patrimoine, nous les considérons comme des « porteurs de patrimoine »²⁴ au sens d'acteurs culturels ayant la légitimité – selon le nouveau paradigme patrimonial – de désigner ce qui compose leur culture comme faisant patrimoine à leurs yeux. L'intervention des porteurs de patrimoine dans le processus de patrimonialisation des musiques populaires étant assez répandue, des chercheurs des *popular music heritage* se sont attelés à étudier ce phénomène qu'ils ont appelé « pratiques DIY ». Nous verrons dans un premier temps ce que recouvre ce concept (2.2.1.), puis nous verrons que ces acteurs sont à l'origine de la production de discours auto-autorisés (2.2.2.).

2.2.1. Les pratiques patrimoniales DIY

La démarche Do-it-yourself dans le champ de la patrimonialisation des musiques populaires a fait l'objet d'une tentative de conceptualisation par S. Baker et A. Huber : ayant identifié de nombreuses pratiques patrimoniales relevant de logiques DIY, ces auteures ont proposé une typologie mettant en lumière les différentes fonctions en jeu dans ce qu'elles nomment les « institutions DIY » (Baker & Huber, 2013).

24 Pour décrire les nouveaux acteurs du patrimoine, et notamment les « communautés » selon les termes de la convention pour le PCI de l'Unesco, plusieurs termes ont été utilisés : passeurs de mémoire, hommes-patrimoines, chercheurs indigènes ou porteurs de patrimoine (Bortolotto, 2012). Nous choisissons ce dernier terme pour qualifier les acteurs qui font partie du groupe social qui vit ou qui a vécu la culture faisant l'objet du processus de patrimonialisation (les acteurs d'une culture sont tous des porteurs de patrimoine en puissance, ils deviennent porteurs de patrimoine lorsqu'ils entrent dans une démarche patrimoniale en désignant leur culture comme ayant une valeur patrimoniale).

- **La notion de *do-it-yourself***

Avant de présenter ces différentes fonctions, rappelons que « *le DIY peut être entendu comme un régime d'action. A savoir un système de dispositions et d'attentes normatives* » (Hein, 2016). Ce régime d'action encourage et valorise le fait de faire, d'inventer, de bricoler, autrement dit, littéralement, de faire par soi-même.

L'apprentissage est alors un élément important de la démarche DIY.

Notons que, en particulier, l'esthétique punk-rock a émergé et a fait émerger de nombreuses scènes locales qui, au-delà des spécificités de chacune, partagent toutes une manière d'entreprendre commune. Examinant la manière dont un fondement culturel spécifique peut déterminer l'action entrepreneuriale par l'étude d'acteurs de scènes punk-rock, F. Hein a montré que « *leur engagement entrepreneurial est animé par une dimension à la fois affective (l'attachement au punk-rock et à sa communauté) et cognitive (un sens fixé par la vulgate DIY)* », précisant que cette vulgate encourage les acteurs à innover, inventer, expérimenter, en aspirant à une « *indépendance financière, éditoriale, organisationnelle et commerciale (Robin, 2008)* » (ibid.).

- **La démarche DIY dans le milieu patrimonial**

Ce que S. Baker et A. Huber ont appelé « institutions DIY » renvoie à des pratiques patrimoniales existant parallèlement aux démarches de patrimonialisation portées par les acteurs auxquels la société reconnaît habituellement la légitimité de conserver et raconter le passé (selon les pays, cela peut être les pouvoirs publics, des institutions privées, des experts, des universitaires, etc.). Ainsi, les institutions DIY représentent des initiatives où la participation bénévole est importante, pour lesquelles les dons et subventions sont la principale source de financement, et dont les objectifs de préservation d'un pan de la culture considéré comme oublié par les institutions sont sensiblement similaires. Ces démarches de patrimonialisation DIY constituent un continuum dans lequel ont été identifiées différentes pratiques, allant du collectionneur individuel cherchant à partager sa collection, à la structure ayant levé des fonds suffisants pour salarier une ou deux personnes et formaliser son projet au point qu'il soit reconnu par les pouvoirs publics et institutionnels (Baker &

Huber, 2013). A travers ces pratiques, des logiques d'action et enjeux ont été identifiés, comme l'archivage communautaire (Flinn, 2011), l'archivage militant (Collins, 2015) ou l'archivage populaire (McKee, 2011).

S. Baker et A. Huber ont cherché à comprendre quelles pouvaient être les **fonctions communes à toutes ces approches et pratiques DIY**. Trois fonctions, dont les auteures rappellent qu'elles sont étroitement imbriquées, émergent de leurs travaux :

> **Une fonction culturelle**, par la sauvegarde et la valorisation du vécu lié à des pratiques culturelles musicales d'individus et groupes « de l'ombre » (Touché, 2012). La mise en valeur des œuvres musicales et des artistes ayant connu le succès n'est pas la priorité des acteurs des institutions DIY, ils entendent avant tout sauvegarder, documenter et valoriser la mémoire et l'histoire des pratiques musicales de façon plus complète, en s'intéressant notamment à la manière dont les populations vivent la musique au quotidien. S. Baker et A. Huber notent que si la fonction culturelle des institutions DIY se retrouve chez les institutions dites légitimes, celle-ci se manifeste différemment, ce qui s'explique notamment par l'importance de la dimension sociale des démarches de patrimonialisation DIY abordée ci-après.

> **Une fonction sociale** par la réunion de personnes non-expertes du patrimoine se réunissant par intérêt et passion autour d'un même objet : la musique et ses pratiques. Bien que des professionnels de la patrimonialisation soient parfois sollicités pour aider ponctuellement les acteurs amateurs, ces derniers bénéficient rarement de formation professionnalisante. La motivation à mener à bien les projets de patrimonialisation entraîne alors des dynamiques d'apprentissage collectif dans le but de pallier au manque de compétences initiales. C'est à travers ces apprentissages, notamment, que se constituent et s'expriment les relations sociales des acteurs. L'aspect local, le don de soi via le bénévolat et la non lucrativité des projets sont également des éléments qui entretiennent une atmosphère sociale appréciée des acteurs impliqués. Néanmoins, S. Baker et A. Huber rappellent que, si l'aspect positif de la dimension sociale est évident, cela n'exclut pas l'existence de

rapports conflictuels pouvant mettre à mal les projets, d'autant que l'aspect affectif est aussi très présent dans les initiatives de patrimonialisation DIY.

> **Une fonction d'expression affective et émotionnelle** qui va au-delà de la fonction sociale dû au rapport que les individus entretiennent avec la musique, ses pratiques et les artefacts qui y sont liés. L'expérience affective est individuelle mais aussi collective en ce que les personnes participent aux projets pour sauvegarder et valoriser une culture qu'ils ressentent comme une culture commune, une identité commune. La question du sens est alors importante : l'émotion ressentie par les acteurs au contact des artefacts, sons et témoignages qu'ils participent à préserver et le plaisir de partager cela avec d'autres bénévoles, et avec un public - qui lui-même peut exprimer des émotions de toute sorte -, donne un sens fort au travail entrepris individuellement et collectivement.

Les fonctions culturelle, sociale et affective ont été abordées par S. Baker et A. Huber dans leur dimension positive. Autrement dit, les auteures ont montré en quoi l'accomplissement de ces fonctions pouvaient être bénéfiques pour les projets. En ce sens, les fonctions culturelles, sociales et affectives peuvent être comprises comme un élément de référence, un indicateur, du bon fonctionnement d'un projet de patrimonialisation DIY.

2.2.2. La production de discours autorisés, auto-autorisés et non-autorisés

Les travaux de L. Roberts et S. Cohen (2014) mettent en avant trois types de discours produits au sein du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires : les discours autorisés, les discours auto-autorisés et les discours non-autorisés.

Les discours autorisés sont les discours dits « dominants » le plus souvent produits par les institutions patrimoniales et organismes d'État à travers des procédures établies, un processus de patrimonialisation « officiel ». Ils sont d'ailleurs souvent produits suivant une démarche scientifique. Ces discours renvoient à la notion de culture légitimée au sens où ils font l'objet d'une reconnaissance de l'État témoignant d'une inégalité de traitement entre les cultures légitimées et les autres

cultures. Les discours autorisés sont souvent diffusés dans des espaces institutionnels, comme des musées nationaux, des sites internet de l'État, etc.

Les discours auto-autorisés sont des discours alternatifs au discours autorisés. Ils sont produits par tout autre acteur que ceux cités précédemment, public ou privé, formel ou informel, souhaitant sauvegarder ou valoriser les musiques populaires. Ces acteurs peuvent être aussi bien des industries culturelles, des médias, des associations, des communautés internet, etc. Les discours auto-autorisés peuvent se voir attribuer une légitimité plus ou moins importante (mais non officielle) : aux yeux de certains (acteurs du milieu des musiques populaires, publics), l'expertise des acteurs du milieu des musiques populaires peut en effet être reconnue. Par exemple, pour certains, une personne ayant participé à la naissance d'une scène *underground* sera la mieux placée pour raconter l'histoire de cette scène, ou encore une maison de disques sera à même de raconter un pan de l'histoire lié à un groupe qu'elle aura produit. Ces discours sont diffusés dans des espaces divers : espaces culturels, salles de concerts ou de répétition, sites internet tenus par des communautés d'acteurs des musiques populaires, radios, télévision, cinéma, musées associatifs, etc.

Enfin, les discours non-autorisés sont issus de pratiques relevant d'un rapport au patrimoine subversif ou non-conscientisé. Comme les discours auto-autorisés, ils font office de discours alternatifs aux discours autorisés. La différence, essentielle, avec les deux premiers types de discours est leur dimension non-performative, autrement dit, il n'y a pas de volonté exprimée d'un désir de patrimonialiser. Les discours non-autorisés peuvent se traduire par des actes de destruction du patrimoine - symbole d'une revendication ou non - ou par une patrimonialisation « en acte », dite *heritage-as-praxis* (Roberts & Cohen, 2014). Cette dernière dimension peut renvoyer, à certains égards, au régime de patrimonialisation du PCI lorsque celui-ci n'est pas encore déclaré patrimoine.

Contrairement aux discours non-autorisés, les discours autorisés et auto-autorisés renvoient à une volonté de patrimonialiser qui est exprimée, conscientisée, performative. Le patrimoine y est considéré explicitement comme patrimoine, autrement dit comme *heritage-as-object* (ibid.). **Les porteurs de**

patrimoine qui entrent dans une démarche de patrimonialisation DIY produisent des discours auto-autorisés.

Les auteurs soulignent toutefois que ces trois types de discours ne sont pas des catégories complètement cloisonnées et figées, il existe des interactions entre les types de discours produits qui peuvent rendre leur identification en tant que l'une ou l'autre catégorie assez compliquée et ambiguë. **Les discours autorisés et auto-autorisés en particulier peuvent se compléter, se contredire, faire l'objet de négociations, être requalifiés, etc. Le cas de projets de patrimonialisation faisant intervenir une collaboration entre des institutions du patrimoine et des porteurs de patrimoine peut, à ce propos, être intéressant à étudier.**

CONCLUSION SECTION 2

En tant que champ patrimonial, les musiques populaires sont complexes à appréhender car elles recouvrent des pratiques, des activités, des objets, des acteurs très variés évoluant dans des univers diversifiés (institutionnel, industriel, *underground*) et présentant des logiques d'action multiples (lucratif/non-lucratif, professionnel/amateur bénévole, etc.). S'ajoute à cela, en France, une difficulté à se saisir de la notion de « populaire ». Les travaux anglophones permettent une clarification de celle-ci par la distinction qui est faite des notions de musiques savantes (*art music*), musiques traditionnelles (*folk music*) et musiques populaires (*popular music*). Ces dernières recouvrent les activités et pratiques de création, de production, de diffusion et de réception de la musique développées avec l'avènement de l'électricité, se répandant en masse dans la société et donnant lieu à des secteurs d'activités industriels et des milieux *underground*. Si l'industrie musicale permet à une culture dite de l'*entertainment* de se développer, les milieux *underground* vont être le lieu de l'émergence de pratiques alternatives de la musique structurées à travers des réseaux d'acteurs et rattachées à des lieux de socialisation. Le concept de scène permet de définir cette dynamique culturelle en réseau sur un territoire. Les cas que nous avons choisis d'étudier ont la particularité de présenter un objet patrimonial englobant, celui d'une scène musicale locale (celle de Montaignu dans un cas, et celle de Nantes dans l'autre). La patrimonialisation d'une scène musicale locale entend valoriser les acteurs dits « de l'ombre » qui constituent les réseaux de la scène. La place des porteurs de patrimoine dans le processus de patrimonialisation est alors important, aussi bien en tant que « sujet » de la patrimonialisation qu'en tant qu'acteur de celle-ci. Il existe en effet de nombreux cas où ce sont les acteurs « de l'ombre » eux-mêmes qui se saisissent de la question patrimoniale en développant leur propre projet de patrimonialisation. Ce phénomène a été conceptualisé en tant que projet de patrimonialisation DIY, dont les spécificités sont de présenter des fonctions culturelles, sociales, et d'expression affective et de donner lieu à la production de discours auto-autorisés quand les institutions produisent des discours autorisés.

CONCLUSION CHAPITRE 1

Nous avons vu dans ce chapitre que le patrimoine renvoie à l'idée d'héritage : il s'agit de sélectionner les biens culturels que l'on souhaite préserver pour les transmettre aux générations futures. Les modalités de sélection, de sauvegarde et de transmission varient au cours du temps. Ce qu'il est intéressant de retenir concernant notre sujet relatif à la collaboration entre acteurs issus d'univers différents dans les projets de patrimonialisation, c'est le rôle accordé aux acteurs : bien qu'avec le nouveau paradigme patrimonial la société civile soit reconnue légitime à « faire le patrimoine », l'État et les institutions patrimoniales conservent une certaine autorité dans ce domaine, en France particulièrement. L'enjeu de ce paradigme est de favoriser la participation de la société civile au processus de patrimonialisation, interrogeant alors les rôles respectifs du porteur de patrimoine et de l'expert scientifique. L'univers institutionnel du patrimoine est encore aujourd'hui traversé par les normes du régime de patrimonialisation institutionnelle de l'âge du Monument. Cela amène à s'interroger sur la manière dont ces normes, ces règles, sont négociées dans des projets de patrimonialisation où une collaboration est établie avec des porteurs de patrimoine, et sur les effets que peut avoir cette négociation des règles sur les objets et discours patrimoniaux. Les projets de patrimonialisation de cultures populaires se prêtent bien à l'étude de ces collaborations car l'implication des porteurs de patrimoine dans les initiatives de patrimonialisation dans ce domaine y est forte, et notamment dans le domaine des musiques populaires. Si les démarches initiées par les porteurs de patrimoine, dites DIY, ont été étudiées, il existe peu de recherches sur les démarches « hybrides » faisant intervenir une collaboration entre porteurs de patrimoine et institutions patrimoniales (et/ou experts scientifiques). Nous souhaitons ainsi nous questionner sur ce qu'implique de telles collaborations dans le cas de projets de patrimonialisation : comment se construit et se maintient la collaboration entre les acteurs de la patrimonialisation de scènes musicales locales issus de différents univers ? Pour répondre à cette question, il nous faut considérer le processus de patrimonialisation à l'aune des sciences de gestion, en tant qu'action collective.

CHAPITRE 2 – CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, nous présentons le cadre théorique à travers lequel nous avons choisi de traiter notre sujet de recherche. Considérant le processus de patrimonialisation comme un processus d'action collective, notre exploration théorique nous a conduit à considérer la théorie de l'action collective fondée sur le projet (TEFP). Nous décrivons tout d'abord notre cadre conceptuel bâti sur cette théorie (section 1). L'approche par le projet a la faculté de pouvoir appréhender la construction de l'action collective quelque soit son degré de formalisation, ceci se prêtant donc bien à l'étude des projets de patrimonialisation des musiques populaires qui peuvent être très divers dans leur degré de formalisation. La TEFP est fondée sur la théorie de la régulation sociale (TRS) de Jean-Daniel Reynaud à laquelle elle adjoint la notion de projet compris comme une anticipation opératoire de type flou, individuelle ou collective, d'un avenir désiré (Boutinet, 1990). Dans la TEFP, l'action collective est comprise comme l'expression d'un projet. La réalisation du projet nécessite la construction d'une communauté de projet qui présente deux dimensions : en tant que communauté de règles vécues, elle engage des règles et régulations ; en tant que communauté d'apprentissage, elle est construite dans et par des savoirs et des relations. Parce que la construction de la communauté de projet se fait à travers l'utilisation d'instruments de gestion, nous avons choisi d'articuler la TEFP à l'approche instrumentale (De Vaujany, 2006).

Le cadre d'analyse est ensuite précisé ainsi que la problématique de ce travail de recherche (section 2). Nous proposons de comprendre le processus de patrimonialisation comme un processus d'action collective à l'aune de la TEFP. Autrement dit, nous nous proposons d'étudier des projets de patrimonialisation de musiques populaires en les appréhendant comme une action collective comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'apprentissage basée sur des instruments de gestion. Nous entendons ainsi répondre à la question : comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires compris comme action collective ?

SECTION 1. CADRE CONCEPTUEL

Dans cette section, nous présentons le cadre conceptuel sur lequel s'appuiera, par la suite, notre cadre d'analyse. Il s'agit de présenter les éléments conceptuels relatifs aux théories retenues pour éclairer le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires à travers les projets qui le composent : l'action collective comprise à travers une lecture régulationniste fondée sur le projet (1), et l'approche par les instruments de gestion que nous proposons d'articuler à la théorie de l'action collective fondée sur le projet (2).

1. L'ACTION COLLECTIVE : UNE LECTURE RÉGULATIONNISTE FONDÉE SUR LE PROJET

Pour étudier la manière dont les projets de patrimonialisation de scènes musicales locales sont construits et réalisés, nous avons choisi de nous appuyer sur un cadre théorique comprenant l'action collective selon une approche régulationniste fondée sur le projet (TEFP²⁵). Dans cette section, nous présentons la notion de projet dans la littérature pour distinguer l'approche que nous avons choisie (1.1.). Sont ensuite présentés les ancrages théoriques de la TEPF (1.2.) puis la TEPF elle-même en tant qu'approche régulationniste de l'action collective fondée sur le projet (1.3.).

1.1. LA NOTION DE PROJET EN SCIENCES DE GESTION ET DU MANAGEMENT

La théorie de l'entreprise - et plus largement de l'action collective - fondée sur le projet est, comme son nom l'indique, une théorie par laquelle ses auteurs, A. Desreumaux et J.-P. Bréchet (2018), souhaitent repenser l'entreprise. Ils s'inscrivent ainsi dans le courant de recherche des théories de la firme et des organisations. Comme nous le verrons par la suite, la TEPF s'ancre notamment dans les travaux de

25 Derrière l'acronyme TEPF, nous faisons référence aux travaux issus de l'ouvrage de J.-P. Bréchet et A. Desreumaux *Repenser l'entreprise, une théorie de l'entreprise fondée sur le projet* (2018), mais également à ceux issus de l'ouvrage de J.-P. Bréchet, *L'action collective, une perspective régulationniste* (2019).

M. Crozier et E. Friedberg et, surtout, de J.-D. Reynaud pour repenser l'action collective. Cependant, elle apporte un élément nouveau autour duquel se concentre tout l'effort de théorisation de l'entreprise et de l'action collective : le projet. La notion de projet étant polysémique, nous allons revenir sur l'acception de cette notion dans la littérature pour, par la suite (en section suivante), mettre en avant la notion de projet spécifique à la TEF. Trois approches nous semblent significatives à ce titre : les recherches sur le management de projet (1.1.1.) ; les travaux en management stratégique où la notion de projet est centrale (1.1.2.) ; les recherches en entrepreneuriat, où le projet est mobilisé selon plusieurs perspectives pour penser et comprendre la démarche entrepreneuriale (1.1.3.).

1.1.1. Le projet dans les recherches en management de projet

La notion de projet intègre les sciences de gestion tout d'abord par le biais de pratiques empiriques, en tant que mode de management. A partir de la seconde moitié du XXe siècle, les entreprises se tournent de plus en plus vers un fonctionnement qui consiste à organiser leurs activités autour d'un objectif précis, dans une approche pluridisciplinaire et suivant des délais déterminés. Si dans ses premières mises en œuvre le management de projet consistait à appliquer un protocole de planification et de contrôle de l'exécution du projet, il s'est ensuite ouvert à d'autres pratiques, incluant la conception-même du projet (Royer, 2005). Ce mode de management s'est largement diffusé dans tous les secteurs d'activités et constitue aujourd'hui un fonctionnement très répandu aussi bien dans les organismes privés que publics. La recherche dans ce domaine a émergé dans les années 1960 avec, notamment, la création d'un institut regroupant les professionnels du projet aux États-Unis, le *Project Management Institute* (PMI). Il s'agissait de soutenir « *un modèle standard techniciste de gestion de projet basé sur la planification et l'ordonnancement* » (Poulingue, 2007) et d'en diffuser les bonnes pratiques. De cette rationalisation techniciste, un premier courant de recherche académique dit « mécaniste » émerge dans les années 1980 (Pinto & Slevin, 1988). Le projet y est abordé comme un outil standardisé, sans lien particulier avec le contexte dans lequel il s'inscrit. A la fin des années 1980, des entreprises japonaises

développent de nouvelles manières de gérer les projets afin de pallier certains dysfonctionnements qu'elles ont pu identifier. Cette évolution dans les pratiques, dites d'ingénierie concurrente, a donné lieu à des travaux théoriques mettant en avant le « *recouvrement des phases et la mise en place de coordinations très en amont du processus de conception* » (ibid., p. 93) à partir d'expériences réalisées dans des industries japonaises (Takeuchi & Nonaka, 1986). Le courant de l'ingénierie concurrente ouvre la voie à un autre courant de recherche prenant en compte la contingence des projets. L'environnement changeant des projets et le facteur humain sont reconnus comme jouant un rôle dans la réussite des projets. L'expression « management de projet » remplace alors celle de « gestion de projet » utilisée par le courant mécaniste. Le paradigme change, les projets sont appréhendés par les chercheurs de l'école scandinave (Packendorff, 1995 ; Lundin & Söderholm, 1995) « *comme des organisations temporaires dans un environnement complexe [...] pas [comme] un outil mais une organisation en soi [...] parfois initié pour des raisons ambiguës, non rationnelles et d'ambitions personnelles* » (ibid., p. 94). Les entreprises qui ont à gérer plusieurs projets sont amenées à faire des choix entre les projets, c'est-à-dire entre des objectifs, et sur la manière de répartir les ressources entre tous ces projets. On parle alors non plus seulement de management *de* projet, mais aussi de management *par* projet, cette notion renvoyant au fait qu'une organisation se structure autour de ses projets (Royer, 2005). Des questions relatives à la nécessité que le projet soit innovant pour faire face à la concurrence (interne et externe) se posent alors (Nobeoka & Cusumani, 1997), engageant par là-même des interrogations sur les apprentissages nécessaires à la conception des innovations (Keegan & Turner, 2002).

1.1.2. Le projet dans les recherches en management stratégique

Cette prise en compte de la contingence des projets et la prolifération des projets dans les entreprises amènent à entrevoir le management de projet dans le champ de la stratégie. Des auteurs ont ainsi fait du projet un élément central du management stratégique (Aurégan, Joffre et al., 2008). Dans leurs travaux, le projet est envisagé comme unité d'analyse et d'action de l'anticipation stratégique à

travers le dispositif vision/règles. Ces auteurs empruntent l'expression Project-Based View (PVB) dans leurs travaux, laquelle fut initialement proposée par J.-P. Bréchet et A. Desreumaux pour définir les premiers éléments de leur théorie (qu'ils nomment par la suite TEFP). On peut voir dans cette **appellation commune « PBV »** les prémisses d'un courant de recherche qui, s'il n'est pas unifié, partage « *une manière de voir* », de se représenter le management stratégique via le projet » (Aurégan, Joffre et al., 2007, p. 218) et, pourrait-on dire, au-delà du management stratégique, une manière de se représenter l'action collective.

1.1.3. Le projet dans les recherches en entrepreneuriat

Une autre approche, parallèlement aux recherches sur le management de projet et le management stratégique, mobilise la notion de projet, il s'agit du champ de recherche sur l'entrepreneuriat. Asquin et al. faisaient remarquer, en 2011, que les champs relatifs au management de projet et à l'entrepreneuriat présentent des questions de recherche assez proches, mais que peu de ponts ont été tendus entre eux du fait que, encore peu reconnus sur le plan académique, ils soient respectivement occupés à s'affirmer face aux champs disciplinaires plus traditionnels en sciences de gestion (Asquin et al., 2011). Depuis, le champ de recherche en entrepreneuriat a dépassé les tensions qui existaient entre les approches centrées sur la figure de l'entrepreneur et celles centrées sur l'environnement pour privilégier les perspectives processuelles (Fayolle, 2000, in : Asquin et al., 2011). Dans cette optique, le concept de projet a été mobilisé par différents auteurs pour rendre compte des processus entrepreneuriaux. S. Emin et N. Schieb-Bienfait (2013) notent que le projet a alors fait l'objet de différents efforts de théorisation dans le champ de l'entrepreneuriat en s'inscrivant dans des perspectives épistémologiques différentes. Les auteurs présentent en premier lieu les travaux centrés sur le processus entrepreneurial en tant qu'activité de conception et de construction de problèmes au sens de J. Dewey et H.A. Simon plutôt qu'en tant qu'activité de résolution de problème (Schmitt, 2005, 2006a, 2006b ; Avenier & Schmitt, 2008 ; Sarasvathy, 2004, 2008). Selon l'approche de M.J. Avenier et C. Schmitt, « *la situation entrepreneuriale (ou le projet entrepreneurial) est considérée comme un*

outil, un artefact permettant de faire le lien entre l'entrepreneur et la représentation de son contexte actuel et futur et mettant l'accent sur les phases de problématisation et de projection et la dimension collective et sociale du projet » (Schmitt & Bayad, 2007, p. 21). Autrement dit, le projet apparaît autant comme une aide cognitive pour l'entrepreneur afin d'ajuster ses actions en fonction des représentations qu'il se fait de son environnement, que comme une aide à l'identification des problèmes et un instrument favorisant le dialogue entre les différents acteurs du projet entrepreneurial. Le concept de projet a aussi été mobilisé en entrepreneuriat autour de la notion de vision, et plus particulièrement de vision entrepreneuriale. Les recherches s'inscrivant dans cette perspective s'intéressent à la construction, dans une approche processuelle, de la vision entrepreneuriale comprise comme une image de l'entreprise projetée dans l'avenir et à son rôle structurant dans la conception et l'organisation des activités de l'entrepreneur (Filion, 2008). S. Emin et N. Schieb-Bienfait évoquent alors le lien établi, dans les travaux de Smida et Condor (2001), entre le concept de projet et celui de vision entrepreneuriale en ce que tous deux s'expriment à travers les deux dimensions, en constante interaction, que sont l'intention et l'anticipation.

Une autre approche mobilise le projet en entrepreneuriat en ayant recours à la TEPF de J.-P. Bréchet et A. Desreumaux, sous la dénomination de Project-Based View (PBV). Comme nous le verrons de manière plus détaillée par la suite, la TEPF comprend l'entreprise, et plus largement l'action collective, comme l'expression d'un projet. Ce projet est construit et maintenu à travers les règles que se donnent les acteurs et les régulations qui font vivre ces règles. Ils engagent des savoirs dont l'existence advient dans et par les relations entre les acteurs. Cette approche permet d'instruire des phénomènes d'émergence organisationnelle et de constitution des collectifs (Emin et Schieb-Bienfait, 2013 ; Schieb-Bienfait et al., 2021a), d'interroger le rôle des dispositifs de gestion dans ces phénomènes (Schieb-Bienfait et al., 2020) ou de questionner la rationalisation du processus entrepreneurial lui-même (Bréchet et al., 2009 ; Bréchet et Schieb-Bienfait, 2011). Ces différentes mobilisations du projet dans le champ de l'entrepreneuriat révèlent deux tendances qui ne sont pas exclusives (Asquin et al., 2011) : l'une qui fait référence au concept

de projet dans une perspective instrumentale, celui-ci étant alors compris comme une organisation temporaire ; et l'autre par laquelle le projet est à comprendre dans « *son sens anthropologique fondamental (existentiel et opératoire)* » (Emin et Schieb-Bienfait, 2013, p.24) et, de ce fait, s'appréhende en tant qu' « *horizon infini dont le point de fuite recule sans cesse* » (ibid., p.24). La TEPF se situe plutôt dans cette deuxième approche, sans exclure pour autant la première.

Ainsi, les travaux mobilisant le projet, s'ils présentent des approches variées dans des champs disciplinaires différents, tendent tous à questionner **la manière dont les organisations se forment et dont l'action collective se construit**. La TEPF (ou PBV), est à comprendre comme une nouvelle théorie de la firme – et plus largement de l'action collective – à même de se poser en cadre théorique pour l'étude des phénomènes de construction de l'action collective.

1.2. ANCRAGE THÉORIQUE DE L'APPROCHE RÉGULATIONNISTE FONDÉE SUR LE PROJET

Pour bien comprendre la TEPF, il convient de présenter ses différents ancrages théoriques. Tout d'abord, sont présentés les travaux par lesquels les auteurs de la TEPF appréhendent la notion de projet (1.2.1.), puis sont précisés les apports de la théorie de la régulation sociale (TRS) de Jean-Daniel Reynaud sur laquelle se fonde la TEPF (1.2.2.). Ces éléments sont complétés par des éléments rendant compte de l'inscription de la TEPF dans une voie de dépassement du dualisme acteur/système (1.2.3.).

1.2.1. Le projet comme concept pour se saisir de l'action collective

Si la notion de projet est au cœur de la TEPF, il convient de revenir sur ce que le terme « projet » recouvre au sein de cette théorie. Citant les travaux de J.-P. Boutinet, J.-P. Bréchet et A. Desreumaux évoquent la multiplicité de sens du mot « projet » et notamment à travers deux perspectives : le projet comme enjeu existentiel, avec l'idée qu'un individu ou un collectif se donne des perspectives d'action en lien avec une recherche de sens et de légitimité ; et le projet à caractère technique, dans une perspective instrumentale ou pragmatique, comme aide à

l'action pour éviter l'improvisation et le simple bricolage en vue de produire un objet (Bréchet et Desreumaux, 2018). Si c'est souvent cette dernière idée qui prévaut en sciences de gestion la définition de la notion de projet que retiennent les auteurs dans la TEPF emprunte surtout à la première notion sans exclure totalement la seconde : le projet est la fois existentiel en tant qu'il est au cœur de ce qui fonde le collectif de l'entreprise qui existe à travers lui, et à la fois technique et instrumental en ce que sa mise en œuvre continue, en engageant des dynamiques de savoirs et de relations, joue un rôle dans la constitution et le maintien des collectifs. **Ainsi, les auteurs retiennent la définition proposée par J.-P. Boutinet selon laquelle « le projet se définit comme une anticipation opératoire de type flou, individuelle ou collective, d'un avenir désiré [...] »** (ibid., p.88)

- **Le projet comme concept frontière**

J.-P. Bréchet et A. Desreumaux font ensuite référence aux travaux de J.-P. Dupuy comme synthèse du rôle de projet (figure 4). Considérant deux axes, l'axe horizontal du temps allant du passé vers le futur et l'axe vertical allant de l'individuel au collectif, le projet apparaîtrait comme un concept frontière entre les deux : le projet lie à la fois présent et futur car l'acteur ayant des projets se projette dans le futur, tout autant qu'il lie passé et présent car les projets passés influent sur les représentations de l'acteur ; le projet lie également l'individuel et le collectif car en tant que processus cognitif et de rationalisation de l'action il mobilise des coopérations et coordinations et participe à la construction du collectif. Autrement dit : « *A travers le raisonnement sur ces deux axes, on mesure que le projet assure conceptuellement le passage de l'univers cognitif des règles que l'on envisage aux règles que l'on pratique* » (ibid., p.90). Ce passage de l'univers cognitif à la pratique renvoie, lorsqu'on considère une démarche projet, à deux étapes : la conception du projet, et sa réalisation dans le temps avec ses phases d'actualisation. Dans la perspective de la construction de l'action collective, J.-P. Bréchet précise que cette première phase se traduit par la « perspective d'un monde commun » qui mène à une « capacité d'action commune » nécessaire à la seconde (Bréchet, 2019). Ces étapes renvoient à la notion de projet en tant que pratique de rationalisation.

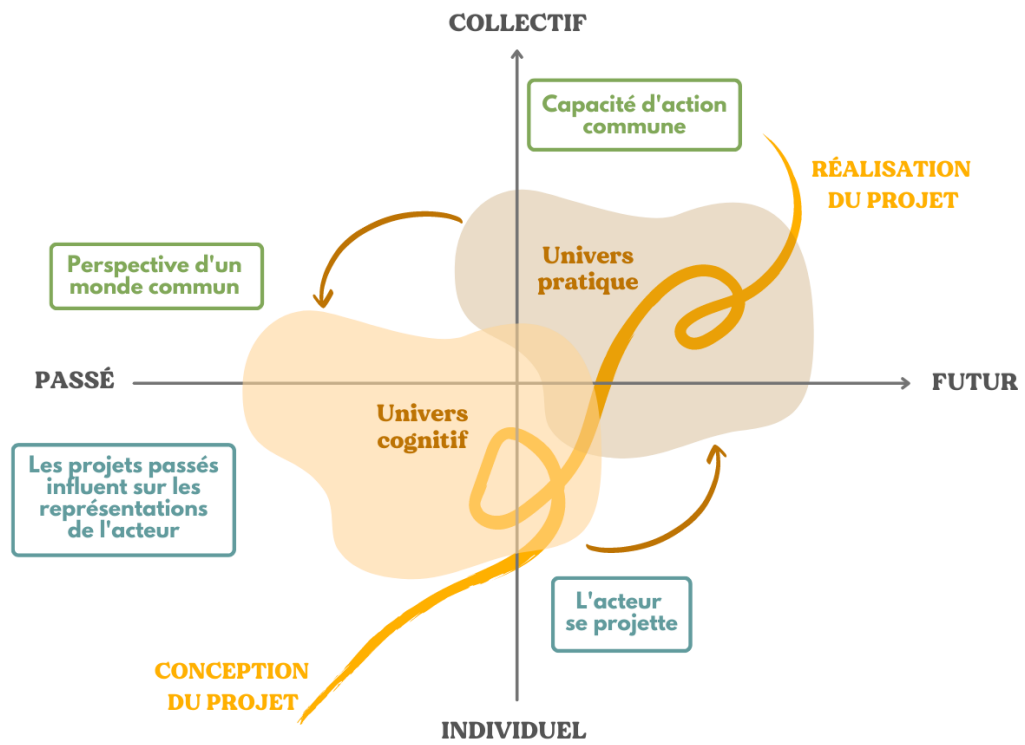


Figure 4 - Synthèse du rôle de projet d'après les travaux de J.-P. Dupuy cités par A. Desreumaux et J.-P. Bréchet (source : auteure)

- **Deux formes de rationalisation : projet contenu/projet processus**

Dans cette perspective, il convient de faire la distinction entre deux formes de rationalisation : le projet-contenu et le projet processus. Le projet-contenu, c'est-à-dire le projet à travers son expression écrite ou orale, est « *une rationalisation ex-ante, un mixte d'intentions, de règles et de décisions déjà retenues, un discours de justification et de légitimation des fins et des moyens* » (Desreumaux et Bréchet, 2018, p.92).

Le projet-processus, lui, renvoie à un phénomène de rationalisation par lequel le projet « *filtre et canalise les décisions, fonde des choix, s'actualise dans un ensemble de décisions qui lui donne forme* » (ibid., p.92), autrement dit, il renvoie aux mécanismes qui le font exister et se réaliser dans sa dimension processuelle.

| Forme de rationalisation | | |
|--------------------------|---|---|
| | "Contenu" | "Processus" |
| PROJET | Le projet-contenu est une "rationalisation ex-ante" du projet qui se traduit par son expression écrite ou orale composée de règles et discours déjà constitués. | Le projet-processus est un phénomène de rationalisation par lequel le projet est conçu comme s'actualisant en permanence au gré des décisions qui le façonnent. |

Tableau 4 - *Projet-processus / projet-contenu* (source : auteure)

- **Projet et règle**

Par ailleurs, J.-P. Bréchet et A. Desreumaux mettent en garde le lecteur sur la notion de valeurs associées à la notion de projet : le projet n'est pas l'expression des valeurs des acteurs, dans une perspective culturaliste, mais bien l'expression des règles qui le constituent même si les règles que les acteurs se donnent peuvent intégrer des considérations axiologiques (Bréchet et Desreumaux, 2018).

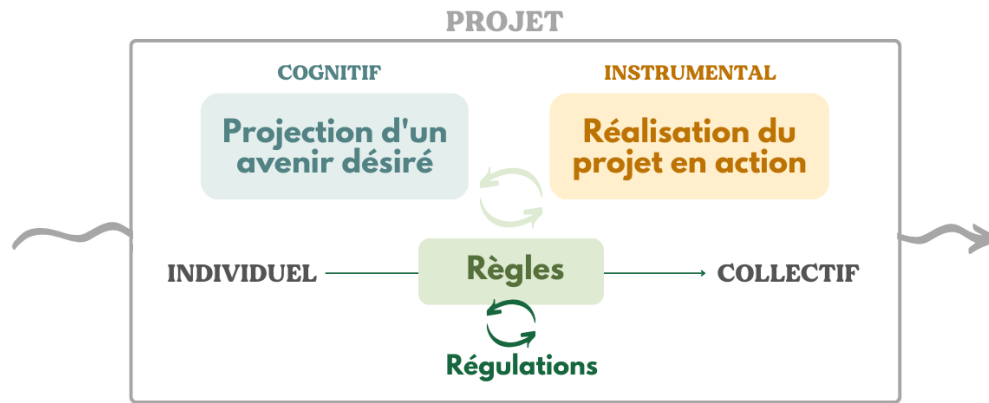


Figure 5 - Le projet dans la TEFP (source : auteure)

Ainsi, le concept de projet utilisé dans la théorie régulationniste fondée sur le projet recouvre plusieurs éléments : à la fois cognitif (projection d'un avenir désiré) et instrumental (réalisation du projet en action), il incarne le passage de l'individuel au collectif en tant que cadre (règles), régulièrement actualisé (régulations), que se donnent les acteurs pour agir ensemble (figure 5).

1.2.2. Les apports de la TRS de Jean-Daniel Reynaud

La TEFP s'ancre dans la théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud notamment à travers les notions de règle et régulation.

- **Les règles**

A travers ses recherches portant sur la sociologie du travail et sur la sociologie de l'action, J.-D. Reynaud a développé la TRS à partir de l'idée selon laquelle la caractéristique majeure d'un acteur social est son autonomie, autrement dit sa capacité à construire des règles et à y consentir (Reynaud, 1991). La notion de règle est centrale dans la théorie de la régulation sociale, la modification des règles étant le ressort principal de l'action collective (De Champ et al., 2006). Plus ou moins explicites, produites par les acteurs, les règles sont à la fois le fruit de leurs interactions et le cadre de ces interactions. Pour l'auteur, il n'existe pas de système social englobant et homogène mais des « *entrecroisements de systèmes réels locaux* » (Terressac, 2003, p.20). C'est à travers les règles que se constituent ces systèmes locaux, et c'est la variabilité de la manière dont ces règles sont créées et

maintenues qui les rendent singuliers. Elles permettent d'atteindre des fins de natures diverses et de régler des groupes réduits ou étendus. Leur élaboration peut se faire de manière « spontanée », par tâtonnement, ou par une procédure formalisée. Les règles peuvent être relativement isolées ou constituer un sous-ensemble d'un système complexe (Reynaud, 1993). Derrière ces variations, J.-D. Reynaud dégage des relations stables et une idée génératrice qu'il exprime à travers trois propositions :

« 1. Les règles n'ont de sens que rapportées au fins d'une action commune (nous dirons pour simplifier, quelle que soit la variété de ces fins : à un projet). C'est parce qu'elles sont liées à ce projet qu'elles sont obligatoires. En ce sens, elles sont toujours instrumentales.

2. Un ensemble de règles est lié à la constitution d'un groupe social. En tenant compte de la proposition précédente, nous dirons : d'un acteur collectif. Elles constituent son identité. Elles fixent aussi ses frontières. Elles déterminent qui appartient, mais aussi qui est exclu. Leur champ de validité est dépendant des frontières de l'acteur et de son environnement et les détermine.

3. Sauf dans les cas très rares où un groupe social est isolé ou dans le cas, qui mérite étude particulière, de l'ensemble le plus englobant (la société globale, l'État-nation), un ensemble de règles est lié à la position d'un acteur collectif dans un ensemble plus vaste. Il s'élabore donc dans un rapport social ou plutôt dans des rapports sociaux (d'alliance, d'opposition, de hiérarchie). » (ibid., p.75)

Ces règles permettent l'action collective et l'existence du collectif au sens où elles sont construites et vécues par les acteurs du collectif, autrement dit parce qu'elles donnent lieu à un travail de régulation : « L'action collective qui produit ses propres règles n'existe qu'en tant qu'elle les fait vivre dans et par la régulation du collectif » (Bréchet, 2019).

- **Les régulations**

Le travail de régulation constitutif de l'action collective s'exprime à travers une **négociation continuée** entre les acteurs du collectif. La négociation est comprise comme toute interaction qui aboutit à la création, au renouvellement, à la modification d'une règle (Reynaud, 2005).

Précisant le concept de régulation, J.-D. Reynaud propose une distinction analytique entre **régulation de contrôle** et **régulation autonome** (Terressac, 2003 ; Richebé et al.2020). La première renvoie à une règle de contrôle qui serait imposée par un acteur du collectif exerçant une certaine autorité sur les autres membres du collectif, tandis que la seconde rendrait compte des initiatives prises par les acteurs du collectif pour s'écarter de la règle de contrôle. Une règle n'est pas par nature une règle autonome ou de contrôle, *« elle ne l'est que par la place de celui qui l'émet et par l'usage qui en est fait »* (Reynaud, 2003a, p.104). Nuançant par la suite cette approche, l'auteur avance que la distinction entre règle de contrôle et règle autonome sert surtout l'analyse de cas où l'asymétrie de pouvoir et de connaissance est forte. Il souligne que *« ce qui est généralisable, c'est la pluralité des sources de régulation, c'est l'affirmation que les règles effectives dans une interaction sociale procèdent d'une rencontre, elle-même à analyser, entre les différentes sources de régulation »* (ibid., p.105). Une troisième source de régulation est également proposée par J.-D. Reynaud, **la régulation conjointe**, qui n'est pas à considérer comme le résultat de la rencontre des sources de règles précédemment citées, mais bien comme une source à part entière qui, à travers des négociations, aboutit à l'accord des acteurs sur une règle tenant compte des préoccupations et des intérêts de chacun.

L'auteur de la théorie de la régulation sociale précise enfin que les règles n'ont de sens que rapportées aux fins d'une action commune, d'un projet commun (Reynaud, 2005). C'est ce dernier élément que les auteurs de la TEPF se proposent de développer dans leur approche.

1.2.3. Pour un dépassement du dualisme acteur/système

La théorie de l'entreprise, et plus largement de l'action collective, fondée sur le projet développée par J.-P. Bréchet et A. Desreumaux est fondée sur une perspective artificialiste qui reconnaît l'entreprise comme un artefact conçu et mis en œuvre pour s'adapter à son environnement (Simon, 1969/2004).

- **L'agir créatif**

Elle intègre la notion d'agir créatif et projectif théorisé par H. Joas (1999) proposant une voix de dépassement au dualisme acteur-système en reconnaissant qu'un acteur agissant n'est pas totalement contraint par des logiques identitaires ou des logiques extérieures qui détermineraient ses comportements, mais qu'il ne serait pas libre non plus de toute contrainte (Joas, 1999). S'appuyant notamment sur le courant pragmatiste (C.S. Peirce, J. Dewey, W. James...), H. Joas propose « *d'ancrer la créativité dans l'agir de l'homme, compris comme un organisme situé au sein d'un environnement naturel et social* » (ibid., p.16), ou autrement dit d'aborder la créativité de l'action comme une créativité située.

- **L'action organisée**

La TEF se fonde également sur les travaux de M. Crozier et E. Friedberg (1977) traitant de l'action organisée et de l'analyse stratégique des organisations (ASO). Les auteurs défendent l'idée que l'action collective, considérée comme un construit social, n'est le fruit ni d'une dynamique spontanée qui amènerait les humains, en tant qu'êtres sociaux, à s'organiser, ni de déterminations extérieures qui pèseraient sur les acteurs. Les modes d'action collective seraient « *des solutions toujours spécifiques, que des acteurs relativement autonomes, avec leurs ressources et leur capacités particulières, ont créées, inventées, instituées pour résoudre les problèmes posés par l'action collective, le plus fondamental de ceux-ci, celui de leur coopération en vue de l'accomplissement d'objectifs communs, malgré leurs orientations divergentes* » (Crozier & Friedberg, 1977, p.15-16). Ils comprennent l'action collective, l'action organisée, comme un système d'action concret où les différentes stratégies des acteurs se déploient pour atteindre leurs objectifs. Dans leur perspective, il n'y a pas de différence de nature entre une organisation formelle

et des formes plus diffuses d'action collective (Friedberg, 1993). L'ASO trouve sa pertinence en traitant non plus de l'organisation en tant qu'artefact constitué, mais en abordant l'action organisée et les activités de conception et de maintien qu'elle suppose.

- **Une perspective actionniste**

Au regard de ses ancrages théoriques, la TEPF s'inscrit dans une perspective actionniste - une entrée par l'action collective - récusant le dualisme acteur-système et reconnaissant **le façonnement conjoint de l'acteur et du contexte** (Bréchet et al., 2009) : « *c'est dans l'entre-deux, entre l'individu et le système que tout se joue, là où l'action collective émerge et se construit* » (ibid., p.39). Ainsi, les auteurs de la TEPF fondent leur théorie sur les hypothèses selon lesquelles : (1) les individus font les collectifs et participent de la construction de l'action et des régulations ; (2) les collectifs et les régulations mettent en jeu des phénomènes systémiques, une écologie de l'action par laquelle les régulations échappent en partie aux acteurs de l'action (ibid.).

C'est à travers cette posture de dépassement du dualisme acteur-système que la TEPF propose d'aborder, selon une approche régulationniste fondée sur le projet, les phénomènes d'émergence et de développement de l'action collective.

1.3. L'ACTION COLLECTIVE : UNE APPROCHE RÉGULATIONNISTE FONDÉE SUR LE PROJET

La proposition principale de la théorie de l'action collective selon une lecture régulationniste fondée sur le projet, ou TEPF, est ainsi exprimée :

« L'action collective existe par la régulation qui la constitue et cette régulation est l'expression d'un projet d'action. Dit autrement, un groupe est capable d'action collective dans la mesure où il accepte et institue une régulation fondée sur un projet et, dans la mesure où il accepte une régulation commune, il constitue une communauté de projet [...] » (Bréchet, 2019).

Nous allons voir que la communauté de projet repose sur deux dimensions : d'une part, elle est une communauté de règles vécues (1.3.1.) et, d'autre part, elle

est une communauté d'apprentissage (1.3.2.). Par ailleurs, l'approche fondée sur le projet permet d'aborder la dimension à la fois individuelle de l'action collective, en prenant en compte la figure du porteur de projet, et collective, en considérant le projet comme le bien commun de la communauté de projet (1.3.3).

1.3.1 L'action collective comme communauté de règles vécues

Se basant sur les travaux de J.-D. Reynaud, J.-P. Bréchet propose de comprendre le collectif qui se constitue à travers le projet qu'il conçoit et réalise comme une communauté de projet qui elle-même se comprend comme une communauté de règles vécues et acceptées (Bréchet, 2019). Autrement dit, « *l'action collective qui produit ses propres règles n'existe qu'en tant qu'elle les fait vivre dans et par la régulation du collectif* » (ibid., p.20).

En tant que communauté de projet et communauté de règles vécues, l'acteur collectif n'est pas toujours homogène : les degrés d'engagement des acteurs au sein de la communauté de projet sont divers et variables dans le temps. Selon J.-D. Reynaud, il existerait un **noyau central** d'acteurs engagés et qui mobiliserait d'autres acteurs autour de lui qui seraient soumis à des contraintes moins importantes, les positions de chacun pouvant varier et se rapprocher plus moins du noyau au cours du temps. Nous retiendrons que la communauté de projet concerne ce noyau au sein duquel des règles ont été conçues de manière commune et sont vécues par chacun de acteurs pour agir en commun ; les frontières du noyau ne sont pas fixes et peuvent évoluer au regard des régulations en jeu.

Par ailleurs, faisant toujours référence aux travaux de J.-D. Reynaud, J.-P. Bréchet précise qu'une communauté de règles en tant que communauté de règles vécues ne va pas de soi. Parce qu'elle est basée sur des rapports sociaux engageant des relations de pouvoir, la régulation des collectifs est toujours problématique. Au cœur de la régulation se trouve alors une **négociation continuée** ayant comme enjeu l'action collective elle-même. Il ajoute : « *Tout affaiblissement de la régulation affaiblit la capacité-même d'action collective* » (ibid., p.21). Autrement dit, la négociation, au sens large, participe au maintien de la communauté de projet au sens où elle permet de gérer les conflits et les relations de pouvoir par une

recherche de modification de la règle ou une application plus conforme à ce que l'on souhaite. Lorsque la négociation échoue à travers des actes d'indifférence, de trahison, ou encore de perte de légitimité ou de pertinence, c'est la régulation qui ne se fait plus et par là-même l'action collective qui est mise à mal.

Pour autant, si les conflits et la négociation qui permet de les surmonter sont essentiels à l'action collective, l'auteur rappelle que celle-ci existe aussi à travers **l'adhésion de ses membres**. Une forme d'accord sur des valeurs peut donc pré-exister et favoriser la mise en place de principes communs aboutissant à la conception de règles et donc d'un projet. Ce consensus sur les valeurs n'est toutefois pas essentiel car, comme nous l'avons dit précédemment, le projet ne se réduit pas aux valeurs qui peuvent le traverser mais vit avant tout à travers les règles que les acteurs se donnent et font vivre. Or, un désaccord sur des valeurs n'empêche pas de se donner des règles communes pour justement dépasser ces divergences.

Enfin, est précisé que la communauté de règles vécues n'existe que par la reconnaissance du jeu organisationnel comme fondement théorique, à travers les travaux de M. Crozier et E. Friedberg autant que ceux de J.-D. Reynaud, de la théorie régulationniste fondée sur le projet. Ainsi, « *toute régulation qui repose sur des règles qui laisse des marges de liberté aux comportements des acteurs se comprend comme un jeu. [...] Les règles ne déterminent pas les comportements mais organisent la possibilité des jeux organisationnels.* » (ibid., p. 44-45). La régulation est ici comprise comme expression de l'action collective tout autant que comme expression du jeu organisationnel au sein duquel se mêlent différentes sources de régulations issues d'un continuum entre régulation de contrôle et régulation autonome, leur rencontre étant elle-même une régulation.

Si l'action collective s'exprime à travers une communauté de règles vécues, elle est aussi l'expression d'une communauté d'apprentissage en ce que la mise en place des règles et le travail de régulation engagent des savoirs et relations.

1.3.2. L'action collective comme communauté d'apprentissage

La théorie de l'action collective selon une perspective régulationniste fondée sur le projet convient que « *l'action collective qui est par définition une régulation se comprend aussi comme un apprentissage, elle est par excellence un apprentissage nous dit J.-D. Reynaud* » (Bréchet, 2019, p.26). Par apprentissage, il est entendu l'apprentissage des règles et des savoirs engagés dans le travail de régulation au sein de la communauté de projet. Mobilisant les travaux d'A. Hatchuel et B. Weil, la TEPF conçoit les dynamiques d'apprentissage à travers la construction des savoirs dans et par les relations entre les acteurs de l'action (Hatchuel et Weil, 1992 ; Hatchuel, 2000).

Pour A. Hatchuel, « ***le principe fondamental d'une théorie de l'action collective est l'inséparabilité des savoirs et des relations*** » (Hatchuel, 2000, p.25). Par ce principe, toute autonomie de la connaissance par rapport aux relations est récusée et, symétriquement, les relations n'existent pas indépendamment des savoirs détenus. Cette dernière proposition amène à penser que l'existence d'une connaissance n'est jamais indépendante de la manière dont les individus se perçoivent les uns les autres (ibid.). A titre d'exemple, l'auteur fait remarquer que si tout le monde pensait que les mathématiciens étaient corrompus, il n'y aurait plus de mathématiques possibles puisque celles-ci reposent exclusivement sur l'honnêteté des mathématiciens, et donc sur la relation qui s'exerce entre eux et les autres.

- **Les savoirs**

A travers le terme « savoir », A. Hatchuel fait référence à ce qui est « *modifié par la réflexion* » (ibid., p. 24), ce qui renvoie aux connaissances, aux informations que peut détenir un acteur - individuellement ou collectivement, nous reviendrons sur cette distinction - et qui influent sur ses capacités. Dans leur étude des systèmes-experts, A. Hatchuel et B. Weil distinguent trois types de savoir mobilisables dans l'action : les savoir-faire, les savoir-comprendre et les savoir-combiner (Hatchuel, 2015).

| | Figure | Place dans le système | Caractéristiques |
|-------------------------|-----------------------|-----------------------|---|
| SAVOIR-FAIRE | Opérateur | Utilisateur | Le savoir-faire renvoie aux savoirs dits "techniques". Ils peuvent être accumulés et validés indépendamment les uns des autres. |
| SAVOIR-COMPREDRE | Réparateur | Intermédiaire | Le savoir-comprendre se traduit par la recherche et la résolution de défaillances qui gênent le fonctionnement d'un système. → Production de nouvelles connaissances → Développement de relations avec les opérateurs et les concepteurs |
| SAVOIR-COMBINER | Entrepreneur Stratège | Concepteur | Le savoir-combiner se comprend comme une capacité à réordonner sans arrêt les fins et les moyens à la recherche d'une logique de projet. Il n'est pas isolable et n'apparaît pas comme une solution à une énigme, de ce fait il est difficile à identifier à décrire. → Négociation, recherche de compromis |

Tableau 5 - Les différents types de savoirs d'après les travaux d'A. Hatchuel (2015)
(source : auteure)

Les savoir-faire renvoient aux savoirs dit « techniques » qui peuvent être accumulés et validés indépendamment les uns des autres. Ce type de savoir renvoie à la figure de « l'opérateur ». Pour définir le savoir-comprendre, c'est la figure du « réparateur » qui est mobilisée : exercer son savoir-comprendre, c'est chercher à « *comprendre pourquoi l'ordre "réel" n'est pas l'ordre "conçu" et tenter d'y remédier* » (ibid., p.132). Le réparateur recherche à la fois les défaillances du système tout en questionnant la manière dont l'environnement de ce système a pu gêner son fonctionnement. Il occupe une position intermédiaire entre le concepteur du système et son utilisateur. Pour construire la figure de réparateur et les savoir-comprendre, il est nécessaire de recourir à la production de connaissances nouvelles (concernant les systèmes techniques et les pratiques) et de développer des relations spécifiques avec les concepteurs et les opérateurs (ibid.). Quant aux savoir-combiner, ils « *réordonnent sans arrêt les fins et les moyens à la recherche d'une logique de projet, autrement dit d'une évolution acceptable pour un groupe d'acteurs donnés* » (ibid., p. 133). Ils renvoient à des notions de négociation et de

compromis. La figure associée au savoir-combiner est celle du « stratège » et de « l'entrepreneur ». L'auteur précise que ce savoir est le plus difficile à décrire aussi bien dans ses contenus que ses modalités d'apprentissage car contrairement au savoir-faire, il ne peut se capitaliser, ni, à la manière du savoir-comprendre, apparaître comme la solution à une énigme.

- **Les relations**

Ces savoirs sont exprimés et appris à travers des relations. Pour A. Hatchuel, « une "relation" est donc à la fois un savoir sur ce qui "relie" des acteurs et une condition pesant sur les savoirs détenus par chacun » (Hatchuel, 2000, p.25). Plus particulièrement, l'auteur indique que **les rapports de prescription sont tout à fait en adéquation avec l'idée de non-séparabilité des savoirs-relations dans la constitution de l'action collective et que cette notion est donc indispensable pour penser l'action organisée** (ibid.). Ces rapports de prescription peuvent s'exprimer dans une relation hiérarchique entre un chef et son subordonné, de même qu'elles peuvent s'exprimer dans une relation d'expertise, entre l'expert et le néophyte. Si la relation hiérarchique est fondée sur une systématisme due à l'obéissance que doit un individu à un autre, la relation d'expertise tient au fait que le néophyte *sait* que le savoir de l'expert est utile au sien. La position de l'expert peut prendre différentes formes selon que le néophyte considère que le savoir de l'expert est plus ou moins préférable au sien. Si par exemple il considère que ce savoir est *toujours* préférable, alors on en revient à une relation asymétrique où l'expert prend l'ascendant. L'expertise peut donc avoir « une posture très variable, dans laquelle tout le monde peut entrer et sortir » (ibid., p.28). Avec la notion de rapport de prescription, A. Hatchuel précise que c'est l'interdépendance des savoirs (le contenu de la prescription) et des relations (la nature du rapport) qui est explicitée et qui permet une exploration du continuum des formes de prescription dans l'action collective. Il en vient à exprimer l'idée que plusieurs notions relationnelles telle que la responsabilité opérationnelle, l'animation, l'assistance, l'accompagnement, la facilitation, etc. peuvent être considérées comme « des variétés du rapport de prescription. Chacune d'elles relevant d'un équilibre contextuel et provisoire entre savoirs et relations » (ibid., p.28).

- **Les apprentissages**

La dynamique des savoirs et des relations permet d'aboutir à des apprentissages collectifs et organisationnels. Mais, selon A. Hatchuel, il importe de comprendre le **concept d'apprentissage organisationnel** non pas comme la capacité d'un collectif à apprendre, où le collectif serait appréhendé comme un sujet connaissant, mais comme le fruit d'une **interaction des savoirs détenus par des individus à travers leurs relations**.

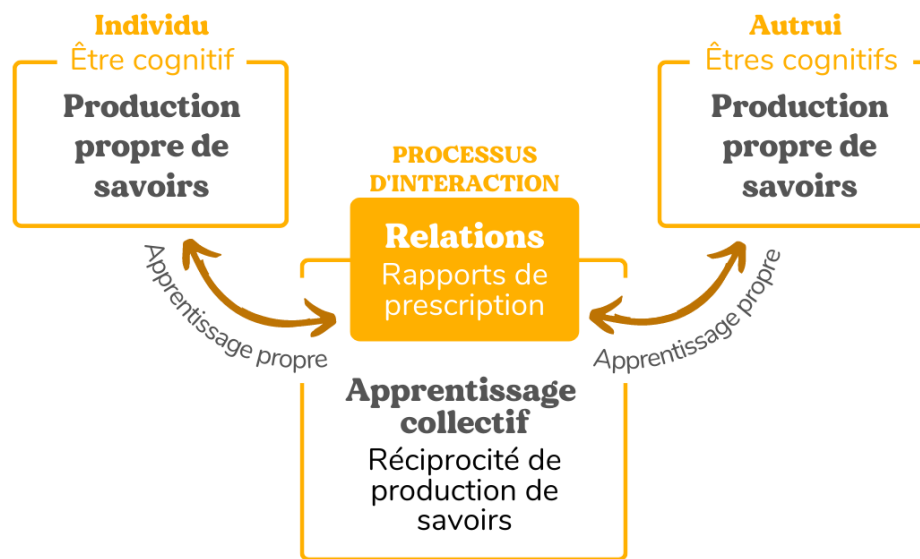


Figure 6 - Les apprentissages d'après les travaux d'A. Hatchuel (2000) (source : auteure)

Partant du paradigme des approches cognitives, il fait les hypothèses suivantes :

« - Tout acteur humain est un être cognitif [...] qui agit à l'aide d'une production propre de savoirs. Chaque acteur élabore des savoirs sur le monde et les acteurs qui l'entourent, en fonction d'épreuves de vérité variables.

- Les relations organisationnelles constituent précisément l'ensemble des modalités de mise en interaction de ces apprentissages (prescriptions, règles, évaluations, contrats...). Le savoir produit par chacun dépend alors de la manière dont il interagit avec autrui et dont il a accès à l'apprentissage d'autrui. Ces

processus d'interaction ne font pas disparaître les rapports de pouvoir, ou les conflits d'intérêt, mais ils en déterminent les formes.

- *Les modes de construction des acteurs (naissance, évolution, disparition) dépendent de ces interactions mais aussi de la nature des savoirs, donc des régimes d'accumulation, de mémorisation ou de légitimation différenciés qui peuvent leur être assignés.* » (Hatchuel, 2015, p.134)

Ainsi, **l'apprentissage organisationnel s'apparenterait à la dynamique collective comme résultat des capacités cognitives des acteurs**. En ce sens, les apprentissages organisationnels, ou collectifs, seraient favorisés par une facilité d'acquisition des savoirs individuels.

Ces apprentissages individuels peuvent avoir lieu différemment selon le degré de prescription du rapport entre les acteurs, mais ils sont toujours réciproques et aboutissent donc à un apprentissage collectif. Du point de vue de ce que nous nommerons le « néophyte »²⁶, c'est-à-dire de celui à qui est dédiée la prescription, celle-ci joue le rôle d'un « *cadre d'exploration du contexte global d'action* » (ibid., p.124), avec l'idée qu'il existe toujours une marge de liberté, d'autonomie en quelque sorte, entre ce qui est prescrit et l'action réalisée (cette idée faisant d'ailleurs écho à la notion de régulation qui transforme la règle). En essayant de se conformer à la prescription, le néophyte découvre ce qui n'y est justement pas contenu : une manière de faire qui est plus facile pour lui. Cette manière de faire peut être comprise comme un savoir supplémentaire, une prescription complémentaire à celle initialement exprimée, et permet ainsi de considérer que « *le travail le plus prescrit nécessite toujours une production de connaissances* » (ibid., p. 125)²⁷.

26 Dans ses travaux dont le terrain est celui de la firme industrielle, A. Hatchuel nomme « opérateur » celui à qui est dédiée la prescription et « concepteur » celui qui délivre la prescription. Dans le contexte d'étude qui est le notre, nous préférons utiliser dès à présent les termes « néophyte » et « expert » pour définir ces rôles, le terme d'opérateur désignant une autre réalité dans notre étude de cas.

27 Si pour A. Hatchuel, le terme « appropriation » n'exprime pas suffisamment cette idée de production de savoir, nous l'utiliserons tout de même en y intégrant ce principe.

La réciprocité de la production de savoir se manifeste à travers l'idée que lorsque l'action réalisée répond aux attentes de la prescription initiale, celle émise par « l'expert », le savoir de celui-ci est validé - sans qu'il n'ait nécessairement conscience de la production de connaissances dont a fait preuve le néophyte pour atteindre le résultat attendu. Autrement dit, par le biais du rapport de prescription, se manifeste la « *production simultanée de deux savoirs distincts* » (ibid., p. 126), celui du néophyte et de l'expert.

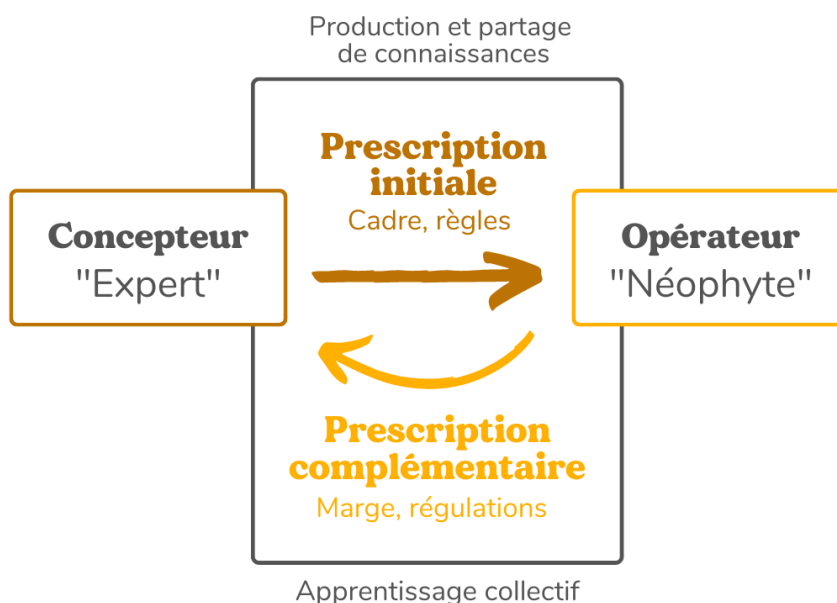


Figure 7 - Rapports de prescription et apprentissage d'après les travaux d'A. Hatchuel (2000) (source : auteure)

Dans le cas où le résultat attendu n'est pas atteint, le néophyte peut être remis en cause du fait de sa non-capacité à réaliser le travail demandé, mais ce peut également être la prescription-même qui peut être évaluée comme inadaptée à partir des retours du néophyte. Une interaction, qui peut se traduire par une négociation, intervient alors entre les acteurs comme « *confrontation de savoirs, où [l'expert] et le [néophyte] vont en quelque sorte tenter de partager une part de leurs connaissances dans le contexte d'action* » (ibid. p. 126). L'aboutissement de leurs échanges et la nouvelle prescription qui peut en résulter témoignent alors d'un apprentissage collectif.

Dans le cadre de la TEPF, le parallèle est fait entre relations et régulations en ce qu'elles recouvrent des phénomènes de pouvoir et de négociation (Bréchet, 2019) et mettent en jeu des savoirs. Ainsi, tout autant qu'elle est une communauté de règles vécues, la communauté de projet est aussi une communauté d'apprentissage dont il convient de comprendre les mécanismes pour appréhender ceux de l'action collective.

1.3.3. Dimension individuelle et collective à l'échelle du projet

La TEPF permet, d'une part, d'aborder l'action collective à travers une approche laissant toute sa place à l'acteur et, d'autre part, de montrer en quoi le projet peut faire sens collectivement pour ces acteurs à travers la notion de bien commun.

- **Une approche entrepreneuriale et subjectiviste**

En mettant le projet au cœur de la théorisation de l'action collective, les auteurs de la TEPF rappellent qu'il convient de considérer que celle-ci est fondée sur un agir projectif inséparable de la construction de sens de l'action (Desreumaux et Bréchet, 2018) et que, à cet égard, la TEPF s'inscrit dans une perspective subjectiviste.

Faisant référence aux travaux de H. Simon, à l'ASO de M. Crozier et E. Friedberg et à la TRS de J.-D. Reynaud, ils précisent que la rationalité est appréhendée comme une rationalité située, élargie ou limitée, mobilisant créativité et inventivité, et témoignant de l'agir singulier de l'acteur.

Prendre en compte la subjectivité de l'acteur, c'est également **reconnaître le rôle de la capacité de jugement et de la dimension créative de l'agir humain dans la construction de l'action collective** (Joas, 1999). Selon A. Desreumaux et J.-P. Bréchet, il est alors nécessaire pour penser l'émergence du processus d'action collective d'avoir **recours à la figure du porteur de projet en tant qu'acteur à l'origine d'une modification des savoirs et des relations** en lien avec la conception et la construction du projet (Desreumaux et Bréchet, 2018). Cette prise en compte du porteur de projet permet d'aborder le processus d'action collective à

une échelle micro, au plus près des intentions et pratiques de l'acteur et de ses interactions avec les autres acteurs indissociables de la construction de l'action collective.

- **Le projet comme bien commun de la communauté**

La théorie de l'action collective selon une approche régulationniste fondée sur le projet propose également l'idée que la communauté de projet, en tant qu'acteur collectif, produit et partage un bien commun : le projet. Partant des travaux de J.R. Commons (1934), E. Ostrom (2010), et M. Hauriou (1925), J.-P. Bréchet et A. Desreumaux retiennent différentes définitions pour comprendre la notion de bien commun en lien avec l'entreprise et plus largement l'action collective avant d'aboutir à leur proposition.

Selon les travaux de J.R Commons, dans une perspective qui reconnaît une réalité politique à l'entreprise, il est admis que par-delà les intérêts de chacun des individus, les acteurs de l'action collective trouvent un intérêt commun au fait que l'entreprise soit une « affaire prospère » - expression traduite de la notion de « going concern » (Commons, 1934). De cette « affaire prospère » dépend la satisfaction individuelle des uns et des autres. C'est à travers cette idée d'un intérêt supérieur que l'entreprise apparaît comme un bien commun.

A travers les travaux d'E. Ostrom, d'autres éléments sont retenus pour mener à une lecture de l'entreprise en tant que bien commun. L'auteure a démontré que les collectifs étaient capables de s'auto-organiser pour gérer des ressources communes considérées comme bien commun (Ostrom, 2010). Elle a ainsi mis en avant l'importance de la régulation provenant de l'implication des acteurs par rapport à l'application d'une règle qui aurait été imposée par un acteur extérieur . Pour J.-P. Bréchet et A. Desreumaux, ce serait finalement cette régulation, avec ce qu'elle comporte d'activité de communication, d'intercompréhension, d'apprentissage, de construction de confiance, qui serait considérée comme un bien commun (Bréchet et Desreumaux, 2013), ou autrement dit la compétence collective et le projet qui s'exprime à travers elle.

Dans les travaux de M. Hauriou, c'est le concept « d'idée d'œuvre » pour définir l'institution qui retient l'attention de J.-P. Bréchet et A. Desreumaux. Ne recouvrant ni la notion de but, ni celle de profit, l'idée d'œuvre renvoie à « l'idée directrice de l'entreprise » comprise comme ce qui est à faire et ce qui se concrétise dans l'action. Elle recouvre à la fois « *l'expression d'une finalisation et des moyens pour y parvenir* » (ibid., p. 86). Cette idée, en étant objectivée, acquiert une individualité sociale (Hauriou, 1925) et devient alors une œuvre collective à laquelle les acteurs peuvent adhérer. Elle favorise ainsi la cohésion du collectif et participe au maintien de son existence.

De ces trois concepts et ce qu'ils recouvrent – going concern, auto-organisation, idée d'œuvre –, les auteurs en tirent une définition du bien commun selon laquelle « *le bien commun, c'est la capacité des acteurs à gérer, et donc à concevoir et faire vivre la ressource qu'ils représentent collectivement. La ressource, ce n'est pas une ressource naturelle [...] mais une compétence collective construite, problématique car toujours fragile* » (Desreumaux et Bréchet, 2013, p. 87). A partir de cette définition ils établissent un lien avec le concept de projet comme expression de l'action collective :

« Le bien commun c'est le projet d'entreprise et non l'entreprise comme collections d'actifs : le projet d'entreprise tel qu'il est défini dans la [TEFP], incompréhensible sans articuler ce qu'il recouvre au plan idéal et au plan réel de l'action » (ibid. p. 90)²⁸.

Le bien commun en tant que projet recouvre donc la capacité des acteurs à se donner des règles pour agir collectivement, ces règles-mêmes qui sont en quelque sorte l'identité du projet et de la communauté de projet qui l'anime, et le capital de savoirs et de relations que l'action collective mobilise. Comme le projet, le bien commun est actualisé en permanence, il est construit et il se construit dans et par le projet.

A certains égards, cette notion de bien commun fait écho à l'idée de patrimoine comme héritage, lequel peut être considéré comme un bien commun à

28 Le terme entreprise est entendu au sens large d'action collective, d'action organisée.

transmettre aux générations futures. Ce rapprochement conceptuel est intéressant à noter dans le cadre du sujet de notre travail.

Nous avons vu que l'approche régulationniste fondée sur le projet, ou TEPF, propose de comprendre l'action collective comme une communauté de projet appréhendée selon deux dimensions : une communauté de règles vécues qui permet de comprendre qu'un collectif d'acteurs se forme en se donnant des règles et qu'il perdure en faisant vivre ces règles à travers des phénomènes de régulation ; et une communauté d'apprentissage mettant en jeu des savoirs à travers des relations. Tous ces éléments, mis en jeu par des individus porteurs de projet, dans leur dimension substantielle autant que processuelle, peuvent être considérés à travers la notion de projet comme le bien commun du collectif.

Une troisième dimension est évoquée dans les travaux sur l'approche régulationniste fondée sur le projet, celle de l'instrumentalisation par lequel le projet se réalise. Les travaux de J.-P. Bréchet et A. Desreumeaux n'approfondissant pas cette dimension, nous nous proposons de puiser dans la littérature sur l'approche par les instruments de gestion afin de compléter notre cadre théorique et d'analyse sur cet aspect.

COMMUNAUTÉ DE PROJET

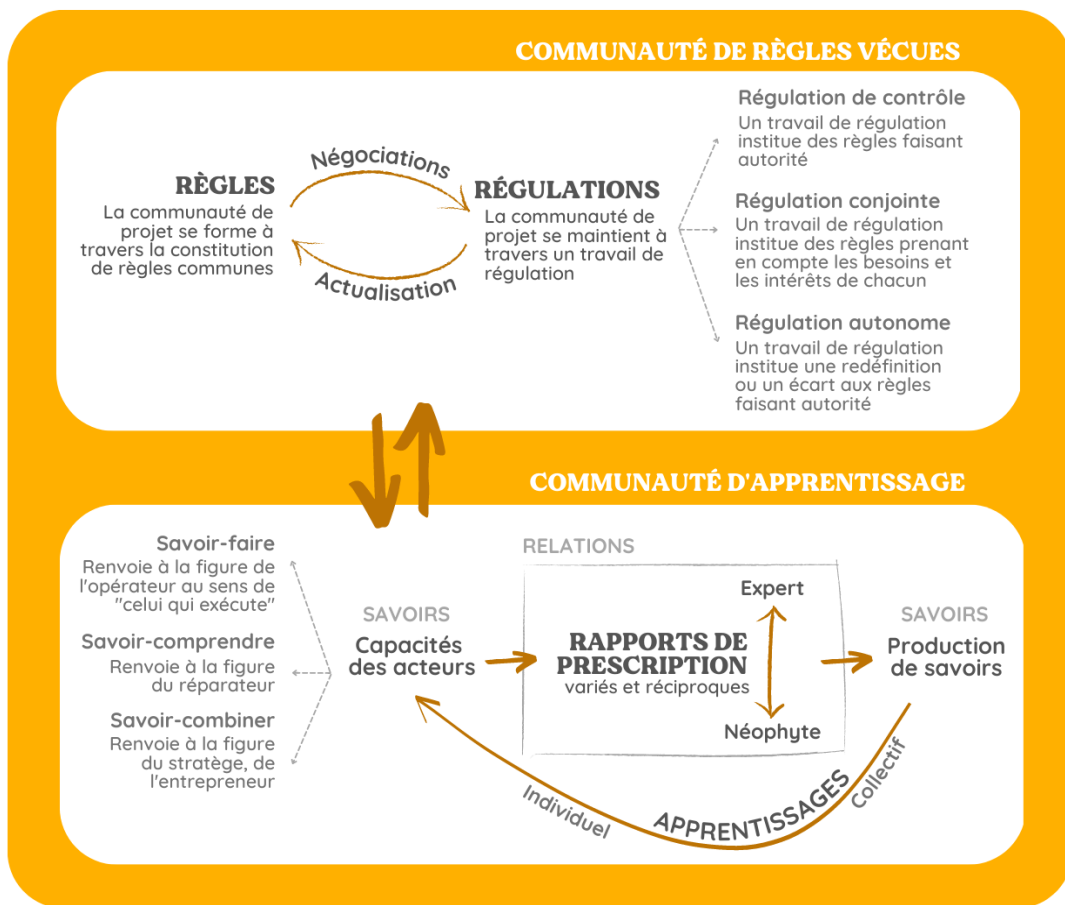


Figure 8 - La communauté de projet d'après les travaux d'A. Desreumaux et J.-P. Bréchet (2018) et J.-P. Bréchet (2019) (source : auteure)

2. ARTICULER LA TEPF À L'APPROCHE PAR LES INSTRUMENTS DE GESTION

Comme le rappelle J.-P. Bréchet, « *l'action collective repose sur des dispositifs organisationnels, c'est-à-dire des agencements d'hommes et d'outils sans lesquels elle ne peut se constituer. Elle est toujours instrumentée par de multiples dispositifs technologiques et gestionnaires* » (Bréchet, 2019, p.17). Si la TEPF ne traite pas l'action collective selon une approche prioritairement centrée sur les instruments de gestion²⁹, elle prend néanmoins en compte le rôle que ceux-ci jouent dans la construction de l'action collective. La mise en place des règles, le travail de régulation et les apprentissages qu'il nécessite se réalisent matériellement à travers ces dispositifs dont la pratique en constitue le support et le fondement (ibid.). Des travaux ont confirmé la pertinence d'associer les cadres théoriques existants sur les dispositifs de gestion à l'approche par le projet afin d'instruire la manière dont les dispositifs gestionnaires influent et participent à la construction du projet (Schieb-Bienfait et al., 2020). Nous reviendrons dans un premier temps sur la littérature sur les instruments de gestion (2.1.) pour ensuite présenter les éléments théoriques que nous souhaitons adjoindre à la TEPF afin de compléter notre cadre théorique (2.2.).

2.1. L'APPROCHE INSTRUMENTALE EN SCIENCES DE GESTION

Les approches instrumentales proposent d'étudier l'action collective en centrant leur analyse, non pas seulement sur les discours ou les motivations des acteurs, mais sur les instruments, outils, dispositifs et techniques mis en place pour construire et mener cette action. Comme le précisent F. Aggeri et J. Labatut (2010), ces approches théoriques s'inscrivent dans une critique de la raison instrumentale

²⁹ Une précision terminologique sera réalisée plus avant lorsque nous présenterons les travaux de De Vaujany (2006) sur lesquels nous allons appuyer notre cadre théorique. Avant cela, les termes utilisés peuvent varier, ils sont cités de la même manière que les auteurs dont nous présentons les travaux (Aggeri et Labatut, 2010). Ces auteurs établissent d'ailleurs une précision terminologique au début de leur article que nous ne présenterons pas pour éviter toute confusion avec les terminologies employées par De Vaujany.

où la question de recherche ne porte pas sur la conception d'outils efficaces, axiologiquement neutres, mais sur « *les effets induits - et souvent inattendus - des instruments sur les dynamiques d'action collective* » (Aggeri & Labatut, 2010, p.6). Les auteurs ont produit une analyse généalogique des approches théoriques fondées sur les instruments de gestion que nous souhaitons présenter afin de mieux situer au sein de la littérature les travaux de F.-X. De Vaujany (2006) qui vont constituer une partie de notre cadre théorique. Les travaux de E. Chiapello et P. Gilbert (2013) contribuent également à cette synthèse de la littérature.

Les auteurs rappellent tout d'abord que l'intérêt scientifique qui se développe pour les instruments de gestion à partir des années 1960 est notamment lié à un phénomène empirique, à savoir la prolifération des instruments technologiques et de gestion ainsi que l'avènement de nouvelles figures d'acteurs à travers le développement de l'ingénierie dans les grandes organisations depuis la fin du XXe siècle. Différents courants de recherche en découlent, F. Aggeri et J. Labatut les résument en deux temps : le premier, dans les années 1970-1980, voit fleurir des travaux étudiant les effets structurants des instruments de gestion (nommés alors outils de gestion) (2.1.1.) ; le second, à partir des années 1980-1990, donne lieu à des études se concentrant davantage sur les rationalisations de l'action collective et les formes et usages de ces instruments (2.1.2.).

2.1.1. L'instrument comme élément théorique structurant

Dans les années 1960-1970, les outils de gestion commencent à être étudiés, plusieurs courants de recherches émergent alors.

- **Au-delà de la raison instrumentale de la gestion, l'approche par les routines**

Si la conception et l'utilisation des instruments de gestion sont concomitantes du développement des activités économiques organisées, elles connaissent un essor inédit à partir du XIXe et XXe siècle en lien avec la naissance des grandes entreprises industrielles qui s'intensifie après la seconde guerre mondiale. De nouvelles disciplines émergent - contrôle de gestion, marketing, planification stratégique, informatiques, organisation scientifique du travail, etc. - et avec elles de

nouveaux métiers et de nouveaux instruments. Ces nouvelles disciplines « *conçoivent leur rôle dans un projet à visée normative : la conception d'instruments s'inscrit dans un mouvement de rationalisation visant à accroître l'efficacité de l'action managériale* » (Aggeri & Labatut, 2010, p. 13). L'instrument, considéré comme neutre, a pour rôle d'augmenter la rationalité des décideurs qui se veut limitée.

F. Aggeri et J. Labatut identifient un premier type de critique de cette rationalité instrumentale à travers l'approche comportementaliste des organisations par laquelle l'organisation n'est plus le produit des intentions de ses décideurs mais celui de la réalisation de routines qui sont appréhendées comme l'expression comportementale de la firme (Nelson & Winter, 1982). Les études portent alors non plus sur l'efficacité des décisions mais cherchent à expliquer les comportements prétendument irrationnels des acteurs de l'organisation. L'approche instrumentale tient à expliquer « *l'inertie des systèmes organisationnels et l'émergence de trajectoires technologiques* » (Aggeri & Labatut, 2010, p. 14) en cohérence avec les objets d'étude privilégiés que sont alors les bureaucraties et le niveau d'analyse principalement méso. Les interactions entre technologies et routines organisationnelles sont aussi explorées dès les années 1960 (Hickson et al. 1969).

- **Une technologie dite « invisible » structurant l'organisation**

Parallèlement, une école française des outils de gestion se développe à partir de la fin des années 1970 sous l'influence de travaux issus d'écoles d'ingénieur tel que ceux du Centre de Gestion Scientifique (CGS) de l'École des Mines de Paris et du Centre de Recherche en Gestion (CRG) de l'École Polytechnique. La dimension opérationnelle des recherches en ingénierie et le rapport revendiqué au « terrain » où la collaboration avec les organisations est forte amènent les chercheurs à s'intéresser à la modélisation et aux outils de gestion. L'enjeu de ce courant de recherche est alors de « *modéliser scientifiquement les problèmes industriels (choix d'investissement, gestion de la production, etc.) avec l'objectif de développer des outils d'aide à la décision ayant un impact sur la gestion des entreprises* » (Aggeri & Labatut, 2010, p.15). Alors que la vie réelle de ces outils dans les organisations est analysée, l'écart observé entre l'usage qui est fait de l'outil par les

acteurs à qui il se destine et l'intention de ses concepteurs (modélisateurs, managers) interroge les chercheurs. Ce questionnement les conduit à associer deux courants de recherche éloignés sur le plan académique - l'approche instrumentale (Recherche Opérationnelle, aide à la décision, etc.) et les travaux sur les organisations - et à proposer la thèse selon laquelle « *toute modélisation d'aide à la décision contient un modèle d'organisation souvent implicite. C'est aux décalages entre l'organisation abstraite contenue dans l'outil et l'organisation réelle qu'il convient de s'attacher* » (ibid., p.16). Au niveau épistémologique, cette approche s'ancre dans les travaux de H. Simon (1969) relatifs aux sciences de l'artificiel.

A partir des années 1980, cette théorie des outils de gestion intègre des éléments à caractère plus politique. L'outil de gestion tend alors à être nommé instrument de gestion. Cette transformation se fait sous l'influence des travaux de R.M. Cyert et J.G. March (1963) selon lesquels les organisations donnent lieu à des logiques locales qui s'expriment à travers les routines, lesquelles encodent les savoirs présents au sein de l'organisation. Les réflexions de M. Foucault (1975) à propos du rôle des technologies et instruments de surveillance et de contrôle dans les actions de mise en place et de maintien du pouvoir viennent aussi influencer ces théories. Le rapport de M. Berry (1983) « Une technologie invisible » apporte une première synthèse de ce courant de recherche en montrant que « *les instruments de gestion, comme des tableaux de bord ou des indicateurs, ont un effet de structuration sur le réel, engendrant des choix et des comportements échappant aux prises des hommes, parfois à leur conscience* » (Aggeri & Labatut, 2010, p. 17). Dans cette perspective, ce ne sont pas tant les volontés qui commandent que l'intendance, rendant l'étude des procédures et outils pertinente pour comprendre les dynamiques d'action des acteurs et la complexité de l'organisation vue comme une juxtaposition de logiques relatives (Berry, 1983).

F. Aggeri et J. Labatut précisent alors que cette approche a entraîné, depuis les années 1980, une riche tradition de recherche dans différents domaines d'application à travers laquelle le rôle des outils de gestion (la terminologie initiale est de nouveau employée) dans la compréhension des fonctionnements organisationnels est analysé, de même que leurs effets inattendus. Coordonné par

J.-C. Moisdon, un ouvrage de référence est publié en 1997. Il rassemble près de vingt années de recherches empiriques réalisées au CGS sur l'outillage gestionnaire. L'outil de gestion y est défini comme une « *formalisation de l'activité organisée, de ce qu'elle est ou de ce qu'elle sera (ensemble de raisonnements et de connaissances pour instruire les actes de la trilogie : prévoir, décider, contrôler)* » (Moisdon, 1997, p.7). Selon J.-C. Moisdon, les outils de gestion sont à distinguer des règles (et leur caractère prescriptif) et des dispositifs de gestion qui sont des « *arrangements dans le temps et dans l'espace des personnes et des choses* » (Moisdon, 2005, p.136).

2.1.2. L'instrument de gestion comme support cognitif de nouvelles explorations

Durant la décennie 1980, les entreprises sont confrontées à de nombreux changements liés à des innovations, aussi bien au niveau technologique avec l'émergence et le développement de nouvelles technologies (NTIC), qu'au niveau organisationnel avec l'avènement de nouveaux modèles japonais comme le juste-à-temps ou la gestion par projet et le développement de technologies gestionnaires plus flexibles et décentralisées venant renouveler le modèle taylorien. Les questions de recherche se concentrent alors sur ce déploiement d'innovations tentant de comprendre les changements rapides des objets et techniques de gestion et des savoirs associés. Les approches par les instruments s'engagent alors dans plusieurs directions principales.

- **Au-delà d'une vision déterministe des technologies**

Tout d'abord, intéressés par les nouvelles technologies de l'information, les ordinateurs et les techniques assistées par ces ordinateurs, des chercheurs anglo-saxons s'interrogent sur les rapports technologie-organisation et technologie-structure. Suivant la théorie de la structuration de A. Giddens (1984), des travaux émergent de ce courant en critiquant « *aussi bien une vision déterministe des technologies qui ignore le rôle des acteurs dans l'appropriation et le changement des technologies qu'une vision où la technologie est le produit de la volonté humaine* » (Aggeri et Labatut, 2010, p.20). S'inscrivant dans ce courant de recherche, les travaux de S.R. Barley (1986) portant sur les technologies d'imagerie

médicale dans les hôpitaux étudient la manière dont ces technologies influent sur la répartition des rôles et des compétences, participant de ce fait à la transformation des organisations. Dans la continuité de ces recherches, des chercheurs abordent des questions sur la « sociomatérialité » (Orlikowski, 2007) ou encore sur les liens entre dynamiques organisationnelles et technologiques (Edmondson et al, 2001 ; Orlikowski, 1992).

- **Instruments de gestion et accompagnement du changement**

F. Aggeri et J. Labatut identifient un second courant de recherche centré, lui, sur le rôle de l'instrumentation de gestion dans le pilotage du changement et des dynamiques d'apprentissage. Au-delà de la stabilité des comportements organisationnels sur lesquels portaient les premiers travaux sur les outils de gestion, l'analyse se focalise sur les échecs des réformes et le détournement des instruments par rapport aux finalités leur étant initialement assignées.

Les auteurs soulignent, en référence aux propos de Moisdon (1997), que les outils changent de signification à partir des années 1980, il s'agit alors moins de normer les comportements que créer et propager du savoir. De nouveaux outils sont créés afin de piloter la mutation et l'exploration du nouveau. Cela donne lieu à des travaux abordant le rôle des outils de gestion dans le pilotage du changement (David, 1998), selon lesquels « *les outils de gestion concrétisent des processus d'innovation managériale qui peuvent être modélisés selon des cycles successifs de conception et de diffusion* » (Aggeri et Labatut, 2010, p.21). **Ce courant de recherche étudiant les cycles de conception et appropriation des outils de gestion au sein des organisations a été approfondi au sein de l'ouvrage dirigé par F.-X. De Vaujany (2005).** Les travaux de ce dernier sur lequel repose une partie de notre cadre théorique s'inscrivent dans ce courant de recherche.

- **Rationalisations et techniques managériales**

Avec les années 1980 et 1990, la question « *n'est plus tant d'étudier les effets immédiats des instruments sur l'organisation que de comprendre comment l'émergence de techniques rend possible des projets de rationalisation qui s'appuient, en retour, sur des formes d'instrumentation spécifiques* » (Aggeri et

Labatut, 2010, p.21). On retrouve dans cette perspective les travaux d'A. Hatchuel et B. Weil (1992) que nous avons déjà cités précédemment pour présenter la partie de notre cadre théorique relative à la notion d'apprentissage, de savoirs et de relations. En effet, ces auteurs proposent d'intégrer l'instrumentation dans un cadre plus général, celui des techniques managériales, regroupant les instruments, les savoirs, les acteurs et les dispositifs. Les nouvelles figures d'acteurs (nouveaux métiers, rôles, statuts, etc.) et les nouveaux savoirs sont ainsi liés au développement des techniques managériales. Ces auteurs proposent de comprendre les techniques managériales comme étant composées de trois dimensions : un substrat technique, une vision simplifiée des relations organisationnelles et une philosophie gestionnaire qui précise le but général alloué à l'utilisation de cette technique, même si ce but n'est pas toujours celui poursuivi par les acteurs qui se l'approprient.

- **Une approche « située » : l'interaction entre instrument et activité**

Parallèlement aux approches historiques sur le développement des instruments dans les organisations, F. Aggeri et J. Labatut identifient également un autre courant de recherche basé sur le renouveau d'une approche micro-analytique des situations de gestion et du rôle des instruments dans l'activité des organisations. Ce courant « situé » se développe surtout à partir des années 1990 suite aux travaux de L. Suchman (1987) qui repositionne l'action dans un contexte matériel, physique, technique, social, etc. et qui est toujours instrumentée par des artefacts. Par ailleurs, cette approche par laquelle sont explorées l'interaction et l'articulation entre l'homme et l'instrument est également développée dans d'autres disciplines scientifiques comme les sciences cognitives en lien avec la notion d'ergonomie (Hutchins, 1994 ; Rabardel, 1995, 2005). Se référant à la philosophie pragmatiste (Dewey, 1938/1993 ; Peirce, 1958), ces approches conçoivent la situation comme n'étant pas définie *a priori* mais se construisant au cours de l'activité, dans l'interaction entre les sujets et les instruments (Teulier et Lorino, 2005).

Les travaux relatifs à l'ergonomie cognitive ont inspiré des recherches très approfondies portant sur l'interaction entre les activités et les instruments. F. Aggeri et J. Labatut font notamment référence aux travaux de P. Rabardel (1995, 2005) où l'auteur met en avant la double nature de l'instrument, à la fois composé d'éléments

artefactuels et de « schèmes sociaux d'utilisation et d'activité instrumentée », élaborés dans l'activité à travers l'interaction entre l'instrument et le sujet. Cette approche, qui rejoint celle de J.-C. Moisdon (2005), a été mobilisée en sciences de gestion afin de mieux comprendre les problèmes que peut poser l'implantation de nouvelles techniques de gestion dans les entreprises (Lorino, 2005 ; Lorino et Peyrolle, 2005). Selon F. Aggeri et J. Labatut, « *cette lignée de travaux empiriques et théoriques sur l'activité située a permis de mieux comprendre les dynamiques organisationnelles et cognitives qui s'opèrent autour de l'instrumentation de gestion* » (Aggeri et Labatut, 2010, p. 29).

Ainsi, ces différents courants de recherche mettent au centre de leur analyse les outils (ou instruments) de gestion comme vecteur de compréhension de l'organisation. La question des usages détournés des outils de gestion par les acteurs par rapport à l'usage prévu par ses concepteurs retient notamment notre attention en ce qu'elle renvoie à l'écart décrit dans la TRS entre la règle et son application via des régulations portées par les acteurs. Cette perspective est développée dans les travaux de F.-X. De Vaujany (2006) que nous présentons ci-après.

2.2. L'APPROPRIATION DES INSTRUMENTS DE GESTION AU PRISME DE LA TRS

Les travaux de F.-X. De Vaujany nous semblent particulièrement intéressants à mettre en lien avec la théorie de l'action collective fondée sur le projet en ce qu'ils associent le phénomène d'appropriation des outils de gestion à la théorie de la régulation sociale de J.-D. Reynaud (De Vaujany, 2006). Ils abordent ainsi la question des règles, régulations et apprentissages sous-jacents à la conception et à l'utilisation des outils de gestion par les acteurs. Nous reviendrons dans un premier temps sur les termes utilisés (instruments, objets, outils, dispositifs) (2.2.1.), pour ensuite présenter la lecture régulationniste de l'appropriation des instruments de gestion proposée par de F.-X. De Vaujany (2.2.2) que nous souhaitons intégrer à notre cadre théorique.

2.2.1. Précisions terminologiques

Avant d'entrer dans la présentation de ces éléments de cadrage théorique, il convient de s'accorder sur les termes utilisés : outils de gestion, instruments de gestion, dispositifs de gestion... différentes expressions sont utilisées dans la littérature. Par souci de cohérence, nous choisissons de nous référer aux dénominations présentées par F.-X. De Vaujany qui distingue : les objets de gestion, les règles de gestion, les outils de gestion et les dispositifs de gestion (ibid.). **Nous choisissons d'utiliser l'expression « instruments de gestion » lorsqu'il s'agira de parler sans distinction, au sens général et englobant, de ces différents éléments.**

- **Les objets de gestion**

Les objets de gestion renvoient à « *tout signe, technique ou savoir-faire local et élémentaire dont le but est d'orienter ou de faciliter l'action collective et micro-sociale [...] dès lors qu'ils sont envisagés comme des supports isolés dans l'action organisationnelle* » (ibid., p.113). L'auteur donne en exemple les termes techniques, schémas, croquis, lignes de code ou encore interfaces d'outils informatiques, slogans, indicateurs.

- **Les règles de gestion**

Les règles de gestion représentent « *un discours ou une pratique interne ou externe à destination des membres de l'organisation, et dont la visée est explicitement normative [...]. Les règles de gestion obéissent ainsi à une logique de régulation, de codification, voire de réification de l'ordre social* » (ibid., p.113). Les exemples donnés sont les règles comptables, les règlements intérieurs, les chartes d'utilisation, les conventions, les principes managériaux, etc.

- **Les outils de gestion**

Les outils de gestion correspondent, quant à eux, « *à un ensemble d'objets de gestion intégrés de façon systématique et codifiés dans une logique fonctionnelle (ou toute autre logique d'acteur) et respectant un certain nombre de règles de gestion* » (ibid., p.131), définition qui renvoie à celle proposée par J.-C. Moisdon

selon laquelle les outils de gestion sont des artefacts qui : mobilisent et agencent des éléments qui sont eux-mêmes des constructions mentales ; sont inséparables de schèmes d'utilisation (Folcher et Rabardel, 2004) chez leurs concepteurs et leurs utilisateurs ; contribuent à la construction même de l'organisation dont ils sont inséparables (Moisdon, 2005, p.240). A travers ces définitions, l'outil de gestion est compris comme étant finalisé, associé à une activité et à un usage par lequel il existe. Lorsque son contexte d'utilisation change, l'outil change avec lui à travers l'appropriation que les acteurs en font. Se référant aux travaux d'A. Hatchuel et B. Weil (1992) évoqués précédemment, F.-X. De Vaujany rappellent que les outils de gestion sont le fruit de trois éléments en interaction : le *substrat technique* qui est l'abstraction sur laquelle repose l'outil et qui lui permet de fonctionner, une *philosophie gestionnaire* qui reflète l'esprit de la conception et les usages de l'outil - pouvant alors faire référence à des règles de gestion - et une *vision simplifiée* des relations organisationnelles qui permet d'entrevoir les acteurs autour de l'outil et leurs rôles - concepteur, utilisateur, conseiller et contrôleur. Nous retiendrons que les règles qui sont intégrées à l'outil de gestion lui sont difficilement indissociables.

- **Les dispositifs de gestion**

Enfin, les dispositifs de gestion sont considérés comme « *un ensemble d'éléments de design organisationnel porté par une intention stratégique, produit et géré par le centre ou le pivot d'un collectif organisé, et qui vise à intégrer les outils et les acteurs de façon cohérente, et dans le respect de certaines règles de gestion* » (De Vaujany, 2006, p.113). Cette définition qui rejoint celle de *système d'instruments* de P. Rabardel (2005) renvoie notamment au fait que les dispositifs de gestion sont imbriqués aux formes de l'organisation et permettent de relier entre eux une multiplicité d'outils de gestion.

| Type d'instruments de gestion | Caractéristiques | Exemples |
|-------------------------------|---|--|
| OBJET DE GESTION | Signe, technique ou savoir-faire local et élémentaire dont le but est d'orienter ou de faciliter l'action collective. Ils sont envisagés comme des supports isolés dans l'action organisationnelle. | Termes techniques ; schémas ; croquis ; lignes de code ; interfaces d'outils informatiques ; slogans ; indicateurs |
| RÈGLE DE GESTION | Discours ou pratique interne ou externe à destination des membres de l'organisation dont la visée est explicitement normative. | Règles comptables ; règlements intérieurs ; charte d'utilisation ; conventions ; principes managériaux |
| OUTIL DE GESTION | Ensemble d'objets de gestion intégrés de façon systématique et codifiés dans une logique fonctionnelle (ou tout autre logique d'acteur) et respectant des règles de gestion). L'outil de gestion est compris comme étant finalisé, associé à une activité et à un usage par lesquels il existe. Lorsque son contexte d'utilisation change, l'outil change avec lui à travers l'appropriation que les acteurs en font. En pratique, les règles intégrées à l'outil de gestion lui sont difficilement indissociables. | Couple objets de gestion/règles de gestion incorporé dans les pratiques quotidiennes et les systèmes de décision des acteurs. Ex : tableau de suivi comptable |
| DISPOSITIF DE GESTION | Ensemble d'éléments de design organisationnel porté par une intention stratégique, produit et géré par le centre ou le pivot d'un collectif organisé. Il vise à intégrer les outils et les acteurs de façon cohérente et dans le respect de certaines règles de gestion. | Association d'outils et règles de gestion formant un ensemble cohérent accompagnant l'action. Ex : ERP ; protocole d'action |

Tableau 6 - Précisions terminologiques et conceptuelles inspirées des travaux de F.-X. De Vaujany (2006)(source : auteure)

F.-X. De Vaujany précise que ces concepts peuvent s'articuler de différentes manières et ne constituent pas nécessairement un modèle de « poupées russes ». Ils ne sont pas non plus attribués comme un statut unique et fixe, c'est bien l'usage qui est fait de « l'instrument » (au sens général) qui va en faire un objet, une règle, un outil ou un dispositif de gestion, et cet usage pouvant varier d'un acteur à l'autre ou dans le temps, l'attribution de l'un ou l'autre statut est, en ce sens, également variable.

2.2.2. Appropriation des instruments de gestion : une lecture régulationniste

S'interrogeant sur la manière de décrire la vie des objets, outils, règles et dispositifs de gestion, l'auteur propose de les associer aux notions de régulation conjointe, régulation autonome et régulation de contrôle telles que proposées par J.-D. Reynaud (1993) : « *Les régulations de contrôle correspondent à la conception ainsi qu'à l'instrumentation par des parties-prenantes dominantes des dispositifs de gestion, puis à leur éventuelle ré-appropriation. Les régulations autonomes désignent la façon dont les acteurs de l'organisation vont recevoir les actions de la régulation de contrôle. Ils pourront se réapproprier à leur tour les outils, objets et dispositifs de gestion tournés vers eux, "jouer" avec les règles de gestion, détourner les outils de gestion proposés par la régulation de contrôle, éviter l'utilisation de certains objets de gestion, inventer des objets de gestion complémentaires afin de palier à des insuffisances du système...* » (De Vaujany, 2006, p.114).

- **Les trois perspectives de l'appropriation**

Mobilisant trois perspectives, socio-politique, psycho-cognitive et rationnelle pour penser l'appropriation des outils de gestion (tableau 7), l'approche de l'auteur permet d'appréhender cette notion selon un triple regard :

- La perspective rationnelle, celle des concepteurs-formateurs de l'outil, qui comprend l'appropriation comme un processus à optimiser et lui enjoint une régulation de contrôle.

- La perspective psycho-cognitive, celle des utilisateurs, qui comprend l'appropriation comme un apprentissage pour rendre l'outil propre à l'usage de l'utilisateur et qui passe par des processus de régulation autonome.

- La perspective socio-politique, qui prend une nouvelle fois le point de vue des utilisateurs, mais cette fois-ci en comprenant comment les objets peuvent gêner ou servir leurs intérêts en fonction de leur mise en actes, et qui passe également par des processus de régulation autonome.

| | Nature des objets et outils de gestion | Nature du processus d'appropriation | Point de vue lié à la perspective | Fondements théoriques |
|-------------------------------------|---|--|--|--|
| PERSPECTIVE RATIONNELLE | Un vecteur de rationalisation, un outil de travail | Un processus normalisé, l'appropriation « instantanée » | L'enseignant en gestion et la régulation de contrôle | Théories micro-économiques classiques Théories fayoliennes et tayloriennes |
| PERSPECTIVE SOCIO-POLITIQUE | Un outil de valorisation, (une « médaille »), de rhétorique (un « argument ») ou d'influence (un « atout ») | Un acte social, l'appropriation est un processus collectif qui s'inscrit dans la durée | La régulation autonome et la régulation conjointe | Sociologie des organisations (Crozier et Friedberg, 1977 ; Sainsaulieu, 1997) Sociologie générale (Bourdieu, 1972 ; Giddens, 1984 ; Archer, 1995) |
| PERSPECTIVE PSYCHO-COGNITIVE | Un support d'apprentissage, un objet affectif ou un objet de traitement de l'information | Un processus psycho-cognitif, l'appropriation est un processus individuel ou collectif qui s'inscrit dans la durée | La régulation autonome et la régulation conjointe | Théorie de la rationalité limitée (Simon, 1975) Psychologie cognitive (Piaget, 1967) Perspective psychanalytique (Pagès et al., 1992) |

Tableau 7 - Trois regards sur l'appropriation (source : De Vaujany, 2006)

A travers la perspective socio-cognitive, il s'agit d'aborder l'appropriation des outils de gestion sous l'angle des « relations », tandis que la perspective psycho-cognitive permet de la comprendre sous l'angle des « savoirs ».

- **L'appropriation comprise comme conception à l'usage et mise en acte**

Enfin, l'auteur propose deux théories permettant d'éclairer l'appropriation des objets, outils et dispositifs de gestion : la théorie de « la conception à l'usage » et la théorie de la « mise en acte » des outils de gestion (tableau 8).

| | Théorie de la « conception à l'usage » des outils de gestion | Théorie de la « mise en acte » des outils de gestion |
|----------------------------------|---|--|
| PRINCIPE | Conception et usage ne peuvent être distingués. La conception est consubstantielle à l'usage, intégralement comprise dans le processus d'appropriation. L'outil de gestion est un schème sociocognitif. | Alternance conception-mise en œuvre. L'appropriation est une « mise en acte » de l'outil. L'outil de gestion est un objet en pratique. |
| PROCESSUS SOCIO-POLITIQUE | Régulations de contrôle et régulations autonomes sont largement inextricables. | Régulations de contrôle et régulations autonomes sont clairement situées spatialement et historiquement. Elles sont à la base d'une dialectique socio-politique. |
| THÉORIES INTERMÉDIAIRES | Orlikowski (2000) ; Ciborra (1999, 2000) ; Rabardel (1995, 2005) | Hatchuel (1996) ; Lorino (2002) ; Mingers (2004) |
| PRISMES THÉORIQUES LIÉS | Théorie de la structuration Giddens (1979, 1984) | Approches réalistes critiques Bhaskar (1989) ; Archer (1995) |

Tableau 8 - Deux théories de l'appropriation des outils de gestion (source : De Vaujany, 2006)

La conception à l'usage renvoie à l'idée que « *c'est au fil des apprentissages, des conflits pour sa maîtrise, de la dialectique autonomie-contrôle, que l'outil prend finalement corps* » (ibid., p. 118). Remettant en cause l'idée selon laquelle les objets et outils de gestion permettent d'aboutir à une stabilisation du fonctionnement organisationnel, cette proposition tend plutôt à admettre qu'ils engagent des processus de prescription et d'exploration (David, 1998). La seconde théorie, la mise en acte des outils de gestion, met en avant l'interaction qui existe entre les acteurs et les outils en comprenant l'appropriation comme un « *vaste processus interactif qui engage des prescriptions réciproques (au sens d'Hatchuel, 1996)* » (De Vaujany, 2006, p. 119). Cette proposition prend en considération l'incomplétude

des outils de gestion dont les rationalités intégrées ne correspondent jamais tout à fait aux rationalités locales que constituent les organisations (Moisdon, 1997). C'est pour pallier cette incomplétude que les acteurs entrent dans des dynamiques d'apprentissage. « *Conception et usage sont alors intégrés dans un vaste processus récursif et continu* » (De Vaujany, 2006, p.119) où les rapports de prescription, pris dans un cycle d'appropriation continue, apparaissent comme réciproques : l'outil est d'abord conçu par des acteurs, puis approprié par d'autres qui eux-mêmes vont prescrire l'usage qu'ils ont façonné à d'autres acteurs, etc.

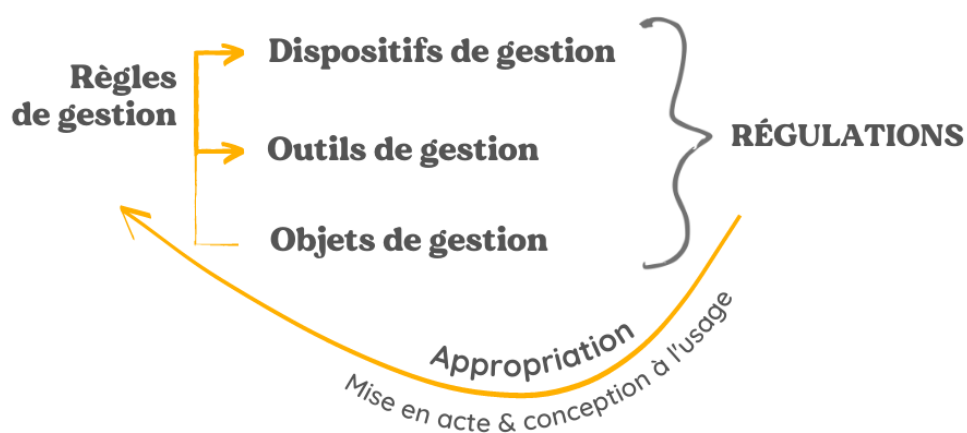


Figure 9 - L'appropriation des instruments de gestion d'après les travaux de F.-X. De Vaujany (2006) (source : auteure)

Ainsi, les objets, outils et dispositifs de gestion sont compris comme des éléments co-construits, engageant des apprentissages, des règles et régulations. Comme le projet, leur conception et leur usage se confondent dans une perpétuelle actualisation par laquelle l'action collective s'exprime.

CONCLUSION SECTION 1

Le cadre conceptuel, ou cadre théorique, a été présenté dans cette section. Il s'appuie sur la théorie de l'action collective fondée sur le projet (TEFP) (Bréchet, 2019 ; Desreumaux & Bréchet, 2018), articulé à la théorie de l'appropriation des instruments de gestion (De Vaujany, 2006).

La TEPF s'ancre dans la théorie de la régulation sociale (TRS) de J.-D. Reynaud à laquelle elle adjoint la notion de projet comme élément central et fondateur : l'action collective peut être comprise comme l'expression d'un projet, lequel se constitue à travers les règles que les acteurs se donnent et les régulations qu'ils font de ces règles. La mise en place de ces règles et leur actualisation se réalisent à travers des relations, comprises comme rapports de prescription, par lesquelles sont mobilisés et produits des savoirs (Hatchuel, 2000 ; 2015). Autrement dit, le processus d'action collective est un processus de construction d'une communauté de projet comprise comme communauté de règles vécues et communauté d'apprentissage. En outre, la TEPF reconnaît le projet comme le bien commun de la communauté, ce qui la fonde et lui donne du sens.

Les auteurs de la TEPF reconnaissent que l'action collective repose sur des dispositifs et outils gestionnaires. Nous avons donc choisi d'articuler à la TEPF une approche instrumentale afin de développer cet aspect. Les travaux de F.-X. De Vaujany proposent de comprendre l'appropriation des instruments de gestion à travers la notion de régulation de la TRS : les régulations de contrôle sont les règles d'utilisation des instruments prescrites lors de leur conception, tandis que les régulations autonomes correspondent à l'usage réel qui est fait des instruments, détournant plus ou moins les règles initiales. Elles engagent ainsi un phénomène d'appropriation par la mise en acte et la conception à l'usage de l'instrument qui se traduit par des apprentissages mettant en jeu des savoirs et des rapports de prescription réciproques.

Il convient désormais de présenter la problématique et la proposition de recherche à l'aune de ce cadre théorique.

SECTION 2. CADRE D'ANALYSE

Dans cette section, l'approche multidimensionnelle d'investigation de l'action collective que permet la TEPF est abordée (1) pour ensuite être présentée de manière synthétique aux côtés des éléments théoriques cités précédemment (2). La synthèse de ces éléments constitue notre cadre d'analyse.

1. L'INVESTIGATION DE L'ACTION COLLECTIVE SELON UNE APPROCHE MULTIDIMENSIONNELLE

La TEPF propose d'investiguer l'action à travers une approche multidimensionnelle en abordant l'action et les éléments qui la composent selon leur nature, en tant que *contenu* ; et en donnant à comprendre leur formation et leur construction dans le temps, en tant que *processus* (approche développementale). En outre, l'approche multidimensionnelle l'est à plusieurs titres. Les dimensions « projet-contenu » et « projet-processus » sont distinguées. Trois dimensions indissociables composent le projet-contenu : technico-économique, organisationnelle et éthico-politique. Trois dimensions composent également le projet-processus à travers ses régulations : les dimensions dites de contrôle, autonome et conjointe. Cette multidimensionnalité permet d'aborder l'action collective sous différents angles, de manière complémentaire, afin de mieux comprendre les phénomènes en jeu.

Nous présenterons tout d'abord la dimension « projet-contenu » (1.1.) pour ensuite aborder la dimension « projet-processus » (1.2.).

1.1. LE PROJET-CONTENU : QUALIFIER LE PROJET ET SES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS

Comme présenté précédemment, la TEPF conçoit l'action collective à travers la conception et la réalisation d'un projet par la mise en place de règles et un travail de régulation. Cette dimension processuelle est fondamentale dans la TEPF. Pour autant, les auteurs se sont également intéressés à la nature du projet, en tant que

projet-contenu, qui fonde l'action collective dont ils ont dégagé trois dimensions : une dimension technico-économique, une dimension organisationnelle et une dimension éthico-politique.

La dimension technico-économique renvoie aux choix « produits-marchés » qui sont au cœur de l'activité de l'organisation, ou aux choix « métier-mission » à la base de la constitution de l'offre de l'organisation. Autrement dit, « *il s'agit des besoins ou missions que l'entreprise³⁰ entend satisfaire à travers le métier qu'elle choisit d'exercer et les compétences qu'elle recouvre* » (Desreuxmaux et Bréchet, 2018, p.113).

La dimension organisationnelle correspond à la manière dont sont mis en œuvre les choix technico-économique : « *il s'agit d'accéder aux ressources nécessaires, de les agencer, de définir et de répartir les tâches, de concevoir une instrumentation de gestion, de définir un style de management [...], des modes d'animation et de contrôle* » (ibid., p.113). La dimension organisationnelle fait référence à des questions techniques de coordination des acteurs ainsi qu'aux questions politiques de leur coopération en termes d'adhésion au projet, d'implication ou d'engagement.

La dimension éthico-politique, elle, renvoie au fait que les choix qui sont faits dans la conception et la réalisation du projet, à travers les discours et les actes, « *ne sont pas neutres* » (ibid., p.113). Ils révèlent une rationalité dominante qui sous-tend l'action collective. Même si, comme évoqué précédemment, le projet ne se réduit pas aux valeurs que les acteurs peuvent y injecter, celles-ci participent tout de même à orienter les finalités de l'action, à les définir.

Les trois dimensions qui constituent le projet sont interdépendantes et mettent en jeu le quoi, le comment et le pourquoi de l'action collective. Leur prise en compte peut participer à instruire les mécanismes de l'action collective (Schieb-Bienfait et al., 2020), mais c'est bien dans sa dimension processuelle que la TEPF propose de se mettre au service de l'investigation de l'action.

30 Le terme « entreprise » est compris au sens large et renvoie à la notion d'action organisée.

Notons que **cette manière d’appréhender les éléments selon leur contenu à un instant T afin de les qualifier pour « ce qu’ils sont » peut s’appliquer également aux autres éléments constitutifs de l’action collective et du projet**, comme les règles, les régulations, les relations, les savoirs et les instruments de gestion.

1.2. LE PROJET-PROCESSUS : INSTRUIRE LA FORMATION DE L’ACTION COLLECTIVE

La perspective régulationniste fondée sur le projet permet d’aborder l’action collective à travers une approche « développementale » (Bréchet et Desreumaux, 2018, p.128). L’objet d’analyse de cette approche n’est pas la morphologie de l’organisation, du collectif, ni sa nature, mais les dynamiques à l’œuvre dans la formation et le maintien de l’action collective et du collectif dans le temps.

Du point de vue processuel, l’approche multidimensionnelle renvoie « *aux multiples facettes d’une approche régulationniste* » (ibid.,p. 132). Il s’agit d’instruire des formes de régulation en prenant en compte les problématiques d’autonomie et de contrôle, ainsi que son corollaire qu’est la notion de régulation conjointe (Bréchet, 2019). L’identification et la compréhension des phénomènes de régulation structurent la réflexion et guident l’investigation de l’action et des pratiques qu’elles engagent. Selon ses auteurs, à travers la TEPF, ce sont ainsi différents questionnements qui peuvent être posés :

« 1. Quelle problématique autonomie-contrôle est mobilisable pour appréhender le phénomène en cause, les enjeux de régulation, donc de la fixation des règles de l’action ?

2. Quelle maille pertinente d’analyse, c’est-à-dire quel système d’interdépendance et d’interaction entre acteurs, constitue l’objet d’étude ?

3. Quels sont les acteurs, individuels ou collectifs, impliqués dans les régulations, en tant qu’auteurs ou destinataires des règles, en tant qu’intermédiaires ou médiateurs, en lien avec les auteurs et destinataires repérés ?

4. *Quels sont les lieux d'initiative et de pouvoir et les acteurs de ces lieux ? Quels sont les lieux d'innovation ? Prêter attention aux évitements et aux déviations.*

5. *Quels sont les dispositifs techniques, réglementaires et les conventions - accords ou référentiels partagés - impliqués dans les régulations ?*

6. *Qui participent activement à la mise en place des dispositifs et des règles de l'action ?*

7. *Quelles sont les incertitudes que recouvre la rencontre des régulations, et que va notamment rencontrer le travail de régulation et de contrôle ?*

8. *Comment s'expriment les phénomènes de pouvoir entre acteurs, les phénomènes intentionnels - jeux de pouvoir, négociations - et les phénomènes non intentionnels, dit autrement les emprises de structure ou le jeu de forces de nature systémique ?*

9. *Quels sont les échanges négociés de comportements ou de règles engagés dans les négociations ?*

10. *Quels sont les tiers et les acteurs qui subissent le poids des régulations et quels sont ceux qui en bénéficient ?*

11. *Quelles sont les controverses qui se saisissent des problèmes que posent les régulations étudiées ?*

12. *Quelles sont les possibilités d'analyser les régulations en les scindant, en les décomposant en sous-systèmes de régulations et de règles relevant d'interprétations propres ? » (Bréchet, 2019, p.78-79)*

A travers ces questionnements, **c'est bien la conception, la mise en place et la transformation des règles, autrement dit les régulations, dans leur dimension processuelle, qui sont au cœur de l'investigation.**

2. PROBLÉMATIQUE, PROPOSITIONS ET CADRE D'ANALYSE

Cette section présente la problématique et les questionnements qui ont guidé notre recherche (2.1.) ainsi que le cadre sur lequel notre étude s'est appuyée pour l'analyse des cas (2.2.).

2.1. PROBLÉMATIQUE ET PROPOSITION DE RECHERCHE

A travers nos lectures relatives à la patrimonialisation des musiques populaires ainsi qu'aux explorations de terrain que nous avons pu mener auprès de porteurs de projets, plusieurs questionnements ont émergé : comment les acteurs réussissent-ils à s'entendre pour mener à bien leur projet quand ils sont issus d'univers très différents (scène punk-rock, milieu universitaire, milieu muséal institutionnel, etc.) ? Quelles règles mettent-ils en place pour travailler ensemble ? Sur quels outils s'appuient-ils ? En quoi la confrontation d'acteurs issus d'univers différents peut favoriser, ou non, les apprentissages ? Quels sont les obstacles que les acteurs peuvent rencontrer et comment les surmontent-ils ? Que leur apporte la « mise en patrimoine » de leurs pratiques ?

Parallèlement, les lectures réalisées en sciences de gestion nous ont amenée à choisir la théorie de l'action collective fondée sur le projet articulée à l'approche instrumentale afin d'appréhender le processus de patrimonialisation nous conduisant à formuler la problématique suivante :

Comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires compris comme action collective ?

Pour répondre à cette question et guider notre recherche, nous nous appuyons sur la proposition suivante :

Le processus de patrimonialisation se réalise à travers des projets de patrimonialisation compris comme action collective, laquelle est elle-même comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'apprentissage reposant sur une appropriation d'instruments de gestion.

Cette proposition renvoie à différentes interrogations au regard de notre cadre théorique : à travers quels mécanismes de régulation se construit le processus d'action collective d'un projet de patrimonialisation ? Quels apprentissages, dans un déploiement des savoirs et relations, sont à l'œuvre dans ce processus ? Quel est le rôle des outils et dispositifs de gestion dans la construction de cette action collective ?

Le cadre d'analyse présenté dans la section suivante doit nous amener à apporter des éléments de réponse à ces questions en permettant l'instruction de cas de projets patrimoniaux faisant intervenir des acteurs issus d'univers différents.

2.2. CADRE D'ANALYSE

Le cadre d'analyse de notre thèse s'appuie sur le cadre théorique présenté précédemment et résumé dans le schéma ci-après (figure 10). La construction de l'action collective y est comprise à travers la formation d'une communauté de projet elle-même comprise comme communauté de règles vécues et communauté d'apprentissage. Ces deux facettes indissociables de la communauté de projet adviennent en s'appuyant sur l'appropriation d'instruments de gestion (objets, règles, outils et dispositifs).

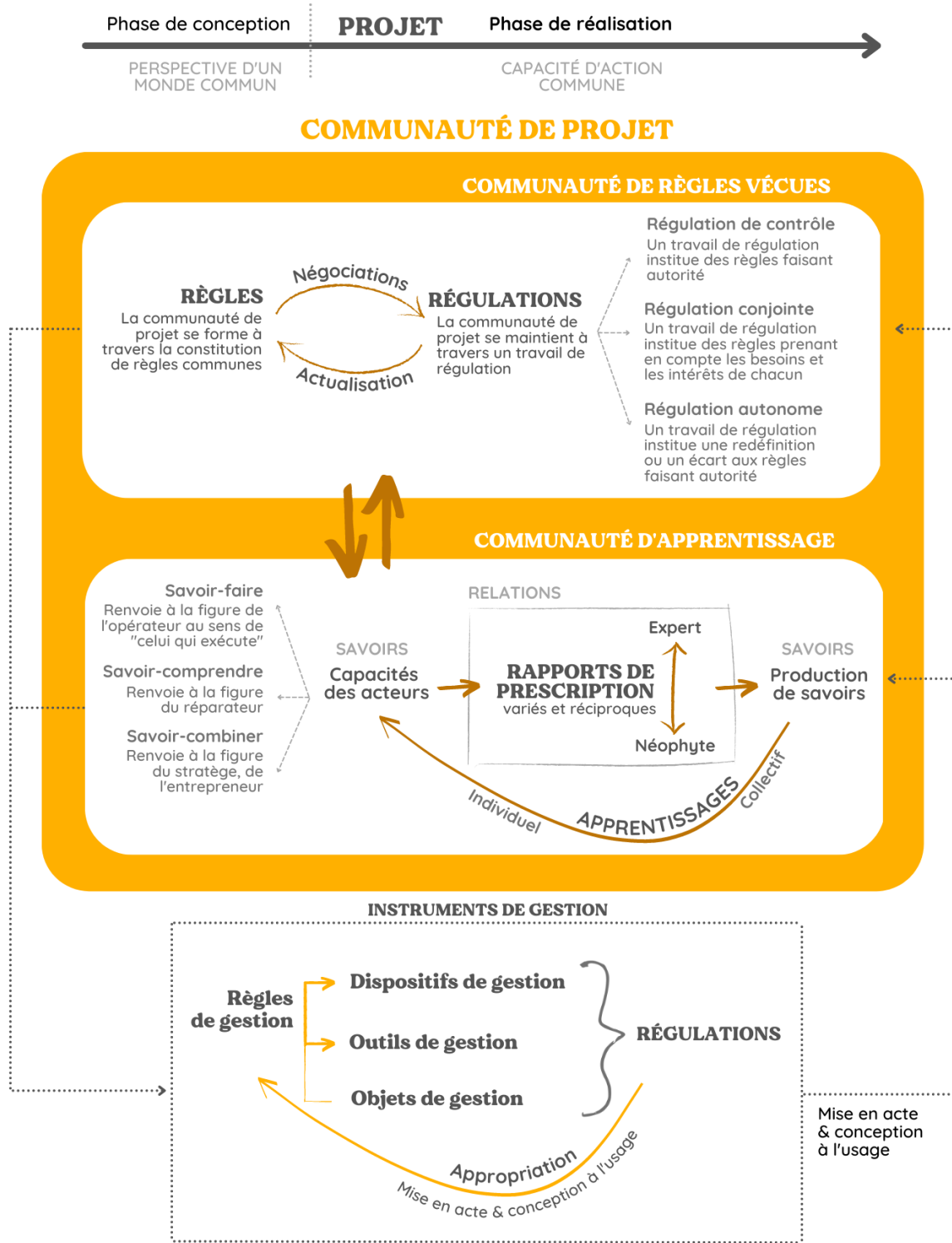


Figure 10 - Cadre théorique : l'action collective selon une approche régulationniste fondée sur le projet (source : auteure)

Du cadre théorique résumé dans le schéma ci-dessus et des voies d'investigation de l'action évoquées précédemment, nous proposons d'analyser les projets de patrimonialisation de musiques populaires en identifiant, tout d'abord, les éléments qui les composent en tant que contenus (règles, savoirs, relations, instruments de gestion) à des instants donnés. Il s'agit ensuite d'étudier la manière dont ces éléments prennent vie dans leur dimension processuelle.

| | RÈGLES ET RÉGULATIONS | SAVOIRS, RELATIONS ET APPRENTISSAGE | INSTRUMENT DE GESTION |
|-------------------------|--|--|--|
| PROJET CONTENU | Les règles sont le produit de négociations à partir desquelles se construit le projet. | Les savoirs sont des informations détenues par un acteur et qui influent sur ses capacités. Les relations sont des rapports de prescription. | Sont distingués les objets de gestion, les outils de gestion et les dispositifs de gestion. Les deux derniers intègrent des règles de gestion. |
| PROJET PROCESSUS | Les règles sont vécues par les acteurs, autrement dit il y a phénomène de régulation et c'est cette régulation qui fonde l'action collective comprise comme expression d'un projet | Les rapports de prescription donnent lieu à des apprentissages individuels et à une production de savoirs. La réciprocité des rapports de prescription et de la production des savoirs est comprise comme apprentissage collectif. | Les outils et dispositifs de gestion intègrent des règles et sont ainsi soumis à des régulations de contrôle et des régulations autonomes qui se manifestent à travers un phénomène d'appropriation. |

Tableau 9 - Cadre d'analyse d'une action collective (source : auteure)

CONCLUSION CHAPITRE 2

Le cadre théorique de la thèse s'appuie sur la théorie de l'action collective fondée sur le projet à laquelle s'articule l'approche par les instruments de gestion. Ancrée dans les théories de l'action et basée sur la théorie de la régulation sociale de J.-D. Reynaud, la TEPF met au centre de son approche la formation de l'action collective, expression d'un projet, comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'une communauté d'apprentissage. Autrement dit, les acteurs construisent l'action collective en se donnant des règles et en faisant vivre ces règles à travers un travail de régulation. Les régulations engagent des apprentissages qui adviennent à travers la mobilisation et la production de savoirs dans et par des rapports de prescription réciproques. Cette construction de la communauté de projet s'appuie sur des instruments de gestion dont l'appropriation se réalise par ces mêmes régulations. Considérant le projet aussi bien en tant que projet-contenu et projet-processus, la TEPF permet d'investiguer l'action collective de manière multidimensionnelle.

Le questionnement initial de notre recherche relatif à la manière dont se construit et se maintient la collaboration entre les acteurs de la patrimonialisation de musiques populaires issus de différents univers est alors retravaillé à l'aune de ce cadre théorique aboutissant à la problématique suivante : Comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires compris comme action collective ? Une proposition est alors formulée : le processus de patrimonialisation se réalise à travers des projets de patrimonialisation compris comme action collective, laquelle est elle-même comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'apprentissage reposant sur une appropriation d'instruments de gestion. Le cadre d'analyse qui découle du cadre théorique entend nous amener à explorer la formation de la communauté de règles vécues, c'est-à-dire à prêter attention à la mise en place de règles et au travail de régulation, celle de la communauté d'apprentissage en analysant la manière dont les savoirs sont produits et diffusés à travers les relations entre les acteurs, et à travers quels instruments.

MY MIX #5

PARTIE 2

Etude de cas

C# 50105

SONY

CHAPITRE 3 – CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Dans ce chapitre est présenté le cadre méthodologique de la recherche. Une première section vise à expliciter la démarche de recherche (section 1). Le positionnement épistémologique constructiviste pragmatique dans lequel elle s'inscrit est d'abord précisé. Parce que ce paradigme épistémologique stipule qu'il existe une interaction entre le chercheur et l'objet qu'il étudie, nous présentons ensuite l'univers interprétatif du chercheur afin d'en donner à voir les expériences et les prérequis scientifiques possiblement mobilisables dans l'interprétation des cas étudiés et la construction de la recherche. La construction du *design de recherche* est ensuite explicité. Il témoigne d'une inscription de la recherche dans une démarche qualitative abductive, avec une étude de cas multiple, où se déroulent des allers-retours entre terrain et théorie tout au long du processus de recherche.

Est ensuite présentée dans une seconde section la mise en œuvre de l'étude de cas (section 2). La collecte des données par entretiens semi-directifs suivant la technique de l'entretien compréhensif y est décrite, ainsi que le processus d'analyse des données suivant les techniques de l'attention flottante et du codage multithématique et multinominal. Les deux cas étudiés sont ensuite présentés. Le cas du projet Alternarchives porté par le collectif Icroacoa entend sauvegarder et valoriser les archives de la scène musicale locale de Montaigu. Ce projet est réalisé en collaboration avec l'OPCI, une association spécialisée dans l'accompagnement des projets de patrimonialisation du PCI, et deux chercheurs travaillant en tant que salariés et/ou partenaires du Pôle, une association-réseau ayant monté un programme d'accompagnement des projets de patrimonialisation des musiques populaires sur le territoire ligérien. Parce qu'il est porté par un acteur porteur de projet, ce projet est considéré, *a priori*, comme un projet DIY. Le second cas est celui de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » porté par le musée d'histoire de Nantes, dit le Château, en collaboration principale avec un acteur journaliste de la scène nantaise endossant le rôle de commissaire d'exposition. Ce projet est considéré, *a priori*, comme un projet institutionnel.

SECTION 1. DÉMARCHE DE RECHERCHE

Afin d'attester de sa qualité, la dimension scientifique de la recherche doit être justifiée. Il apparaît tout d'abord essentiel de positionner notre travail dans un paradigme épistémologique qui permette de refléter la manière dont nous avons appréhendé les connaissances. En accord avec le paradigme épistémologique, il nous paraît ensuite important de faire preuve de réflexivité vis-à-vis de notre travail en identifiant les présupposés implicites qui étaient les nôtres en début de recherche tout en cherchant à comprendre en quoi ils ont pu être une ressource pour ce travail. Enfin, il convient de présenter la méthodologie choisie en cohérence avec le paradigme épistémologique et de rendre compte du cheminement de la recherche - le *design* de recherche - afin de donner à voir la manière dont s'est construit ce travail scientifique.

Aussi, dans cette section, nous présenterons le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique dans lequel s'inscrit notre étude (1.), puis nous donnerons à voir l'univers interprétatif qui a sous-tendu notre travail (2.), pour enfin décrire la méthodologie et le *design* de recherche (3.).

1. POSITIONNEMENT ÉPISTÉMOLOGIQUE

L'importance du cadrage épistémologique pour la recherche est d'abord abordée (1.1.) avant de préciser le cadre choisi pour ce travail, celui du paradigme épistémologique constructiviste pragmatique (1.2.).

1.1. DE L'IMPORTANCE DU CADRAGE ÉPISTÉMOLOGIQUE POUR LA RECHERCHE

L'épistémologie recouvre « *l'étude de la constitution des connaissances valables* » (Piaget, 1967, p.6) qui s'articule, selon Le Moigne (1995), autour de trois questions :

- Qu'est-ce que la connaissance ?
- Comment est-elle élaborée ?
- Comment justifier le caractère valable d'une connaissance ?

M.-J. Avenier et M.-L. Gavart-Perret précisent que « *la recherche scientifique, à des fins de constitution de connaissances valables, suppose la référence à des visions du monde partagées par une communauté scientifique, qualifiées de "paradigmes scientifiques"* » (Avenier & Gavard-Perret, 2012, p.13). Par paradigme, il est entendu « *une constellation de croyances, valeurs, techniques, etc. partagées par une communauté donnée* » (Kuhn, 1962, p.175). Dans le cas d'un paradigme épistémologique, ces croyances, valeurs, techniques, etc. partagées renvoient aux trois questions cités précédemment. Ainsi, chaque paradigme épistémologique propose des hypothèses fondatrices à propos de ce qu'est la connaissance (hypothèse d'ordre gnoséologique), sur la façon dont la connaissance est élaborée (hypothèse d'ordre méthodologique) et sur la manière de justifier la validité des connaissances (Avenier & Gavard-Perret, 2012). On note alors que le questionnement épistémologique inclut le questionnement méthodologique mais ne s'y réduit pas, la méthodologie apparaît plutôt comme l'un des volets de l'épistémologie (ibid.).

M.-J. Avenier et M.-L. Gavart-Perret nous interpellent sur le fait que « *tout chercheur doit ainsi être conscient que le paradigme épistémologique dans lequel il inscrit sa recherche conditionne les pratiques de recherche admissibles ainsi que les modes de justification des connaissances élaborées* » (ibid., p.13). Ainsi, le positionnement dans un paradigme épistémologique fait partie intégrante de la construction d'un projet de recherche. Du point de vue du chercheur, il permet d'orienter celui-ci vers des choix théoriques et méthodologiques s'articulant de manière cohérente ; tandis que du point de vue de la communauté de recherche, son explicitation permet de montrer la validité scientifique du travail réalisé.

1.2. NOTRE POSITIONNEMENT DANS LE PARADIGME ÉPISTÉMOLOGIQUE CONSTRUCTIVISTE PRAGMATIQUE

Pour répondre à l'importance de positionner notre recherche dans un cadre épistémologique, **nous avons choisi d'inscrire notre travail dans le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique (PECP).**

Développé dans le prolongement des travaux pionniers de J.Piaget par E. Von Glasersfeld (1988 ; 2001) puis par J.-L. Le Moigne (1995 ; 2001) sous la dénomination paradigme épistémologique constructiviste radical ou téléologique (Le Moigne, 2001). Le terme « radical » ayant donné lieu à des interprétations erronées des hypothèses fondatrices proposées par les principaux auteurs de ce paradigme, il lui est préféré le terme « pragmatique » (Avenier & Gavard-Perret, 2012). Cette appellation a, en outre, l'intérêt de faire écho au lien qu'entretient le PECP avec la philosophie pragmatiste de W. James (1912) et J. Dewey (1967/1993).

Dans cette partie, nous présentons tout d'abord les hypothèses fondatrices de ce paradigme (1.2.1), pour ensuite préciser les critères de justification des connaissances qui s'y rattachent (1.2.2).

1.2.1. Les hypothèses fondatrices du PECP

La première hypothèse fondatrice du PECP pose comme principe que la connaissance naît de l'expérience humaine, ou autrement dit qu'elle est de nature phénoménologique. Chaque humain connaît sa propre expérience d'un réel. La constitution de la connaissance est comprise comme un « *processus intentionnel de connaissance d'une relation perçue de résistance aux actions humaines* » (Avenier, 2011, p.377). La conséquence de ce postulat est qu'**aucun humain ne peut prétendre connaître rationnellement un réel en soi** (Von Glaserfeld, 2001). Ainsi, l'existence d'un réel en soi ne pouvant être prouvée, les théoriciens du PECP ne postulent aucune hypothèse fondatrice d'ordre gnoséologique concernant un réel en soi qui existerait indépendamment de l'humain qui cherche à le connaître. Pour autant, cela ne veut pas dire que la possibilité d'une existence d'un réel en soi soit niée, le PECP postule seulement « *l'existence de flux d'expériences humaines* »

(Avenier & Gavard-Perret, 2012, p.35). L'absence d'hypothèse fondatrice relative à l'existence d'un réel en soi permet au chercheur dont la recherche s'inscrit dans un paradigme constructiviste pragmatique de poser des hypothèses de travail d'ordre ontologique concernant le réel étudié (ibid.).

La deuxième hypothèse fondatrice du PECP renvoie au fait que, **s'agissant de la connaissance, il y a une interdépendance entre le sujet connaissant et ce qu'il étudie**, ou autrement dit « *ce qui relève uniquement du réel étudié est inextricablement tissé avec ce qui relève du sujet connaissant* » (ibid., p.36). Ainsi, la constitution de la connaissance dépend du chercheur qui l'élabore, de son projet, de son histoire, etc.

La troisième hypothèse fondatrice postule que **le projet de connaître un certain réel a une incidence sur l'expérience que l'on en fait et, en conséquence, sur la connaissance que l'on en développe**. S'éloignant des principes des paradigmes épistémologiques positivistes et post-positivistes, le PECP suggère que les connaissances développées n'ont pas pour objectif de décrire la manière dont le réel peut fonctionner (puisqu'il n'existe pas de réel en soi) mais de « *développer de l'intelligibilité dans les flux d'expériences humaines. Autrement dit, elles expriment la manière dont le chercheur comprend que le réel fonctionne* » (ibid., p. 36). Les connaissances renvoient alors à des constructions symboliques nommées représentations ou modélisations, lesquelles dépendent du système de représentation du chercheur qui les génère. Ainsi, comme le précisent M.-J. Avenier et M.-L. Gavart-Perret, « *la représentation qu'un humain a d'une situation ou d'un processus ne peut pas être tenue pour LA représentation de la situation ou du processus considéré. C'est UNE représentation de cette situation ou de ce processus, la représentation de l'humain - ou du groupe d'humains particulier -, qui l'a forgée* » (ibid., p.36). Suivant cette perspective, la compréhension que le chercheur a des tenants et aboutissants du phénomène qu'il étudie ne prétend pas constituer des représentations de mécanismes existant effectivement dans le réel, il s'agit toujours de représentations propres au chercheur. En outre, M.-J. Avenier précise que le processus de constitution des connaissances a pour objectif l'élaboration de représentations « *fonctionnellement adaptées et viables pour*

cheminer dans le monde » (Avenier, 2011, p. 378). L'auteure souligne également que la conceptualisation initiée par Simon (1969/2004) des sciences de l'artificiel est compatible avec le PECP, de même que plusieurs des notions qui y sont développées comme le principe d'action intelligente et l'analyse fins/moyens empruntés au philosophe pragmatiste J. Dewey.

Au niveau méthodologique, le PECP stipule que les connaissances peuvent être élaborées « *par interprétation et traitement d'informations recueillies via n'importe quelle méthode de recherche, technique de modélisation, technique de collecte et de traitement d'informations* » (Avenier & Gavard-Perret, 2012, p.37). Il est également possible pour le chercheur de mobiliser des connaissances déjà établies pour peu qu'il sache de quelle manière elles ont été légitimées. Toutes ces méthodes et techniques permettant d'élaborer les connaissances doivent toutefois respecter les principes de justification du PECP présentés ci-après.

1.2.2. La justification des connaissances dans le PECP

Dans leur ouvrage, M.-J. Avenier et M.-L. Gavard-Perret (2012) présentent les principes directeurs génériques à l'œuvre dans les modes de justification des connaissances. Ils sont communs à tous les paradigmes épistémologiques même si, dans certains cas, leur contenu diffère quelque peu selon les paradigmes. Nous présentons ci-après ces principes directeurs génériques que sont : la justification de la fiabilité, la justification de la validité interne de la recherche et la justification de la validité externe.

- **Justification de la fiabilité**

Dans le PECP, le principe de fiabilité réside dans le fait de permettre au lecteur de « *suivre l'ensemble du cheminement cognitif qui conduit au matériau empirique de la recherche (autrement dit, des données de la recherche) jusqu'aux résultats annoncés, de manière à pouvoir, s'il le souhaite, reproduire ce cheminement* » (ibid., p.41).

Suivant ce principe, nous présentons le cheminement de notre recherche (3.2. de la section 1 de ce chapitre) et nous explicitons la manière dont le recueil et l'analyse des données ont été effectués (1. de la section 2 de ce chapitre).

- **Justification de la validité interne de la recherche**

La validité interne d'une recherche dépend de trois éléments qui sont interdépendants : la cohérence interne du processus de recherche, la validité du construit et la rigueur du processus de recherche.

Concernant la **cohérence interne du processus de recherche**, quelque soit le paradigme épistémologique, elle repose sur la cohérence du *design* de recherche (dit aussi « canevas » de la recherche (Hlady-Rispal, 2002). Celui-ci se manifeste à travers différentes dimensions : « *il spécifie le cadre épistémologique dans lequel la recherche va être conduite ; l'objet de la recherche, le but principal de la recherche, à savoir l'élaboration de connaissances nouvelles ou mise à l'épreuve de connaissances préexistantes, et la question centrale qu'elle vise à étudier ; les références théoriques majeures (susceptibles d'être) mobilisées ; la méthode de recherche et le type de contexte dans lequel sera effectué le travail empirique ; la tactique de collecte des informations et les stratégies de traitement qui leur sont associées* » (Avenier & Gavard-Perret, 2012, p. 41).

Suivant ce principe, nous nous efforçons à chaque étape du processus de construction de la recherche de respecter ces différents éléments en précisant le paradigme épistémologique de la recherche (dans cette section de ce chapitre) ; la problématique et les questions de recherche (2. de la section 2 du chapitre 2) ; le cadre théorique et le contexte de la recherche (chapitres 1 et 2) ; les méthodes de recherche mobilisées (3.1. de la présente section de ce chapitre) ; ainsi que, comme dit précédemment, l'explicitation de la manière dont les données ont été recueillies et traitées (1. de la section 2 de ce chapitre).

A propos de la **validité du construit**, celui-ci renvoie dans le PECP à un ensemble cohérent de connaissances génériques en lien avec l'expérience humaine du phénomène étudié, ou plus précisément « *un ensemble de concepts et de relations entre ces concepts qui, une fois interprétés dans le contexte considéré,*

procurent de l'intelligibilité à l'expérience que le chercheur et les acteurs de terrain concernés ont du phénomène étudié » (ibid., p. 43). M.-J. Avenier et M.-L. Gavart-Perret précisent que les connaissances élaborées dépendent, dans le PECP, du processus de recherche, il convient de justifier non seulement de la validité mais aussi du processus mis en œuvre dans la recherche, cette dernière reposant sur la rigueur réflexive et critique avec laquelle ce processus a été mené. Quant à la validité du résultat de ce processus, le construit, elles renvoient au principe que les connaissances produites se doivent d'être fonctionnellement adaptées à l'expérience que le chercheur a de la situation étudiée et qu'elles doivent constituer pour les acteurs des repères viables afin d'intervenir intentionnellement au sein de la situation étudiée (ibid.). M.-J. Avenier souligne que, si ce dernier point n'est pas effectif, la mise à l'épreuve pratique n'en est pas pour autant une réfutation des connaissances pour autant au sens de Popper (1968), cela indiquant plutôt que la recherche est à poursuivre afin de comprendre pourquoi les connaissances élaborées n'ont pas été éclairantes dans le contexte étudié et de pouvoir ainsi les affiner (Avenier, 2011).

Concernant la validité du construit et du processus qui accompagne son élaboration, nous proposons un regard réflexif sur la manière dont a été envisagée et conduite la recherche à travers l'identification de notre univers interprétatif (2. de la présente section de ce chapitre) et, comme déjà évoqué, par la description du *design* de recherche donnant à voir le cheminement de la recherche (3.2. de la section 1 de ce chapitre). Pour ce qui est de la mise à l'épreuve pratique, la manière dont les acteurs de la patrimonialisation des musiques populaires se saisiront des connaissances produites à l'avenir pourra éclairer si la validité de ces savoirs est effective.

En ce qui concerne la **rigueur du processus de recherche**, comme pour justifier la fiabilité interne de la recherche, il renvoie à la nécessité de montrer la cohérence des théories mobilisées entre elles ainsi qu'avec les hypothèses fondatrices du cadre épistémologique de la recherche. Il convient également d'explicitier les raisons sous-jacentes à la mise en œuvre itérative de boucles induction/abduction/déduction en lien avec le matériau empirique.

Concernant les théories mobilisées, nous justifions de la cohérence de les associer et de leur ancrage épistémologique dans la partie de cadrage théorique (chapitre 2). Quant aux itérations du processus de recherche, elles sont explicitées dans la partie donnant à voir le cheminement de la recherche (3.2. de la section 1 de ce chapitre).

- **Justification de la validité externe des connaissances**

Enfin, concernant la justification de la validité externe des connaissances, elle renvoie « à la validité des connaissances au-delà de la base empirique à partir de laquelle elles ont été élaborées » (Avenier & Gavard-Perret, 2012, p.45). Dans le cas du PECP, il s'agit de savoir si les connaissances élaborées - en tant que connaissances génériques - peuvent procurer des repères « *fonctionnellement adaptés et viables pour agir intentionnellement* » (ibid., p. 46) dans d'autres contextes que celui à partir duquel elles ont été générées. Il convient alors de mener de nouvelles études sous forme de recherche-intervention ou d'études de cas successives afin de savoir si les connaissances peuvent être validées d'un point de vue externe.

Dans le cas de notre travail, il serait intéressant de poursuivre les recherches dans d'autres champs patrimoniaux populaires où des projets de patrimonialisation faisant intervenir des porteurs de patrimoine, des professionnels du patrimoine et des chercheurs collaborent afin de savoir si les connaissances élaborées peuvent prétendre à une validité externe.

Nous avons vu que notre recherche s'inscrit dans le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique. Considérant les hypothèses fondatrices du PECP, postulant qu'il existe une interdépendance entre le sujet connaissant, le phénomène étudié et la connaissance élaborée, il nous apparaît important de préciser à présent l'univers interprétatif qui a été le nôtre au démarrage de la recherche.

2. L'UNIVERS INTERPRÉTATIF DU CHERCHEUR

Comme le notent justement P. Paillé et A. Mucchielli, le chercheur évolue « dans un univers interprétatif peuplé de diverses constellations : des savoirs formels mais aussi des savoirs tacites ; des constats issus notamment de formations, de lectures ou d'enquêtes antérieures ; des postulats de nature épistémologique » (Paillé & Mucchielli, 2021, p.173). Les auteurs proposent au chercheur d'appréhender cet ensemble d'éléments comme « autant de repères (ils le guident en tant que repères), de leviers (il s'en sert pour hisser une observation du terrain à un niveau théorique) et de ressources diverses (il va en recherche-terrain avec des ressources) » (ibid., p. 175). Deux grands ensembles de ressources se distinguent : les référents interprétatifs, qui recouvrent l'ensemble des données existentielles et expérientielles du chercheur ; et les repères théoriques, qui renvoient au bagage théorique du chercheur (construit à travers des formations, lectures, enquêtes passées). Ainsi, lors de l'élaboration de son projet de recherche et de son entrée sur le terrain, le chercheur emporte avec lui « tout ce qu'il est, ce qu'il sait, ce qu'il a appris, ce qu'il a lu » (ibid., p. 176). Parce que ces éléments vont participer, dans une certaine mesure, de l'interprétation du chercheur du phénomène étudié, il convient de les présenter.

Afin de rendre compte de l'univers interprétatif qui était le nôtre au départ de la recherche, nous présentons dans un premier temps les référents interprétatifs (2.1.) puis les repères théoriques (2.2.) constituant cet univers interprétatif.

2.1. LES RÉFÉRENTS INTERPRÉTATIFS

Sont tout d'abord explicitées les raisons pour lesquelles il importe de réaliser un « audit » des référents interprétatifs (2.1.1.), suivies de la présentation des référents interprétatifs qui étaient les nôtres au départ de la recherche (2.1.2.).

2.1.1. De la nécessité de réaliser un « audit » des référents interprétatifs

Les référents interprétatifs du chercheur témoignent de son appartenance à un monde et en tant que « monde en soi, dans le sens qu'il a sa vie propre, personnelle,

intellectuelle, affective » (ibid., p.172). Ils sont notamment composés de savoirs tacites liés à une expérience existentielle, professionnelle et pratique. Ils sont alors « *susceptibles d'orienter la compréhension et l'interprétation du chercheur de la vie en général, et partant, des données de son enquête* » (ibid., p.176). Ils ont également une influence sur les intuitions et attentes du chercheur.

Les auteurs notent que les référents ne sont pas des ressources que le chercheur mobilise en situation d'enquête, mais qu'il est plutôt mobilisé par eux. Afin d'éviter certains biais d'interprétation, il convient alors d'entrer dans une démarche réflexive en faisant l'« audit » de ces référents interprétatifs, « *c'est-à-dire à examiner et à conscientiser son monde "subjectif" en tant qu'il est celui avec lequel il va rencontrer le monde "objectif"* » (ibid., p.177).

2.1.2. Nos référents interprétatifs

Nous choisissons de présenter trois de nos expériences qu'il nous semble important de « conscientiser » du fait du lien qu'elles peuvent avoir avec le phénomène étudié.

- **L'univers du patrimoine**

Tout d'abord, nous présentons notre expérience dans l'univers patrimonial. Nous avons en effet suivi une formation dans le domaine du patrimoine qui a été la suivante : une licence d'histoire de l'art, suivie d'un master professionnel intitulé Valorisation du Patrimoine Économique et Culturel (VALPEC) à l'Université de Nantes au cours duquel nous avons réalisé deux stages de 5 et 6 mois au sein de musées de territoire (le premier stage au Port-musée de Douarnenez, et le second au musée des Marais Salants de Batz-sur-Mer).

Si cette formation et ces expériences ont permis de questionner certaines dimensions du patrimoine (notamment les enjeux liés au patrimoine culturel immatériel), nous nous sommes rendue compte au cours de nos lectures sur le patrimoine, sur le patrimoine des musiques populaires, et au contact du terrain, que nous avons intériorisé certaines règles relatives à l'univers patrimonial, en particulier les règles relatives aux méthodes de sauvegarde et de conservation nous

paraissaient être primordiales dans un processus de patrimonialisation. Si ces règles peuvent en effet servir le processus de patrimonialisation, notre recherche nous a permis de comprendre qu'elles peuvent, sans être nécessairement remises en cause, coexister avec d'autres règles, qu'elles peuvent être adaptées selon les attentes et besoins des acteurs et notamment des porteurs de patrimoine.

Plus globalement, le travail de contextualisation nous a permis de prendre du recul par rapport aux connaissances que nous avons de l'univers patrimonial et de véritablement mesurer la dimension construite de cette notion.

- **L'univers institutionnel des musiques actuelles**

Nous avons également réalisée une expérience au sein du milieu des musiques actuelles³¹ dans le cadre d'une année en apprentissage au Pôle de Coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire (dit le Pôle). Comme détaillé plus avant, le Pôle est une association « réseau » dont la mission est d'assurer l'animation et l'accompagnement du développement de la filière des musiques actuelles sur le territoire régional. Il mène également une mission d'observation qui l'amène à produire des études sur le fonctionnement de la filière. Cette structure réunit différents adhérents, toutes des personnes morales, représentatifs de la filière musicale (labels, salles de concert, radios, festivals, etc.). Dans notre intitulé, nous qualifions l'expérience au Pôle comme une immersion dans « l'univers institutionnel des musiques actuelles », le terme « institutionnel » renvoyant au fait que le Pôle fait office d'intermédiaire entre les acteurs des politiques publiques et les acteurs des musiques actuelles, et qu'il a en ce sens un rôle politique, de représentation.

Notre expérience au sein du Pôle nous a permis de découvrir la complexité du réseau des musiques actuelles sur un territoire, de prendre conscience de la variété des acteurs de la filière et des problématiques et enjeux qui la traversent. Étant arrivée dans cet univers en tant que « novice », nous avons surtout adopté une attitude de découverte et d'observation afin de mieux comprendre son fonctionnement. Notre apprentissage ayant été réalisé dans le cadre d'un master

31 Le terme « musiques actuelles » est ici employé car c'est ainsi qu'est nommée cette catégorie dans le monde institutionnel de la culture, comme déjà évoqué précédemment (chapitre 1).

Management et Administration des Entreprises³² (à la suite de notre master VALPEC), notre regard était celui d'une étudiante cherchant à comprendre cette structure et cet univers en termes de problématiques liés au management, aux ressources humaines, au marketing, à la stratégie, etc.

Cette expérience a ainsi contribué à façonner, d'une part, notre regard sur le monde à travers le prisme des sciences de gestion (discipline qui nous était jusqu'alors étrangère) et, d'autre part, de découvrir que l'univers des musiques actuelles est composé d'acteurs très variés ne répondant pas tous aux mêmes logiques de fonctionnement (milieu underground, industriel, institutionnel ; logique lucrative, non-lucrative, etc.).

- **L'univers du bénévolat dans le milieu des musiques populaires**

Enfin, nous choisissons de présenter une troisième expérience - qui en regroupe en réalité plusieurs - en lien avec notre investissement en tant que bénévole dans des structures de musiques populaires. Depuis 2018, nous sommes bénévole au sein de l'association Get Up qui organise le Dub Camp Festival, et depuis 2020 également au sein de l'association Vague A Bond, que nous avons participé à fonder, et qui organise le festival Les Plages Musicales. Nous percevons ces expériences bénévoles comme faisant partie de notre vie personnelle, de nos « loisirs », quand bien même certains liens avec nos expériences professionnelles et de formation peuvent parfois être établis.

Ces expériences nous ont permis de nous rendre compte de ce que peut représenter pour un individu un investissement en tant que bénévole : nous le percevons - d'un point de vue complètement subjectif, en tant que ressenti - comme un apprentissage individuel et collectif, comme une expérience sociale et humaine importante, comme une expérience affective aussi en ce que l'énergie individuelle et collective déployée peut s'apparenter à une véritable passion engageant des émotions.

32 Il s'agit plus précisément du Master Double Compétence de l'IAE de l'Université de Nantes, un master destiné à développer des connaissances et compétences complémentaires en management et administration des entreprises suite à un premier parcours de formation dans un autre domaine.

Sans entrer dans le détail de ce qu'implique, pour nous, ces expériences en particulier, nous souhaitons simplement souligner que nous avons eu conscience, tout au long de la recherche, de l'existence de cet autre pan de l'univers des musiques populaires - autre que celui plus institutionnel et professionnel que nous avons découvert au Pôle - où l'engagement individuel et collectif est fort, où le bricolage est très présent, et où la socialisation tient une place importante.

Ainsi, les référents interprétatifs liés à ces différentes expériences ont soutenu notre approche de la recherche et ont été modifiés avec elle tout au long du processus. Des repères théoriques ont aussi participé à notre univers interprétatif.

2.2. LES REPÈRES THÉORIQUES

Nous verrons tout d'abord ce que recouvrent les repères théoriques et la manière dont ils peuvent être appréhendés comme une boîte à outils pour le chercheur, ainsi que la distinction entre la posture et l'attitude vis-à-vis de ces repères (2.2.1.). Puis nous présenterons les repères théoriques qui ont été les nôtres (2.2.2.).

2.2.1. La *boîte à outils* du chercheur et la distinction posture/attitude

- **Les repères théoriques comme *boîte à outils***

P. Paillé et A. Mucchielli présentent la notion de théorie, dans leur approche de l'univers interprétatif, dans un sens très large rassemblant aussi bien les théories implicites - des énoncés vagues qui sous-tendent une vision du monde - que les théories explicites - issues d'un effort de théorisation visant à préciser une vision du monde. Ces théories peuvent être relativement simples comme très complexes. Ils avancent alors qu'un chercheur travaille toujours, quelles que soient les situations, avec des éléments théoriques de référence lui permettant, par exemple, de problématiser un objet de recherche, de prendre une direction plutôt qu'une autre dans la préparation d'une enquête, etc. Ainsi, « *l'expérience relatée à l'intérieur des limites du canevas mettra donc en lumière certains aspects plutôt que d'autres. Il*

n'est pas possible de tout demander ou de tout dire sur une expérience, sur ses tenants, ses aboutissants, le discours en est presque inépuisable. Il faut faire des choix [...] » (Paillé & Muchielli, 2021, p.162). Ces choix sont eux-mêmes dépendants des choix épistémologiques, théoriques et méthodologiques qui sous-tendent les composantes de l'enquête. Si les éléments ayant amené à ces choix devraient pouvoir, idéalement, faire l'objet d'un examen, les auteurs notent cependant qu'il ne s'agit pas d'en faire un relevé exhaustif. Les présupposés théoriques ne pouvant être mis en question et explicités que jusqu'à un certain point, « il s'agit à tout le moins de tenter de cerner le mieux possible les clés de l'interprétation et la posture à partir de laquelle un certain nombre de décisions épistémologiques, théoriques et méthodologiques prennent place. Il ne s'agit pas de contrôler toutes ces variables » (Paillé & Mucchielli, 2021, p.163).

Contrairement aux référents interprétatifs, les repères théoriques peuvent être appréhendés comme une ressource à disposition du chercheur qu'il peut mobiliser en situation d'enquête. Ainsi, les auteurs proposent d'appréhender les repères théoriques comme une *boîte à outils* pour le chercheur. Cette boîte à outils peut demeurer à l'état virtuel, c'est-à-dire que le chercheur agit comme s'il n'avait rien préparé de particulier en vue de son terrain, ce que les auteurs nomment une « *utilisation circonstanciée des repères théoriques* » ; ou le chercheur peut compter sur la recherche de nouveaux repères au cours de l'enquête, voire même après l'analyse des données empiriques, suivant alors une « *stratégie de mise en perspective théoriques* » (ibid., p.177). C'est plutôt à travers cette seconde perspective que nous nous sommes positionnée.

- **Posture et attitude**

Les auteurs signalent qu'il est important de distinguer la posture et l'attitude dans le rapport du chercheur à l'acte de l'analyse. Ils rappellent que la posture renvoie à l'ensemble des éléments d'ordre théorique au sens large qui entourent la situation d'enquête et qui sont mis, à des degrés divers, à contribution afin de délimiter, d'examiner et de conceptualiser l'objet d'étude (ibid., p. 181). Ils affirment, en outre, que, si la posture tient lieu de toile de fond à l'interprétation, elle n'est pas

un repère fixe puisqu'elle est amenée à varier à mesure de l'avancement des travaux.

Alors que la posture concerne « *qui le chercheur est, du point de vue théorique large, au moment de l'enquête, [...] l'attitude relève du comment : comment il va considérer, approcher, appréhender, traiter les données de l'enquête* » (ibid., p.182). Ils ajoutent que la posture ne peut évoluer que si l'attitude est correcte, « *c'est-à-dire qu'elle est faite d'ouverture, d'écoute, de respect, si donc, elle rend possible une remise en question de l'acquis* » (ibid., p.182). En ce sens, il importe d'adopter une attitude d'ouverture et de tolérance vis-à-vis de la complexité afin de permettre une utilisation judicieuse des méthodes qualitatives. Comme le précisent en effet H. Dumez, le chercheur doit rester ouvert à la découverte afin de ne pas être déterminé par les théories d'arrière-plan qui orientent sa recherche (Dumez, 2012a, p.8). Cela implique également d'avoir un rapport instrumental aux ressources théoriques et aux moyens technologiques : ce n'est pas parce que des théories et outils existent qu'ils faut les utiliser, les exploiter complètement ou s'y tenir coûte que coûte. Encore une fois, il revient au chercheur d'adopter une attitude d'ouverture qui lui permettent d'utiliser ces éléments de manière cohérente vis-à-vis de son projet de recherche.

C'est donc sensibilisée à ces points de vigilance que nous avons mené notre recherche. Une activité réflexive, informelle, a ainsi sous-tendu notre travail tout au long du processus de recherche.

2.2.2. Nos repères théoriques

Comme nous l'avons déjà évoqué, notre première expérience des sciences de gestion a été réalisée à travers le suivi d'une formation d'un an en Master Management et Administration des Entreprises. Nous y avons découvert différents domaines qui composent les sciences de gestion (stratégie, marketing, ressources humaines, comptabilité, etc.) selon une perspective plutôt « pratique » : il s'agissait plus de développer une certaine connaissance vis-à-vis des dispositifs et outils des sciences de gestion afin d'être à même de proposer des solutions en entreprise, dans une visée d'insertion professionnelle, que d'être formée à l'histoire des

différents courants théoriques, méthodologiques et épistémologiques en sciences de gestion.

En outre, n'ayant pas réalisé de master recherche, seulement des masters professionnels, notre entrée dans le monde de la recherche s'est effectué au moment où notre doctorat a débuté. C'est donc sans véritable *a priori* théorique ou méthodologique que nous avons commencé notre travail, des formations en épistémologie et méthodologie ayant même été nécessaires dans les premiers mois du doctorat afin de nous familiariser avec le monde académique.

Les éléments théoriques *a priori* sur lesquels nous avons pu nous appuyer sont issus essentiellement des conseils qui nous ont été prodigués par nos directeurs de thèse. Nous avons pu toutefois, à force de lectures, mettre en perspective ces éléments avec d'autres éléments issus de la littérature et ainsi questionner leur pertinence dans le cadre de notre recherche - nous avons procédé de même pour le positionnement épistémologique et la méthodologie.

La construction des repères théoriques s'est donc réalisée de façon simultanée avec le travail de recherche, à force de conseils de nos professeurs, de lectures, et de contact avec le terrain suivant une démarche abductive.

3. MÉTHODOLOGIE ET *DESIGN* DE RECHERCHE

La présentation de la méthodologie de recherche, une étude de cas multiple réalisée dans une démarche abductive, sera tout d'abord présentée (3.1.). Le cheminement de la recherche sera ensuite explicité à travers la présentation de la construction du *design* de recherche (3.2.).

3.1. MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

Par méthodologie de recherche, nous entendons une démarche générale structurée permettant d'étudier un thème de recherche (Hlady-Rispal, 2002). La méthodologie va établir « *la façon dont on va analyser, découvrir, décrypter un phénomène* » (ibid., p. 13). Elle doit être, comme dit précédemment, choisie en cohérence avec le paradigme épistémologique dans lequel s'inscrit la recherche. Dans le PECP, « *les connaissances peuvent être élaborées par interprétation et traitement d'informations recueillies via n'importe quelle méthode de recherche, technique de modélisation, technique de collecte et de traitement de l'information, et en mobilisant toute connaissance déjà établie* » (Avenier & Gavard-Perret, 2012, p.37). Plus que le paradigme épistémologique, peu contraignant, c'est donc l'objectif de recherche, à visée exploratoire et compréhensive, qui a guidé notre choix méthodologique d'une étude de cas multiple réalisée dans une démarche d'enquête qualitative abductive.

Nous verrons tout d'abord ce qu'implique l'inscription de la recherche dans une démarche d'enquête qualitative abductive (3.1.1.), puis nous préciserons ce qui a trait à la réalisation d'une étude de cas multiple (3.1.2.).

3.1.1. Démarche d'enquête qualitative et abductive

- **Démarche qualitative**

Notre travail s'inscrit dans une démarche qualitative dont les principes sont définis par M. Hlady-Rispal (2002, p.15-17) comme suit :

- La recherche qualitative a pour projet la compréhension du phénomène en interaction avec le sujet.
- La préoccupation majeure est la génération de concepts, de modèles ou de propositions théoriques. Une logique de découverte est au centre du processus de recherche. A priori, tout peut être significatif.
- Le chercheur qualitatif se concentre sur la description de l'individualité d'un certain phénomène, il cherche à comprendre l'objet étudié dans son contexte, dans son idiosyncrasie. La connaissance n'est plus une donnée, elle est un phénomène construit socialement.
- La question de la recherche renvoie au « comment ? » et « dans quel but ? ». Il s'agit de donner une interprétation de la structure d'un phénomène, de sa configuration, plutôt que les causes du phénomène.
- Le monde est construit socialement, il est subjectif. L'observateur est partie prenante de l'objet observé. La science est dirigée par les intérêts humains, les questions d'objectivité, de généralisabilité et de reproductibilité sont souvent secondaires.
- Il s'agit d'analyser en profondeur un petit nombre d'observations. Le contrôle des variables est réalisé *a posteriori* et le contexte est appréhendé.

L'objectif de notre travail étant de comprendre comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires, d'éclairer les dynamiques d'action collective à l'œuvre dans ces projets, la démarche qualitative semble bien indiquée. En outre, eu égard aux notions d'interdépendance entre le chercheur et le phénomène étudié, de monde construit socialement, elle apparaît cohérente avec les hypothèses fondatrices du paradigme épistémologique constructiviste pragmatique.

Par ailleurs, le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires étant relativement nouveau, notre travail entend répondre à ce que Yin nomme une question descriptive telle que « *que se passe-t-il ou s'est-il passé ?* » (Yin, 1990). La logique est donc bien celle de la découverte (Hlady-Rispal, 2002). La recherche qualitative paraît d'autant plus adaptée à notre travail en ce que nous souhaitons

donner à voir des processus, des dynamiques, des actions, et les acteurs qui les font vivre, or selon H. Dumez : « [La recherche qualitative] *analyse des actions et interactions en tenant compte des intentions des acteurs. Dans une démarche qualitative, les verbes ont une importance particulière (descriptions des actions) et les sujets des verbes sont des acteurs, pas des variables ou entités abstraites. Une recherche qualitative doit donner à voir au lecteur les acteurs et les actions. Sinon, elle perd tout sens.* » (Dumez, 2011a, p.56).

- **Démarche abductive**

Comme cela sera explicité dans la présentation du cheminement de la recherche, notre travail a donné lieu à des allers-retours entre la littérature et l'étude du terrain inscrivant ainsi notre recherche dans une démarche procédant d'une boucle récursive abduction/déduction/induction (David, 2000). Koenig précise à propos de la démarche abductive : « *L'abduction est l'opération qui, n'appartenant pas à la logique, permet d'échapper à la perception chaotique que l'on a du monde réel par un essai de conjecture sur les relations qu'entretiennent effectivement les choses [...]. L'abduction consiste à tirer de l'observation des conjectures qu'il convient ensuite de tester et de discuter* » (Koenig, 1993). Ainsi, l'abduction permet de formuler des hypothèses, des propositions, ou plus largement, de solliciter l'intuition du chercheur.

P. Paillé et A. Mucchielli suggèrent en effet que, plutôt qu'une recension des écrits ou d'une revue de littérature, la situation d'enquête de terrain qualitative appelle plutôt un *examen du problème*. Il s'agit alors pour le chercheur d'avoir la possibilité de consulter des types très divers de textes et de créer un espace pour la réflexion, l'intuition, la méditation, la spéculation, ainsi que pour l'expression de la sensibilité théorique et expérientielle du chercheur, y compris le savoir d'ordre pratique issu de l'expérience. Les auteurs poursuivent en se demandant : « *Et pourquoi, du même souffle, ne pas étendre l'examen du problème aux premiers entretiens ou premières observations, et même au-delà ? S'il y a bien souvent nécessité d'une problématique de départ pour lancer une enquête, rien n'oblige à séparer nettement les opérations de problématisation et le recentrage opéré par l'enquête* » (Paillé & Mucchielli, 2021, p. 180). On retrouve ici l'idée d'un aller-retour

régulier, sinon constant, entre enquête de terrain et littérature tout au long du processus de recherche.

- **Démarche d'enquête**

En plus de s'inscrire dans une démarche qualitative et abductive, nous appuyons notre démarche de recherche sur cette notion d'enquête selon J. Dewey. Celui-ci définit l'enquête comme « *la transformation contrôlée ou dirigée d'une situation indéterminée en une situation qui est si déterminée en ses distinctions et relations constitutives qu'elle convertit les éléments de la situation originelle en un tout unifié* » (Dewey, 1993, p.169). Comme le précise B. Journé (2007), le caractère indéterminé d'une situation s'accompagne d'une forme d'incohérence qui suscite le doute et provoque l'enquête, le but de celle-ci est alors de construire une cohérence capable de supprimer le doute, mettant fin à l'enquête.

Pour passer d'une *situation indéterminée* à une *situation cohérente*, il est nécessaire de passer par une *situation problématique* exigeant d'*instituer un problème* qu'il s'agit ensuite de résoudre (ibid.). J. Dewey souligne le fait que la solution participe de la formulation du problème : « *L'énonciation d'une situation problématique en termes de problème n'a de signification que si le problème institué se réfère dans les termes mêmes de son énonciation à une solution possible* » (Dewey, 1993, p.173).

La solution est construite à partir d'idées qui se structurent progressivement tout au long de l'enquête. Une idée est « *l'anticipation de quelque chose qui peut arriver ; elle marque une possibilité* » (ibid., p.174). L'enquête étant la détermination d'un problème et de sa solution possible, les idées « *diffèrent de degré selon l'étape de l'enquête* ». Ainsi, l'auteur précise qu'au départ de l'enquête, les idées sont vagues, qu'elles se présentent d'abord simplement comme des suggestions qui elles-mêmes « *surgissent simplement comme ça, elles jaillissent, elles se présentent à nous* ». Les suggestions ne sont alors que des stimuli permettant de diriger les actions de l'enquête mais n'ont pas de statut logique. L'auteur souligne à cet égard que « *toute idée commence par être une suggestion, mais que toutes les suggestions ne sont pas des idées* ». La suggestion devient une idée lorsqu'elle est

susceptible de convenir fonctionnellement, ou autrement dit, lorsqu'elle peut être « *un moyen de résoudre une situation donnée* » (ibid., p. 175).

Enfin, nous retenons que le processus d'enquête a une nature « sérielle ». Une observation de la situation amène des suggestions qui se transforment - ou non - en idées, qui elles-mêmes peuvent susciter la nécessité d'une nouvelle observation qui s'associe aux précédentes amenant un nouvel ordre de fait qui « *suggère une idée modifiée (ou hypothèse) qui occasionne de nouvelles observations dont le résultat de nouveau détermine un nouvel ordre de faits et ainsi de suite jusqu'à ce que l'ordre existant soit unifié et complet* » (ibid., p.179). Ainsi, on retrouve ici cette idée d'une construction des connaissances chemin faisant, constitué d'allers-retours entre l'élaboration d'idées et le contact avec le terrain.

Notre travail s'intègre donc dans une démarche d'enquête qualitative abductive, en cohérence avec le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique dans lequel s'inscrit notre recherche. La méthode choisie pour aborder le terrain est celle de l'étude de cas multiple avec, comme nous le verrons dans l'explicitation du cheminement de la recherche, une phase d'exploration menée au préalable afin de déterminer le périmètre d'étude, l'unité d'analyse et le choix des cas.

3.1.2. Étude de cas multiple

Selon Yin, l'étude de cas est « *une investigation empirique qui examine un phénomène contemporain en contexte réel lorsque les frontières entre phénomène et contexte ne sont pas clairement évidentes et pour laquelle de multiples sources d'évidence sont utilisées* » (Yin, 1990). Ainsi, comme le précisent P. Prévost et M. Roy (2012), un cas peut être un individu, un groupe, une situation, une décision, une organisation, etc. Le contexte du cas, essentiel à sa compréhension, peut être conceptualisé de façon large (enjeux sociaux, politiques, historiques) ou plus étroite (entreprise, service, localisation spécifique, famille, période de temps, etc.). Concernant notre recherche, la patrimonialisation des musiques populaires est un phénomène qui se traduit par l'intervention d'acteurs, de démarches, d'objets et

d'enjeux multiples. L'une des difficultés rencontrées a donc été de déterminer une unité d'analyse qui permette d'étudier cette complexité qui constitue le phénomène. Nos lectures sur l'action collective selon la perspective régulationniste et sur l'approche par le projet nous ont permis de déterminer une unité d'analyse qui puisse permettre d'aborder la diversité des démarches et des acteurs : le projet. **Dans notre travail, le projet est donc l'unité qui constitue le cas étudié, tandis que l'écosystème et l'environnement des acteurs du projet constitueront le contexte du cas.**

Selon P. Prévost et M. Roy, « *l'étude de cas est appropriée lorsque se pose une question du type "comment" ou "pourquoi" à propos d'un ensemble contemporain d'événements, sur lesquels le chercheur n'a que peu ou pas de contrôle* » (Prévost & Roy, 2012, p.67). Ainsi, il nous semble que dans le cas d'une recherche relative à un phénomène peu exploré, l'étude de cas est adéquate. A ce propos, P. Prévost et M. Roy affirment en effet que l'étude de cas exploratoire cherche à explorer un phénomène et que, si elle peut être considérée comme inférieure à une recherche de type explicative, « *elle demeure fort intéressante sur des terrains particulièrement confus où faire du sens avec la problématique est déjà un résultat apprécié* » (ibid., p.70). L'étude de cas peut alors être une stratégie de recherche pertinente pour étudier un phénomène « *peu connu ou particulièrement complexe, découvrir de nouvelles significations, peaufiner une conceptualisation novatrice ou encore transférer des conceptualisations d'un contexte théorique ou pratique à un autre* » (ibid., p.70). Eu égard à notre terrain encore peu étudié en France et à nos objectifs de proposer une conceptualisation nouvelle de la structuration des projets de patrimonialisation des musiques populaires à la lumière d'une lecture régulationniste fondée sur le projet, il apparaît que l'étude de cas exploratoire est une méthode indiquée pour notre recherche.

Pour des études exploratoires s'inscrivant dans une logique de découverte, Yin (1990) propose de recourir à deux ou trois cas. A ce propos, P. Prévost et M. Roy ajoutent que « *sur le plan analytique, les données seront plus riches, le chercheur pourra mettre en évidence des répliques entre les cas ou pourra confronter ses trouvailles à un cas contrasté sélectionné à cet effet pour ainsi obtenir des résultats*

plus robustes » (Prévost & Roy, 2012, p.72). Ainsi, nous avons choisi deux cas présentant à la fois des similarités, en ce qu'ils mettent tous deux en jeu une collaboration entre acteurs professionnels du patrimoine, chercheurs et porteurs de patrimoine ; et qui sont à la fois contrastés, en ce que l'un des projets est porté par une institution patrimoniale et l'autre par une structure associative composée de porteurs de patrimoine. Dans une perspective exploratoire, le choix de ces cas s'est établi avec l'idée de pouvoir laisser émerger des similitudes permettant de proposer une conceptualisation commune des dynamiques d'action collective des projets patrimoniaux et, à la fois, de pouvoir étudier de potentielles spécificités propres à chacune de ces configurations.

Enfin, concernant l'étude de cas, il est admis que le potentiel de transférabilité des résultats d'une étude de cas à un autre cas passe par la nécessité de décrire précisément le contexte du cas (ibid.). Afin de répondre à cette exigence, nous avons, d'une part, décrit les projets choisis pour les cas (2. de la section 2 de ce chapitre) et, d'autre part, rédigé une partie contextuelle permettant de donner à voir les univers - patrimonial et musiques populaires - dans lesquels évoluent les acteurs de ces projets (chapitre 1).

Après avoir présenté la méthode choisie dans le cadre de notre recherche, il convient désormais d'explicitier le cheminement qui a été le nôtre en présentant le *design* de recherche.

3.2. DESIGN DE RECHERCHE : DÉROULEMENT DE LA RECHERCHE

Dans cette partie, nous présentons « une vision générale du déroulement de la recherche » (Thiétart, 2003, p.167), soit le *design* de recherche. Comme précisé précédemment, notre travail s’est déroulé selon une démarche abductive et dans une logique d’enquête au sens de J. Dewey, si bien que le cheminement a donné lieu à des allers-retours entre réflexions théoriques et étude de terrain, amenant à une construction de la problématique se réalisant au cours de la recherche. Cette partie entend donner à voir les différentes boucles itératives ayant jalonné le déroulement de la recherche (figure 11) en mettant en avant deux grandes étapes : une phase d’exploration théorique et empirique (3.2.1.) et une phase relative à la mise en œuvre des études de cas et à la précision de la problématique (3.2.2.).

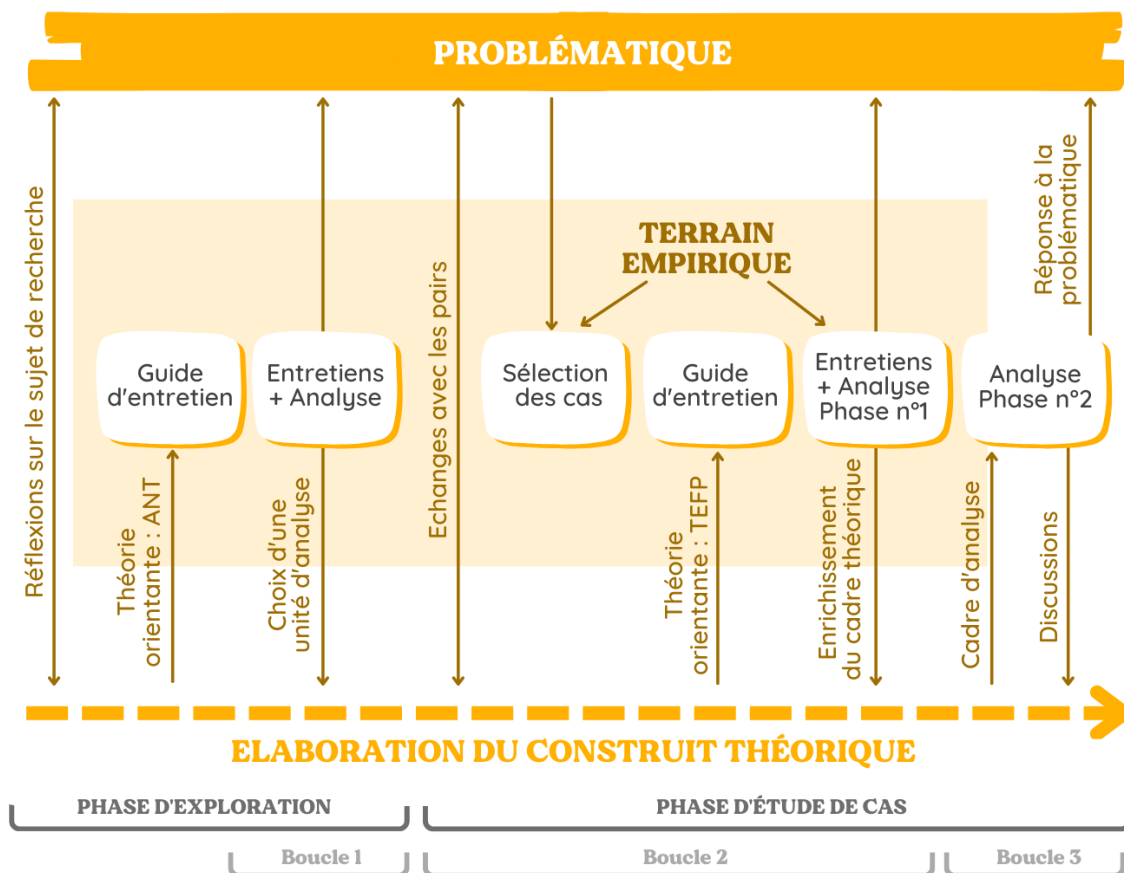


Figure 11 - Design de recherche : le déroulement de la recherche (source : auteure)

3.2.1. Exploration théorique et empirique

- **Constat de départ**

Notre recherche a débuté suite au constat des difficultés que rencontrent certains acteurs du milieu des musiques populaires, non-professionnels du patrimoine, pour mener à bien leur projet de patrimonialisation. Ce constat a été réalisé lors d'une expérience d'un an passée en apprentissage au Pôle de Coopération pour les Musiques Actuelles en Pays de la Loire (le Pôle) entre 2017 et 2018, une structure qui portait alors un projet d'accompagnement des initiatives de patrimonialisation des musiques populaires, Folk Archives, sans réellement réussir à maintenir et à développer ce projet.

Au sein des projets de patrimonialisation, certains acteurs faisaient appel à des professionnels du patrimoine afin d'être conseillés ou pour bénéficier de services publics relatifs à la conservation du patrimoine (dispositif de conservation des archives notamment). Toutefois, la collaboration n'était pas toujours aisée à mettre en place et les solutions proposées n'étaient pas toujours porteuses de sens pour les acteurs qui s'épuisaient et finissaient par mettre leur projet en suspens. A cela s'ajoutaient des problèmes liés à la légitimité des acteurs porteurs de patrimoine vis-à-vis de la démarche patrimoniale.

Ainsi, qu'il s'agisse du Pôle, des professionnels du patrimoine ou des porteurs de patrimoine, tous rencontraient des difficultés dans leur rôle respectif (d'accompagnement, d'experts du patrimoine, de porteur de projet, etc.) vis-à-vis des projets de patrimonialisation de musiques populaires.

En lien avec ce constat, de nombreux questionnements ont émergé : comment les acteurs réussissent-ils à s'entendre pour mener à bien leur projet quand ils sont issus d'univers très différents (scène musicale, milieu universitaire, milieu patrimonial institutionnel, etc.) ? Comment travaillent-ils ensemble ? Quels sont les obstacles que les acteurs peuvent rencontrer et comment les surmontent-ils ? Que leur apporte la « mise en patrimoine » de leurs pratiques culturelles ? Les institutions du patrimoine ont-elles conscience de l'existence des initiatives portées par des

porteurs de patrimoine ? Comment les perçoivent-elles et comment s'investissent-elles vis-à-vis de ces initiatives ? Etc.

- **Réflexions sur le sujet de recherche**

L'une des premières étapes de notre travail a été de chercher comment appréhender le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires en prenant en compte la pluralité de ses acteurs, de ses pratiques, de ses objets, de ses enjeux, etc. Il nous est apparu que le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires était en effet composé d'acteurs et de démarches diverses, organisés au sein d'un réseau hétérogène complexe. Un travail de lecture a alors été réalisé concernant, d'une part, le sujet de recherche - la patrimonialisation des musiques populaires - et, d'autre part, les théories susceptibles d'appréhender ce sujet du point de vue des sciences de gestion.

Dans un premier temps, au regard du réseau hétérogène et complexe à travers lequel se déploie le phénomène de patrimonialisation de musiques populaires, la théorie de l'acteur-réseau (Callon & Latour, 2006) a retenu notre attention. Nous précisons toutefois qu'à ce stade de la recherche, pour éviter un risque de circularité (Bamford, 1993) qui « *consiste à ne voir dans le matériau empirique que ce qui confirme une théorie* » (Dumez, 2012b, p. 31), nous considérons cette théorie comme une théorie orientante (Dumez, 2013) au sens d'*orienting theory* (Whyte, 1984). Le processus de traduction (Callon, 1986) a ainsi nourri l'élaboration d'un guide d'entretien destiné à mener des entretiens semi-directifs auprès de différents acteurs porteurs de projet de patrimonialisation de musiques populaires. La sélection des acteurs interrogés s'est faite à partir de critères inspirés de la littérature sur la patrimonialisation et les musiques populaires, l'idée étant de rencontrer des porteurs de projet producteurs de discours autorisés et auto-autorisés (Roberts et Cohen, 2014) et évoluant dans des secteurs économiques publics non-lucratifs, privés non-lucratifs et privés marchands (Guibert, 2009). Selon une approche pragmatique, l'objectif de cette série d'entretiens était de récolter des données nous permettant de préciser le périmètre de recherche et une première problématique, amenée à possiblement évoluer par la suite.

- **Première boucle d'abduction**

Les données récoltées³³ et les lectures de travaux en sciences de gestion, nous ont conduite à nous intéresser à l'émergence et au développement de l'action collective. Plus particulièrement la notion de projet (Bréchet, 2019 ; Desreumaux & Bréchet, 2018) a retenu notre attention : elle semblait être l'unité à travers laquelle le sens créé par les acteurs dans leur action de patrimonialisation pouvait être le plus pertinemment saisi, et ce, selon plusieurs dimensions.

Nous avons alors relevé sur le terrain trois formes de projets différents qui nous apparaissaient, *a priori*, avoir un impact sur la manière dont étaient menés les projets et que nous souhaitions conceptualiser : projet global, projet partiel ponctuel et projet partiel permanent. Le projet global renvoyait à la notion de projet productif ou projet d'entreprise de la TEPF (Desreumaux & Bréchet, 2018) : certains projets de patrimonialisation de musiques populaires étaient englobants, comme par exemple celui porté par un musée dévolu à la patrimonialisation des musiques populaires.

Le projet partiel, lui, était une notion émergente du terrain qui renvoyait aux projets de patrimonialisation enchâssés dans un projet global, ce dernier n'ayant pas trait spécifiquement à la patrimonialisation des musiques populaires (par exemple, un collectif ayant pour projet global l'organisation de concerts, et pour projet partiel un projet d'archivage). Le projet partiel pouvait se décliner sous deux formes : le projet partiel permanent, qui se caractérisait par des actions s'étendant sur une durée indéterminée, il était intégré au projet productif et évoluait avec lui, il pouvait aussi être nommé « mission » ou « activité » ; et le projet partiel ponctuel, qui se caractérisait par des actions s'étendant sur une durée déterminée, une période à la fin de laquelle il se termine, il pouvait être qualifié d'« évènement ». Ces projets partiels, en particulier, ont retenu notre attention, nous souhaitons alors savoir quelle pouvait être l'articulation entre le projet global et les projets partiels de patrimonialisation de musiques populaire.

33 A ce stade, les données ne faisaient pas l'objet d'une analyse formelle mais étaient passées en revue selon une approche d'« attention flottante » (Ayache & Dumez, 2011a).

Au vu de cette idée, nous souhaitons sélectionner des cas qui puissent représenter ces trois formes de projet afin d'en étudier les dynamiques d'action collective. Le cas de l'expo « Rock ! Une histoire nantaise » a alors été choisi en tant que projet partiel ponctuel tandis que le cas du projet d'archivage Alternarchives a été choisi en tant que projet ponctuel permanent. Un troisième cas, celui du Bal de Bellevue, avait été choisi pour étudier la configuration de projet global.

Ce dernier cas n'a finalement pas été intégré à l'analyse finale pour plusieurs raisons (définies plus précisément en 1.1.3 de la section 2 de ce chapitre). D'une part, la problématique ayant été retravaillée par la suite, la question ne portait plus sur le type de projet (global/partiel) et les spécificités de leur construction mais plutôt sur la formation de l'action collective au sein de projets où collaborent des acteurs porteurs de discours autorisés et auto-autorisés. Le choix de l'expo « Rock ! » portée par une institution patrimoniale en collaboration avec des acteurs des musiques populaires, et du projet Alternarchives porté par des acteurs des musiques populaires en collaboration avec des chercheurs et professionnels du patrimoine, nous permettaient d'avoir un cas *top down* et un cas *bottom up* représentatifs de ces deux modèles de légitimité. D'autre part, il s'est avéré que le cas de l'expo « Rock ! » et le cas Alternarchives possédaient un objet patrimonial qui pouvait être appréhendé en tant que scène musicale locale selon un régime de patrimonialisation social principalement (et un régime de patrimonialisation lié au PCI à certains égards) et répondant à la définition des musiques populaires que nous avons choisie de suivre. Le cas du Bal de Bellevue, parce qu'il concerne les musiques populaires dans un sens plus large (musiques traditionnelles incluses) et qu'il appréhende le patrimoine selon le régime de patrimonialisation fondamentalement lié au PCI, apparaissait être un cas trop contrasté par rapport aux deux autres cas ne permettant pas, il nous semble, une comparaison pertinente entre les cas.

La phase d'analyse a donc été menée sur deux cas : le projet Alternarchives et le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise ».

3.2.2. Étude de cas et précision de la problématique

- **Deuxième boucle d'abduction**

A l'issue de ce que nous avons appelé la phase exploratoire, se déroule une nouvelle boucle abductive. Du point de vue conceptuel et théorique, nous continuons nos lectures relatives aux théories en sciences de gestion et à la patrimonialisation des musiques populaires afin de nourrir nos réflexions. Si la TEPF est devenue la théorie orientante à laquelle nous nous rapportons le plus souvent, d'autres théories et concepts, comme les théories néo-institutionnelles, les concepts d'objet-frontière, ou les théories relatives aux ressources des acteurs continuent de nous interpeller et de nourrir notre réflexion.

Une intervention dans le cadre d'un atelier doctoral organisé par l'AIMS au début de l'année 2020 va, notamment, nous amener à retravailler notre problématique qui était encore assez floue. La présentation de l'avancement de nos travaux suscite des discussions avec les participants et modérateurs de l'atelier desquels ressort une idée qui retient notre attention : le processus de patrimonialisation peut être compris comme un processus d'action collective. Instruire le processus d'action collective nous permettra de mieux comprendre celui du processus de patrimonialisation à l'œuvre dans les projets. Une réélaboration de la problématique est alors entreprise aboutissant à la question : quelles sont les dynamiques d'action collective au sein des projets de patrimonialisation de musiques populaires dans le cas de projets basés sur une collaboration entre acteurs du patrimoine, chercheurs et porteurs de patrimoine ?

C'est à la suite de ce travail sur la problématique, considérant le processus de formation de l'action collective à l'aune de la TEPF, que nous construisons de nouveaux guides d'entretien³⁴ pour la récolte des données par entretiens semi-directifs du cas Alternarchives et de l'exposition « Rock ! ».

34 Si les thèmes abordés restent constants, les guides d'entretien sont adaptés au fur et à mesure de l'enquête et en fonction du rôle des acteurs dans le projet (porteur de projet, partenaire, prestataire, figure institutionnelle, etc.)

Une première phase d'analyse des deux cas (détaillée dans la section 2 de ce chapitre) est ensuite réalisée à travers les techniques de l'attention flottante (Ayache & Dumez, 2011a). La grille de codage est initialement composée de thèmes issus de la littérature relatives à la TEPF et s'enrichit suite à ce premier contact avec le matériau en nous amenant à un retour à la littérature sur les approches instrumentales. A ce stade la problématique est de nouveau précisée : comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires compris comme action collective ?

- **Troisième boucle d'abduction**

Une deuxième phase d'analyse est ensuite réalisée à l'aide d'une technique de codage multi-thématique (Ayache et Dumez, 2011a ; 2011b) basée sur une grille d'analyse retravaillée à l'aune des nouvelles recherches effectuées au sein de la littérature. Sont ainsi générés, sous la forme d'un tableau, des résultats permettant de mieux comprendre ce qui se joue dans les dynamiques d'action collective des projets de patrimonialisation et, plus spécifiquement, sur la manière dont se construisent des projets de patrimonialisation de musiques populaires faisant intervenir une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents.

Parmi ces résultats, sont identifiés des thèmes émergents - lien avec l'environnement des projets, figure du marginal-sécant, notion de légitimité - qui nous amènent à entrevoir la discussion du cadre théorique de départ à l'aune d'un nouveau retour à la littérature. La discussion est également engagée au regard des éléments conceptuels issus de la littérature contextuelle relative à la patrimonialisation des musiques populaires. Sans établir une comparaison formelle entre les deux cas étudiés, des points de convergence et de divergence sont intégrés à cette réflexion globale sur le processus de patrimonialisation des musiques populaires comme processus d'action collective. Cette phase de discussion permet de mettre en lumière les apports théoriques permis par ce travail de recherche à la croisée entre univers théorique des sciences de gestion et de la patrimonialisation des musiques populaires. Dans un souci de rendre fonctionnels les résultats et apports théoriques de la recherche, des préconisations à l'attention

des acteurs de la patrimonialisation des musiques populaires sont également formulées.

CONCLUSION SECTION 1

Dans cette section qui explicite la démarche de recherche, nous avons vu que notre travail s'inscrit dans le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique. Ce positionnement pose comme hypothèse fondatrice qu'il n'existe pas de réel en soi, qu'il existe une interdépendance entre le sujet connaissant et ce qu'il étudie, et que le projet de connaître un certain réel a une incidence sur l'expérience que l'on en fait et sur la connaissance que l'on en développe. Il s'agit alors pour le chercheur non pas d'expliquer le réel, mais de construire des connaissances relatives à la manière dont le chercheur comprend comment le réel fonctionne. Parce qu'à travers ce paradigme épistémologique les représentations et modèles produits sont toujours considérés comme ceux propres au chercheur, il nous a paru pertinent de présenter l'univers interprétatif qui est le notre.

L'univers interprétatif fait référence aux expériences, lectures, formations, etc. du chercheur qui vont participer à son interprétation du phénomène étudié. Il est composé des référents interprétatifs qui sont, en quelque sorte, l'univers culturel du chercheur, et les repères théoriques. Les premiers renvoient, dans notre cas, à notre expérience professionnelle et de formation dans l'univers institutionnel du patrimoine et des musiques actuelles, et à celle dans l'univers du bénévolat dans le milieu des musiques populaires ; et les seconds renvoient aux repères théoriques que nous avons forgés en même temps que le travail de recherche, notamment liés aux théories des organisations, de l'action collective, etc.

Après avoir précisé la méthodologie de la recherche qui est celle d'une démarche qualitative abductive, dans une logique d'enquête, à travers une étude de cas multiple, nous avons explicité le cheminement de la recherche en présentant la construction du *design* de recherche. Cela a donné à voir les allers-retours entre les recherches empirique et théorique qui ont jalonné notre travail.

Il convient maintenant d'aborder plus précisément la mise en œuvre de l'étude de cas multiple à travers la présentation de la collecte et de l'analyse des données, et du contexte des cas.

SECTION 2. ÉTUDE DE CAS MULTIPLE

Comme évoqué précédemment, le choix de l'étude de cas multiple entend répondre à la question du « comment ? », du « que se passe-t-il ? » dans une visée compréhensive et une logique de découverte. Il convient, pour la validité de la recherche, de rendre compte de la mise en œuvre de cette étude de cas multiple. Ainsi, dans cette section, nous explicitons tout d'abord la démarche de collecte et d'analyse des données (1.). Puis nous présentons les cas étudiés afin de les contextualiser (2.).

1. COLLECTE ET ANALYSE DES DONNÉES

Comme précisé précédemment, il convient pour rendre compte de la rigueur scientifique du travail mené, de présenter la manière dont les données empiriques ont été collectées et analysées. Nous verrons dans une première partie ce qui a trait à la collecte des données (1.1.), puis nous nous attacherons à préciser dans une seconde partie la démarche d'analyse des données (1.2.).

1.1. COLLECTE DES DONNÉES

La collecte des données a été réalisée entre 2019 et 2021. Nous présenterons dans un premier temps notre posture vis-à-vis de la collecte des données (1.1.1.), pour ensuite aborder les deux phases de collecte des données, la première dans le cadre d'une exploration du terrain (1.1.2.), la seconde dans le cadre de l'étude de cas multiple (1.1.3.).

1.1.1. Notre posture vis-à-vis de la collecte des données

- **Vigilance par rapport à la position d'*insider/outsider***

Comme évoqué précédemment, nous avons vécu des expériences professionnelles en milieu muséal et en milieu lié aux musiques populaires avant le doctorat, ainsi que des expériences de bénévolat dans des associations organisatrices de concerts et de festivals de musiques populaires. Ces éléments

biographiques constituent une part des référents interprétatifs que nous avons souhaités partager dans cette partie méthodologique car ils posent, notamment, la question de notre position vis-à-vis des figures *insider/outsider* pouvant influencer sur la recherche et, notamment, la collecte des données par entretien semi-directif.

Les *insiders* sont des chercheurs appartenant au groupe social lui-même objet de leur investigation scientifique, tandis que l'*outsider* est, *a contrario*, extérieur à ce groupe (Joannides, 2011). Au vu de nos expériences, nous pourrions être considérée, à certains égards, comme une chercheuse *insider*. Cette position peut sembler permettre un accès aux données facilitées (aspect « positif ») mais peut également être perçue comme problématique car elle entraverait la prise de distance nécessaire pour l'analyse des matériaux (aspect « négatif ») (Zegnani, 2015). Toutefois, nous souhaitons souligner, à l'instar de S. Zegnani, que « *l'appartenance à une société, à un groupe, à un territoire est une appartenance relative. Il n'existe pas de découpage évident entre "insider" et "outsider" si ce n'est pour l'Autre* » (ibid., p. 71). L'auteur précise en effet que si la position d'*insider* peut être perçue ainsi par les pairs du milieu académique, elle est rarement vécue comme telle sur le terrain par l'ensemble des enquêtés.

C'est le constat que nous avons pu faire lors de nos différentes rencontres avec les acteurs sur le terrain. Si nous présentions brièvement notre projet de recherche, nous ne nous attardions pas sur notre parcours précédant le doctorat lors des présentations avec les enquêtés (même si certains en connaissaient une partie parce que nous nous étions rencontrés avant le doctorat). Pour certains acteurs, du musée du Château par exemple, nous étions perçue, du fait de notre relation avec le Pôle, comme une personne issue du milieu des musiques populaires n'ayant aucun lien particulier avec le monde des musées : « *parce que j'oublie en fait que vous n'êtes pas une spécialiste des musées* » (entretien avec la responsable du service des publics du Château). Nous n'étions pas non plus perçue comme une *insider* par les membres du collectif Icroacoa mais plutôt comme une personne ayant travaillé au Pôle, notre premier contact s'étant fait dans ce contexte. En outre, si le collectif a tissé des liens avec le Pôle, ce dernier fait plutôt figure d'institution pour les acteurs de la scène montacutaine. Être considéré comme *insider* par les

membres du collectif Icroacoa nécessite, *a priori*, de faire montre d'un certain investissement auprès du groupe, sur un temps long, avec une présence régulière dans les lieux de socialisation, ce qui n'a pas été le cas. Ainsi, notre position d'*insider* était très relative. Si nous avons senti que notre expérience passée nous a parfois permis d'être bien reçue, avec une certaine confiance, dans d'autre cas cette confiance était à acquérir au cours de l'échange. Par ailleurs, qu'il y ait plus ou moins de proximité avec les acteurs, nous avons toujours suivi la méthode décrite ci-dessous, utilisant cette proximité relative au service de la conduite de l'entretien.

- **La méthode de l'entretien compréhensif**

Quelque soit le projet concerné ou l'acteur rencontré, nous nous sommes efforcée de suivre la méthode de l'entretien compréhensif préconisée par J.-C. Kaufmann (2016).

D'une part, il s'agissait de rompre la hiérarchie entre la position d'enquêteur et d'enquêté : « *L'idéal est de rompre la hiérarchie sans tomber dans une équivalence des positions : chacun des deux partenaires garde un rôle différent. L'enquêteur est maître du jeu, il définit les règles et pose les questions ; l'informateur au début se contente de répondre. C'est ensuite que tout se joue : il doit sentir que ce qu'il dit est parole en or pour l'enquêteur, que ce dernier le suit avec sincérité, n'hésitant pas à abandonner sa grille pour lui faire commenter l'information majeure qu'il vient de livrer trop brièvement. L'informateur est surpris de se sentir écouté en profondeur et il se sent glisser, non sans plaisir, vers un rôle central* » (Kaufmann, 2016, p.47).

D'autre part, il importait de faire preuve d'empathie : « *Tout en étant très actif et en menant le jeu, l'enquêteur doit savoir rester modeste et discret. [...] Pour parvenir à s'introduire ainsi dans l'intimité affective et conceptuelle de son interlocuteur, l'enquêteur doit totalement oublier ses propres opinions et catégories de pensées. Ne penser qu'à une chose : il a un monde à découvrir [...]. Mais pour cela toute attitude de refus ou d'hostilité doit être évitée, quels que soient les idées et comportements de celui qui parle. Il faut simplement chercher à comprendre, avec amour et considération, avec aussi une intense soif de savoir* » (ibid., p.51).

Enfin, il convenait de faire preuve d'un certain engagement dans le temps de l'interview avec l'idée que *« ce n'est que dans la mesure où lui-même [l'enquêteur] s'engage que l'autre [l'enquêté] pourra s'engager. Pour cela, c'est l'exact opposé de la neutralité et de la distance qu'il convient : la présence, forte bien que discrète, personnalisée. L'enquêteur entre dans le monde de l'informateur sans devenir un double de ce dernier, il doit aussi savoir rester un peu lui-même. [...] il doit lui-même [l'enquêteur] exprimer idées et émotions (sans trop développer bien sûr, ce n'est pas lui la vedette). S'il ne dit rien, l'autre n'aura pas de repères pour avancer »* (ibid., p. 52). A ce titre, nous avons parfois évoqué avec des acteurs du collectif Icroacoa, en fin d'interview, les projets personnels de patrimonialisation auxquels nous avons participé dans le cadre de notre expérience personnelle bénévole³⁵ : il s'agissait, alors que l'entretien touchait à sa fin, de lancer une discussion quelque peu informelle en leur demandant « quels conseils pourriez-vous donner à une autre association de musiques populaires qui souhaite se lancer dans l'aventure de la patrimonialisation ? ». Il s'est avéré que cette stratégie permettait à l'informateur, changeant de position pour devenir le « sachant » alors que nous devenions le « novice », de se livrer de manière plus détendue et plus spontanée, abordant parfois des éléments qui n'avaient pas été dits durant l'entretien.

Le travail d'enquête par entretien semi-directif a été un exercice complexe pour lequel nous avons tenté de trouver un équilibre entre d'une part, notre proximité du terrain, sans pour autant être considérée complètement comme *insider*, et notre position de chercheur ; et d'autre part, entre les stratégies préconisées nécessitant de ne pas exprimer d'opinion sans pour autant être complètement désengagée, faire preuve d'empathie et d'ouverture tout en gardant le contrôle de l'échange.

- **Intégrer des éléments de pré-connaissance**

Notre expérience au Pôle nous a donné l'opportunité, comme décrit plus précisément dans les sections suivantes, d'avoir un premier contact avec certains

35 Dans le cadre de notre engagement bénévole au sein de l'association Get Up, une réflexion sur la patrimonialisation des biens culturels que l'association promeut par son activité a été initiée. Le projet n'a pas été poursuivi et est en suspens à ce jour.

acteurs des terrains étudiés et de prendre connaissance, en tant qu'actrice nous-même, de certaines réalités propres à ce contexte d'étude. Nous souhaitons pouvoir rendre compte de ces éléments. Pour cela, nous utiliserons le terme de « *pré-connaissance* » entendue comme « *une connaissance de première main qu'a le chercheur de la langue, des us et coutumes, des routines et règles explicites et implicites de fonctionnement de la communauté étudiée déjà avant d'entamer son travail de recherche* » (Joannides, 2011, p.6).

Si certains éléments trop informels n'ont pas été intégrés directement aux phases d'analyse - mais ont toutefois aidé à donner du sens à certaines données recueillies par ailleurs -, d'autres, tels que des entretiens individuels retranscrits que nous avons pu mener dans le cadre de notre mission au Pôle, des retranscriptions que nous avons réalisées à partir des enregistrements de tables rondes et conférences, ou des documents en lien avec les projets, ont été intégrés au corpus et analysés.

- **Triangulation des données**

Comme évoqué précédemment, nous avons utilisé dans notre recherche des données primaires (entretiens semi-directifs) et secondaires (documents), ainsi que des éléments de pré-connaissance, pouvant être apparentés à certains égards - bien que réalisé en dehors de la recherche - à un travail d'observation. Ces différents éléments ont donné lieu à une triangulation des données comme conseillée par M.-L. Gavard-Perret et al. (2012, p.301).

1.1.2. Prélude à l'étude de cas : la phase d'exploration du terrain

Comme explicité dans la partie décrivant le déroulement de notre recherche, une première phase d'exploration empirique a été réalisée au début du projet de thèse que nous présentons ci-après.

- **Éléments de pré-connaissance**

Notre expérience professionnelle d'un an au Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire l'année précédant le début du doctorat nous

a permis, avant même que commence la recherche, d'être au plus près de ce que vivent les acteurs.

Pour rappel, le Pôle est une association dite « réseau » faisant elle-même partie d'un réseau national. Elle réunit différents adhérents (personnes morales) appartenant à la filière des musiques actuelles³⁶ (festivals, labels, collectif d'artistes, radio associatives, etc.) auprès desquels elle réalise plusieurs actions : accompagnement de projets, mise en réseau et mutualisation, représentation auprès des pouvoirs publics, organisation d'événements, mise à disposition d'outils de prévention, etc. Elle mène également une mission d'observation et d'étude portée sur la filière des musiques actuelles. L'un de ses chantiers est, depuis 2012, dévolu à la question de la patrimonialisation des musiques actuelles.

Cette année au Pôle nous a permis, d'une part, de mieux connaître l'univers des musiques actuelles sur le territoire des Pays de la Loire (sur lesquels les cas que nous étudions sont implantés), et, d'autre part, de faire le constat relatif aux difficultés rencontrées concernant plus spécifiquement les initiatives de patrimonialisation de musiques populaires (difficulté des acteurs à mener des projets, et difficulté des structures à les accompagner).

Cette expérience a été, en outre, l'occasion d'acquérir des pré-connaissances relatives aux terrains de recherche sélectionnés pour l'étude de cas : nous avons pu découvrir le contexte dans lequel a été développé le projet Alternarchives et avons eu de premiers contacts avec les acteurs de ce projet ; nous avons participé à l'organisation d'une rencontre professionnelle portée par le Pôle sur le thème de la patrimonialisation des musiques actuelles dans le cadre de la programmation culturelle de l'exposition « Rock ! ». Ces expériences seront détaillées plus avant lors de la présentation de la collecte de données des différents cas.

36 Le terme « musiques actuelles » est ici utilisé car c'est celui usité par le Pôle. Rappelons que ce terme renvoie à une catégorie créée par les politiques publiques afin de qualifier ce qui, dans le monde académique, est nommé « musiques populaires ».

- **Mieux connaître le terrain**

Au démarrage de notre travail de recherche, en parallèle de l'étude de la littérature sur la patrimonialisation des musiques populaires, une série d'entretiens a été menée auprès d'organismes porteurs d'un projet de patrimonialisation. Il s'agissait d'explorer des projets menés par des acteurs variés : structure indépendante lucrative, structure associative non-lucrative, réseau d'acteurs, etc. Outre la variété des acteurs, un autre critère de sélection portait sur le fait que les projets relèvent d'une volonté de se positionner ostensiblement dans une démarche patrimoniale. Dans l'univers des musiques populaires, nous avons en effet identifié des projets ayant une dimension patrimoniale mais qui ne sont pas qualifiés comme tels par les acteurs qui les portent³⁷. Notre recherche ayant été initiée face au constat de certaines difficultés rencontrées par les acteurs pour mener à bien des projets se « revendiquant » patrimoniaux, nous avons choisi de nous intéresser à ce type de projets en particulier.

La problématique de recherche n'étant pas encore stabilisée au moment de cette exploration empirique, il s'agissait surtout d'une démarche inductive destinée à faire émerger des éléments du terrain susceptibles de participer à la construction de notre objet de recherche. La méthodologie de l'étude de cas ayant déjà été envisagée, cette exploration était également destinée à effectuer un « repérage » de terrains sur lesquels nous pourrions mener plus en profondeur nos investigations. Une exploration documentaire liée à ces projets et à d'autres était menée en parallèle.

Nous présentons ci-dessous les structures auprès desquelles nous avons réalisé pour un total de 14 entretiens pour un total de plus de 18h15. Dans une volonté de mieux comprendre les processus de construction de ces projets pour mieux identifier les leviers et freins rencontrés et mieux comprendre les logiques de réseaux entre les différents acteurs et actants, un guide d'entretien a été réalisé à

37 A ce sujet, comme évoqué dans la partie contextuelle de la thèse, Roberts et Cohen (2014) proposent les concepts de *heritage-as-object* pour qualifier les démarches patrimoniales « conscientisées » et de *heritage-as-practice* pour qualifier des pratiques de patrimonialisation « non-conscientisées ». Ces dernières n'utilisent d'ailleurs que rarement le terme « patrimoine ».

partir de la théorie de l'acteur-réseau et en particulier du processus de traduction (Callon, 1986) (annexe 1).

→ **FAMDT**

La FAMDT (Fédération des Acteurs et Actrices des Musiques et Danses Traditionnelles) est un réseau d'acteurs dévolus à la sauvegarde et à la valorisation de documents sonores et audiovisuelles dans le domaine de la littérature orale et de l'ethnomusicologie. Depuis 1999, la FAMDT travaille en partenariat avec la BnF sur un projet de portail collectif (sous forme de site web) où sont réunies les archives sonores et audiovisuelles du réseau. Afin de mieux connaître le projet, ses enjeux, les difficultés rencontrées, etc., nous nous sommes entretenue avec la personne en charge de l'administration de l'époque et le directeur.

→ **Frémeaux & associés**

L'entreprise Frémeaux & associés est un label indépendant français spécialisé dans l'édition du « patrimoine sonore ». Travaillant régulièrement en partenariat avec l'INA, Radio France et autres institutions patrimoniales sur des projets de coédition, Frémeaux & associés se positionnent véritablement sur le marché musical comme le label de référence en France, voire dans le monde, consacré à la sauvegarde et la valorisation du patrimoine sonore. Nous nous sommes entretenue avec le directeur fondateur et le directeur des collections pour mieux connaître ce projet.

→ **Jet FM**

Jet FM est une radio associative locale qui a accumulé depuis 30 ans près de 24000 documents sonores sous diverses formes (CD, cassette, format numérique, etc.). La radio a commencé un travail de numérisation, indexation et documentation de ces documents, ou autrement dit un travail d'archivage, qu'elle aurait souhaité pouvoir valoriser par la suite via un site web (une base de données en ligne par exemple). Un entretien a été réalisé auprès du chargé de la programmation qui nous a présenté ce projet aujourd'hui mis en suspens.

→ **La Conserverie**

La Conserverie est une association fondée par des amateurs de rock souhaitant sauvegarder et valoriser le patrimoine musical de Sarthe des années 1950 à 2010. Le projet débute en 2017-2018 lorsque nous réalisons notre apprentissage au Pôle où de premiers échanges ont lieu. Un nouvel entretien est réalisé par la suite auprès du fondateur du projet dans le cadre du doctorat. Ce projet d'archivage a rapidement été mis en suspens faute de moyens humains bénévoles.

→ **Tissé-Métisse**

Le directeur du festival Tissé-Métisse, avec qui nous nous sommes entretenue, avait le souhait en 2018 de lancer un projet d'archivage afin de sauvegarder et valoriser les éléments en lien avec l'action culturelle de l'association depuis 30 ans. Celle-ci dispose en effet d'un fond d'archives sur lequel un travail d'inventaire, de numérisation, indexation et documentation était à entreprendre. Cet échange nous a permis de mieux entrevoir les motivations et besoins exprimés dans une phase d'émergence de projet.

→ **Transmusicales**

L'association du festival Les Transmusicales de Rennes porte un projet de patrimonialisation nommé « Mémoires des Trans » depuis 2010. Il s'agit d'un projet d'archivage visant à sauvegarder des documents (images, vidéos, audio, texte, etc.) en lien avec le festival, ainsi qu'à réaliser des collectes de témoignages afin de rendre compte de l'expérience des publics. Une application permettant de « naviguer » dans une cartographie d'artistes et styles musicaux à travers les éditions du festival a également été développée. Tous ces éléments sont valorisés à travers un site web. Des entretiens avec la co-directrice des Transmusicales et le chargé de projets patrimoniaux ont été réalisés.

→ **Le Bal de Bellevue**

Le Bal de Bellevue est un projet porté par la Compagnie Système B se déroulant en trois grands moments : la collecte de pratiques culturelles liées à la danse et à la musique (écoutée ou pratiquée) des habitants du quartier Bellevue de

Saint-Herblain (agglomération de Nantes) ; l'appropriation par des « passeurs de danse » (musiciens et danseurs professionnels de la compagnie) de ces pratiques, avec une invitation des habitants à s'initier à ce rôle de passeur en tant que bénévoles ; l'organisation de l'événement le Bal de Bellevue où sont interprétées les musiques et danses dans une logique participative (surtout pour la danse), les passeurs encourageant les publics à venir danser en leur transmettant les pratiques de danse collectées auprès des habitants. D'abord envisagé comme cas à étudier dans le cadre de notre travail (mais finalement non-retenu pour les raisons évoquées en 3.2. de la section 1 de ce chapitre), des entretiens ont été réalisés auprès du directeur de la compagnie, du président de l'association, d'une membre du conseil d'administration de l'association, d'une passeuse de danse, d'un chercheur intégré à l'équipe dans le cadre de son projet de recherche sur la compagnie et de la personne en charge des projets culturels à la mairie de Saint-Herblain.

La phase d'exploration du terrain, aussi bien par des opérations de documentation que par des entretiens avec les acteurs, nous a permis de prendre conscience de la complexité du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires. La diversité des acteurs, de la nature et de la démarche des projets, des objets patrimoniaux, des outils et dispositifs utilisés, etc. donnait à voir une situation « indéterminée » (au sens de J. Dewey) pour laquelle nous souhaitons apporter des éléments de compréhension à travers notre recherche. Pour cela, nous avons appuyé notre travail sur une étude de cas multiple.

1.1.3. Phase d'étude de cas

La phase d'étude de cas a débuté à partir de la première partie de l'année 2020³⁸ par la collecte des données auprès des acteurs du projet Alternarchives et du projet de l'exposition « Rock ! » qui constituent les deux cas de notre étude de cas multiple.

- **Justification de la sélection des cas et guides d'entretien**

Comme évoqué dans la description du cheminement de la recherche, la **sélection des cas** a d'abord été basée sur l'idée issue de la phase d'exploration empirique selon laquelle il existait trois formes de projets de patrimonialisation :

- La patrimonialisation est l'activité principale de la structure, autrement dit la patrimonialisation est le projet global de la structure.

- La patrimonialisation est une mission de la structure, autrement dit la patrimonialisation est un projet partiel permanent de la structure.

- La patrimonialisation est liée à l'organisation d'un événement par la structure, autrement dit la patrimonialisation est un projet partiel ponctuel de la structure.

Trois cas avaient alors été sélectionnés pour étudier ces trois configurations : le projet d'archivage Alternarchives, en tant que projet partiel permanent, le projet d'exposition temporaire « Rock ! Une histoire nantaise » en tant que projet partiel ponctuel ; et le projet du Bal de Bellevue (qui était à l'époque le projet principal et unique de la compagnie Système B, mais qui est devenu depuis un projet ponctuel permanent - en tant qu'événement appelé à être reconduit chaque année - du fait de la diversification des activités de la compagnie) en tant que projet global.

Les critères de sélection étaient liés à cette hypothèse que l'action collective pouvait présenter des spécificités selon ces trois configurations que nous souhaitions donc instruire, mais la problématique de recherche était à ce moment-là encore très floue, nous ne savions pas véritablement « ce que nous cherchions » si ce n'est que cela avait un rapport avec l'action collective. Finalement, lors de notre

38 La période étant quelque peu compliquée du fait de la situation sanitaire liée à la pandémie de Covid-19, la plupart des entretiens se sont déroulés en visio ou par téléphone.

participation à l'atelier de l'école doctorale de l'AIMS où nous avons présenté l'avancement de nos travaux - à savoir cette idée d'investiguer ces trois types de projet -, les discussions avec les chercheurs en présence ont donné lieu à une réflexion permettant de préciser la problématique de recherche en considérant le processus de patrimonialisation en tant que processus d'action collective : il s'agissait alors de chercher à mieux comprendre quels étaient les mécanismes et les dynamiques inhérents au déroulement de ce processus de patrimonialisation décrit dans la littérature comme itératif. A cela s'ajoutait la volonté de se recentrer sur le constat de départ ayant été fait lors de notre expérience au Pôle en lien avec le projet de soutien à la patrimonialisation Folk Archives selon lequel les porteurs de patrimoine rencontraient des difficultés à mener leur projet quand bien même ils étaient accompagnés par des professionnels du patrimoine et des chercheurs : nous souhaitions alors instruire des actions collectives faisant intervenir une collaboration entre des acteurs porteurs de patrimoine et des professionnels du patrimoine et chercheurs. Faisant écho à la littérature, ces types d'acteurs renvoyaient à deux formes de légitimité patrimoniale : les acteurs porteurs de discours autorisés et les porteurs de discours auto-autorisés (Roberts et Cohen, 2014). Il nous semblait alors intéressant d'étudier deux cas de collaboration où le projet est, dans un cas, porté par un acteur producteur de discours autorisés (institution patrimoniale, structure académique et/ou structure publique par exemple) et, dans l'autre cas, porté par un acteur producteur de discours auto-autorisés (collectif associatif, entrepreneur et/ou entreprise indépendante par exemple). Les cas du projet Alternarchives porté par le collectif punk Icroacoa et du projet de l'exposition « Rock ! » porté par le musée d'histoire de Nantes (le Château) nous sont alors apparus représentatifs de ces deux cas de figure.

Le cas du projet du Bal de Bellevue a alors été écarté pour plusieurs raisons : il présentait une forte collaboration entre plusieurs acteurs producteurs de discours auto-autorisés (danseurs et musiciens professionnels, bénévoles, publics), mais peu de collaboration avec des acteurs producteurs de discours autorisés si ce n'est avec les services de la ville mais qui n'intervenaient pas directement dans le processus de patrimonialisation ; par ailleurs - et nous reprenons ici les termes employés

précédemment -, il s'est avéré que le cas de l'expo « Rock ! » et le cas Alternarchives possédaient un objet patrimonial qui pouvait être appréhendé en tant que scène musicale locale selon un régime de patrimonialisation social principalement (et un régime de patrimonialisation lié au PCI à certains égards) et répondant à la définition des musiques populaires que nous avons choisie de suivre. Le cas du Bal de Bellevue, parce qu'il concerne les musiques populaires dans un sens plus large (musiques traditionnelles incluses) et qu'il appréhende le patrimoine selon le régime de patrimonialisation fondamentalement lié au PCI, apparaissait être un cas trop contrasté par rapport aux deux autres cas ne permettant pas, il nous semble, une comparaison pertinente entre les cas.

Ainsi, la phase d'analyse a donc été menée sur deux cas : le projet Alternarchives et le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise ». La sélection de ces cas est alors en accord avec les préconisations de M.B. Miles et M.A. Huberman (2003) selon lesquelles celle-ci doit reposer à la fois sur une réflexion conceptuelle (la relation entre la spécificité du contexte et la littérature) et sur une opportunité de terrain. La première est respectée eu égard aux explications précédemment énoncées, et la seconde s'est présentée grâce à notre expérience passée au Pôle où nous avons pu établir de premiers contacts avec les acteurs du projet Alternarchives et où nous avons pu participer, en partie, à la programmation culturelle de l'exposition « Rock ! » au Château nous permettant d'avoir, en outre, des pré-connaissances de ces cas.

Concernant le **guide d'entretien** - ou les guides d'entretien devrait-on dire, le guide d'entretien initial ayant été amené à évoluer sensiblement au cours de l'enquête -, nous nous sommes en partie appuyée sur la TEPF en tant qu'*orienting theory* (Whyte, 1984) pour définir les thèmes à aborder qui étaient les suivants :

- Le processus de conception et de réalisation des projets de patrimonialisation, avec des questions portant sur : les motivations des acteurs et leur rôle au sein du projet, les conditions d'émergence du projet, la perception des différentes étapes du projet, les modes prise de décision, les leviers et freins au déroulement du projet.

- Les relations entre les acteurs, avec des questions portant sur : la rencontre entre les acteurs (aussi bien au niveau individuel qu'entre les structures), les liens entre les structures (en termes de partenariat), les liens inter-personnels, les règles communes établies pour fonctionner ensemble, l'entente globale durant la mise en œuvre du projet (l'idée étant d'aborder les éventuels moments de tension, conflit, négociation).

- Les savoirs mobilisés, avec des questions portant sur : les parcours de vie des personnes (donnant à voir leurs expériences et leurs connaissances et compétences pré-existantes au projet), les savoirs mobilisés durant le projet, la perception de l'expertise de soi et des autres, les savoirs produits et acquis au cours du projet, la manière dont ils ont été transmis.

Afin de garder une posture d'ouverture, une série de questions n'étant pas en lien avec la littérature pouvait également être posée relativement au rôle spécifique de chacun au sein du projet.

- **Le cas Alternarchives**

Éléments de pré-connaissance - Dans le cadre notre expérience au Pôle nous avons découvert le contexte dans lequel le projet Alternarchives est né et avons eu de premiers contacts avec les acteurs du projet grâce, notamment, à une mission qui nous avait été confiée de mettre à jour le dossier de présentation du projet « Folk Archives ».

L'un des chantiers du Pôle (aujourd'hui en suspens), né en 2012 après des discussions sur le sujet amorcées dès 2007, portait sur la patrimonialisation des musiques actuelles. Nommé « Folk archives », ce projet avait vocation à proposer « *un dispositif régional de soutien à la sauvegarde et à la valorisation du patrimoine des musiques actuelles, basé sur la coopération d'acteurs porteurs de patrimoine, de chercheurs et d'instances publiques* »³⁹. Un premier état des lieux des archives existantes a été réalisé auprès des acteurs de musiques actuelles du territoire régional par le biais d'un questionnaire et d'entretiens en 2012. En parallèle, des structures ressources ont été identifiées et mobilisées pour prendre part à la

39 Citation issu du dossier de présentation du projet Folk Archives (Le Pôle).

réflexion collective (notamment, l'OPCI). Le projet Folk Archives a permis à des structures d'initier des projets de collecte et de numérisation de leurs archives, des chantiers expérimentaux ayant même abouti à la constitution de bases de données ou à l'organisation de temps de valorisation. Parmi elles, on retrouve notamment le projet Alternarchives porté par le collectif Icroacoa : la mise en relation des acteurs du collectif Icroacoa et de l'OPCI s'inscrivait dans le cadre de ce projet de soutien porté par le Pôle.

Ce travail sur le dossier de présentation du projet Folk Archives était destiné à préparer une éventuelle relance du projet qui s'essouffait depuis que la personne travaillant au Pôle chargé de l'animer et de le développer était partie quelques années plus tôt. Cette mission a été l'occasion de prendre contact avec les différents adhérents ayant pris part à Folk Archives pour prendre des nouvelles de leurs projets de patrimonialisation respectifs. C'est également dans ce cadre que de premières discussions avec les membres de l'OPCI sur la patrimonialisation des musiques populaires ont eu lieu.

Entretiens semi-directifs - Des données primaires ont été récoltées à travers des entretiens semi-directifs auprès de huit personnes pour un total de plus de 8h30. Il s'agissait de recueillir des informations auprès de différents types d'acteur ayant pris part au projet Alternarchives. Nous avons ainsi rencontré un bénévole très investi dans le projet (B), le président du collectif Icroacoa à l'époque du projet (I), la personne salariée au moment de l'émergence du projet (S), la personne embauchée en service civique pour s'occuper du projet (V), le prestataire web ayant participé à l'élaboration du site internet valorisant les archives du projet (W), les deux chercheurs qui ont accompagné le projet, en tant que salariés puis partenaires du Pôle (G. et M.), le directeur de l'OPCI partenaire du Pôle spécialiste du patrimoine dans le cadre du projet Folk Archives (P).

| Nom attribué | Fonction | Date | Durée | Structure |
|---------------------|---|-------------|--------------|--|
| B. | Bénévole référent projet Alternarchives | 05.05.20 | 48 min | Icroacoa |
| I. | Président du collectif (2014-2018) | 17.09.20 | 21 min | Icroacoa |
| S. | Salariée du collectif (2013-2015) | 28.10.20 | 53 min | Icroacoa |
| V. | Volontaire en service civique (2015) puis salarié (2015-2017) en charge du projet Alternarchives | 22.10.20 | 1h11 | Icroacoa |
| W. | Prestataire web pour le projet Alternarchives | 17.09.20 | 41 min | Indépendant |
| G. | Doctorant travaillant sur la scène musical de Montaigu (2001-2004) ; salarié du Pôle en charge de la mission patrimoine (2007-2009) ; chercheur ayant mené des études sur la scène musicale de Montaigu (2011-2013) ; <i>lien continu avec le collectif depuis la fin des années 1990</i> | 26.06.20 | 2h02 | Université de Nantes ; Le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire ; Université Paris Sorbonne Nouvelle |
| M. | Salarié du Pôle en charge de la mission patrimoine (2009-2013) ; chercheur ayant mené des études sur la scène musicale de Montaigu (2011-2013) | 05.11.20 | 1h18 | Le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire ; Université de Rennes |
| P. | Directeur de l'OPCI, référent sur le projet Alternarchives (depuis 2012) | 23.07.20 | 1h29 | OPCI-Ethnodoc |

Tableau 10 - Entretiens semi-directifs menés dans le cadre du cas Alternarchives

Données secondaires - Afin de compléter les informations recueillies lors des entretiens, ont été collectées des données secondaires produites dans le cadre de l'activité du projet (comptes-rendus de réunions, dossiers de presse, rapports d'activités, etc.) ou lors d'événements en lien avec le projet (enregistrement et transcription de conférences et tables-rondes lors desquelles les acteurs sont intervenus pour témoigner de leur action).

Enfin, des données à caractère scientifique ont aidé à comprendre de manière fine le contexte dans lequel s'inscrit le projet de patrimonialisation : à travers une approche pluridisciplinaire, G. Guibert, S. Emin et E. Parent expliquent le processus de structuration de la scène montacutaine et du collectif Icroacoa (Emin, Guibert & Parent, 2016 ; Emin & Guibert, 2017) et documentent leur implication dans le projet de patrimonialisation (Guibert & Parent, 2016).

- **Le cas du Château**

Éléments de pré-connaissance - Dans le cadre de notre expérience au Pôle, nous étions tenue de participer à l'organisation des « Rendez-vous du Pôle », des temps forts ayant lieu deux fois par an à destination des acteurs des musiques actuelles en Pays de la Loire (adhérents ou non au Pôle). Ces rencontres professionnelles sont souvent construites autour de thématiques liées aux problématiques que rencontrent les acteurs et se déroulent dans différents lieux culturels à travers la région.

Avec l'inauguration de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » au Château des Ducs de Bretagne en 2018, le Pôle a souhaité « renouer » avec cette thématique qu'il avait quelque peu laissé de côté depuis quelques années. Cela s'est traduit, d'une part, par la volonté de relancer le projet Folk Archives (avec en premier lieu la mise à jour du dossier de présentation du projet comme évoqué précédemment) et, d'autre part, de faire de la patrimonialisation des musiques actuelles l'un des thèmes des Rendez-vous du Pôle de janvier 2018. Le Pôle s'est alors tourné vers le musée afin de pouvoir organiser cet événement directement dans les locaux du Château (qui dispose de grandes salles prévues pour accueillir ce type d'événements). L'idée était, en outre, de profiter de la proximité de l'exposition pour

proposer une visite aux participants à l'issue du cycle de conférences et tables rondes, l'exposition « Rock ! » ayant attiré l'attention de nombreux acteurs des musiques actuelles.

Du fait de notre formation universitaire sur les « nouveaux patrimoines »⁴⁰ et du projet de thèse que nous commençons alors à envisager, nous avons été sollicitée en amont⁴¹ afin de participer à la définition du « Parcours Patrimoine » du programme de cet événement (annexe 2). Au moment de l'événement, nous venions de commencer notre doctorat et avons été invitée à intervenir lors d'une conférence-débat pour présenter notre projet de thèse et nos premiers constats.

Cette participation à la programmation culturelle nous a permis d'avoir une première connaissance de ce que recouvrait ce projet d'exposition (il ne s'agissait pas seulement d'un projet d'exposition mais également de plusieurs autres événements s'y rattachant) et des interrogations et enjeux qu'il pouvait susciter dans la sphère des musiques actuelles. Par ailleurs, notre présence au sein du Pôle à la même période que le début de l'exposition « Rock ! » nous a permis de percevoir « l'atmosphère » qui régnait autour de cet événement au sein de l'univers des musiques actuelles, plusieurs acteurs ayant exprimé leur avis au cours de conversations informelles sur cette exposition et la manière dont elle avait été organisée.

Entretiens semi-directifs - Des données primaires ont été récoltées à travers sept entretiens semi-directifs d'une durée de plus de 5h30. Il s'agissait de recueillir des informations auprès des acteurs ayant participé à la conception du projet et du contenu de l'exposition, à savoir le directeur du Château (DC), la personne en charge des expositions temporaires (ET) et le commissaire d'exposition (CE) ; d'acteurs ayant participé à certains aspects de ce projet, telle que la personne en charge du développement de la politique des publics (PP) et un chercheur ayant à

40 Master Valorisation des patrimoines économiques et culturels (VALPEC) à l'Université de Nantes, aujourd'hui intitulé Master Valorisation des Nouveaux Patrimoines (VNP).

41 Quelques repères chronologiques : début de l'organisation des Rendez-vous du Pôle au printemps-été 2018 ; fin de notre activité au Pôle en septembre 2018 ; début de notre doctorat en octobre 2018 ; Rendez-vous du Pôle en janvier 2019.

la fois prêté des objets et été associé au projet à travers la programmation culturelle (G) ; et enfin de partenaires institutionnels du projet, comme la personne chargée du service des musées de la DRAC (SM) et la personne membre du comité de sélection du Label Exposition d'intérêt national (LB)⁴².

| Nom attribué | Fonction | Date | Durée | Structure |
|---------------------|--|-------------|--------------|--|
| DC | Directeur conservateur | 03.03.20 | 41 min | Château |
| ET | Chargé des expositions temporaires | 24.10.19 | 32 min | Château |
| PP | Chargée du développement de la politique des publics | 30.03.21 | 1h25 | Château |
| CE | Commissaire d'exposition | 08.10.19 | 1h22 | Indépendant |
| G | Partenaire conférences et rencontres pro | 26.06.20 | 37 min | Université Paris Sorbonne Nouvelle |
| SM | Responsable du service des musées | 21.01.20 | 47 min | DRAC |
| LB | Membre du comité de sélection du Label Exposition d'intérêt national | 20.05.20 | 15 min | Sous-directrice de la politique des musées à la direction générale des patrimoines du ministère de la Culture et de la Communication |

Tableau 11 - Entretiens semi-directifs dans le cadre du cas de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »

Données secondaires - Des données secondaires ont été collectées afin de compléter les informations recueillies au travers des entretiens : des documents produits par le Château (dossier de presse de l'exposition, dossier de candidature à au Label d'Exposition d'intérêt national, interview filmée de ET et CM publiée sur le site web du Château, une série de vidéos sur les contenus de l'exposition publiée sur la chaîne Youtube du Château, une restitution virtuelle de l'exposition accessible

42 Notons que l'accès à certains acteurs que nous aurions aimé rencontré, tel que le scénographe de l'exposition, a malheureusement été limité.

via le site web du Château) ; ainsi que des documents produits par des chercheurs tel que l'article « Le rock au musée » (Gérôme Guibert, 2018), ou plus récemment l'article « "Pour moi, c'est plus qu'une expo!" Production et réception d'une exposition sur les musiques populaires dans un musée d'histoire » (Caroline Creton et al., 2022). Des reportages, interviews et chroniques diffusés par différents médias sont également venus compléter les données (annexe 3).

1.2. ANALYSE DES DONNÉES

L'analyse des données a été réalisée en deux phases, la première phase d'analyse correspondant à une prise de connaissance du matériau empirique (1.2.1.), la deuxième phase à une analyse plus approfondie (1.2.2.).

1.2.1. Première phase d'analyse

Une première phase d'analyse a été réalisée suivant la technique de l'attention flottante (Ayache & Dumez, 2011a) afin de prendre connaissance du matériau empirique. Un élément en particulier nous a frappée lors de cette première analyse: les instruments de gestion semblent être « omniprésents » dans la réalisation du processus d'action collective. Ils apparaissent véritablement comme un support pour la réflexion, la formalisation et les pratiques associées au projet.

Aussi, à l'issue de cette première phase, un retour à la théorie a été réalisé. La TEF, bien que reconnaissant le rôle des instruments de gestion comme support de l'action collective, ne détaille pas la manière dont leur utilisation par les acteurs s'articule avec les autres éléments du cadre théorique de la TEF. Nos recherches au sein de la littérature nous ont amenée à proposer d'y articuler la théorie de l'appropriation des instruments de gestion de F.-X. De Vaujany (2006), enrichissant et précisant ainsi notre cadre théorique et cadre d'analyse.

1.2.2. Deuxième phase d'analyse

La deuxième phase d'analyse a été réalisée, à l'aide de l'outil Nvivo, avec la technique du codage multithématique et multinominal (Ayache & Dumez, 2011a ; 2011b) : chaque unité d'analyse renvoie à une unité de sens, dont les modalités de découpage sont variables (Allard-Poesi, 2011), qui peut être rattachée à plusieurs thèmes. Les thèmes qui composent notre grille de codage sont issus du cadre d'analyse basé sur la TEPF et l'approche par les instruments de gestion présenté précédemment et de nouveau ci-dessous (tableau 12).

| | RÈGLES ET RÉGULATIONS | SAVOIRS, RELATIONS ET APPRENTISSAGE | INSTRUMENT DE GESTION |
|-------------------------|--|--|--|
| PROJET CONTENU | Les règles sont le produit de négociations à partir desquelles se construit le projet. | Les savoirs sont des informations détenues par un acteur et qui influent sur ses capacités. Les relations sont des rapports de prescription. | Sont distingués les objets de gestion, les outils de gestion et les dispositifs de gestion. Les deux derniers intègrent des règles de gestion. |
| PROJET PROCESSUS | Les règles sont vécues par les acteurs, autrement dit il y a phénomène de régulation et c'est cette régulation qui fonde l'action collective comprise comme expression d'un projet | Les rapports de prescription donnent lieu à des apprentissages individuels et à une production de savoirs. La réciprocité des rapports de prescription et de la production des savoirs est comprise comme apprentissage collectif. | Les outils et dispositifs de gestion intègrent des règles et sont ainsi soumis à des régulations de contrôle et des régulations autonomes qui se manifestent à travers un phénomène d'appropriation. |

Tableau 12 – Cadre d'analyse (source : auteure)

Pour pallier le risque de circularité, « *autrement dit de forcer le rangement du matériau dans des catégories issues du questionnement* » (ibid., p.6), nous sommes restée attentive à l'hétérogénéité du matériau afin de laisser la possibilité à de nouveaux thèmes d'émerger à partir des données. Les thèmes issus de la littérature sont perçus plutôt comme des guides que comme des codes, autrement dit, s'il y a

une certaine circularité, elle est volontaire et utilisée comme « *outil de révélation* » (Steyer, 2011, p.16) et comme circularité positive (Laroche, 2011).

Les thèmes issus du cadre d'analyse se présentent ainsi sous leur forme arborescente :

- Règles et régulations
 - ↳ Règles Contenu
 - ↳ Règles Processus
 - ↳ Régulations Contenu
 - ↳ Régulations Processus
- Savoirs, relations et apprentissage
 - ↳ Savoirs Contenu
 - ↳ Savoirs Processus
 - ↳ Relations Contenu
 - ↳ Relations Processus
- Instruments de gestion
 - ↳ Instruments de gestion Contenu (objets, règles, dispositifs, outils)
 - ↳ Instruments de gestion Processus (appropriation)

A mesure que nous « codons » les unités suivant le principe de la thématization continue (Paillé & Mucchielli, 2021, p.237), dans chacun des thèmes, de nouveaux thèmes et sous-thèmes émergent, aboutissant à l'arborescence suivante (les thèmes et sous-thèmes émergents des données sont en gras) :

- Règles et régulations
 - ↳ Règles Contenu
 - ↳ Règles Processus
 - ↳ Régulations Contenu
 - ↳ Régulations Processus

- Savoirs, relations et apprentissage
 - ↳ Savoirs Contenu
 - ↳ Savoirs Processus
 - ↳ Relations Contenu
 - ↳ Relations Processus
 - ↳ **Partage d'univers culturels**
- Instruments de gestion
 - ↳ Instruments de gestion Contenu (objets, règles, dispositifs, outils)
 - ↳ Instruments de gestion Processus (appropriation)
- **Liens à l'environnement du projet**
 - ↳ **Règles propres aux univers en présence**
 - ↳ **Univers culturel propres aux acteurs**
 - ↳ **Dispositifs « modèles »**
- **Légitimité**

Suivant cette nouvelles arborescence, nous retravaillons le cadre d'analyse à travers lequel sont exposés les résultats d'analyse (chapitre 3) qui sont par la suite discutés (chapitre 4).

Les nouveaux thèmes, au moment de leur émergence, sont définis ainsi :

- **Partage d'univers culturels** : certains acteurs appartiennent à plusieurs univers (patrimoine, musiques populaires, académique, etc.). Leur présence peut influencer sur les relations entre les acteurs, sur la production des savoirs et sur l'appropriation des outils de gestion.

Liens à l'environnement du projet :

- **Règles propres aux univers en présence** : le contexte dans lequel se construit le projet est constitué d'autres univers de règles constitués indépendamment du projet, ces règles peuvent influencer sur celles du projet, et vice versa.

- **Univers culturel des acteurs** : indépendamment du projet, les acteurs possèdent des « manières de faire », des habitudes, qui leur sont propres, qui sont notamment liées à l'environnement dans lequel ils évoluent. Ces manières de faire peuvent influencer sur la construction du projet.
- **Dispositifs « modèles »** : il existe des instruments de gestion dans l'environnement du projet qui peuvent servir de référence aux acteurs dans la mise en place de leurs propres instruments de gestion dans le cadre du projet.
- **Légitimité** : les acteurs peuvent être à la recherche de reconnaissance, se sentir plus ou moins légitimes à agir, ils peuvent faire appel à d'autres acteurs pour influencer sur leur légitimité. Le projet peut être perçu comme plus ou moins légitime pour les différents acteurs extérieurs à celui-ci, selon différents critères. La recherche, la perte ou le gain de légitimité peut alors influencer sur la construction du projet.

Ainsi, le processus d'analyse s'est déroulé selon une circularité spiraloïde (Laroche, 2011 ; Ayache & Dumez, 2011b) : *« dans une telle approche, le matériau doit permettre d'explorer, c'est-à-dire d'établir des liens avec des théories qui n'étaient pas présentes à l'origine de la recherche et qui sont apparues durant la démarche elle-même, de créer des concepts (avec prudence), de mettre en évidence des mécanismes, des enchaînements. Il doit permettre d'argumenter, pour reprendre l'image, la hauteur de la spirale, c'est-à-dire l'apport scientifique dû à la recherche. Le codage est l'outil employé pour ce faire »* (Ayache & Dumez, 2011b, p.30). Le codage a été orienté par la problématique et la théorie de départ et, en même temps, il a participé à la problématisation, c'est-à-dire à l'élaboration théorique comme processus se déroulant tout au long de la recherche, par boucles successives (Allard-Poesi, 2011 ; Ayache & Dumez, 2011b). Les thèmes issus du terrain ont en effet pu être conceptualisés lors de la phase de discussion des résultats, participant ainsi aux apports théoriques relatifs à la TEPF et à une meilleure compréhension du phénomène étudié.

2. PRÉSENTATION DES CAS

Dans cette partie, sont présentés les contextes des deux cas étudiés : tout d'abord, le cas du projet d'archivage Alternarchives, porté par le collectif associatif punk-rock Icroacoa (2.1.), puis le cas du projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » porté par le musée d'histoire de Nantes (2.2.).

2.1. ALTERNARCHIVES, UN PROJET D'ARCHIVAGE PORTÉ PAR UN COLLECTIF ASSOCIATIF PUNK-ROCK

Le projet Alternarchives est porté par le Collectif Icroacoa en partenariat avec des acteurs experts du patrimoine et des chercheurs spécialistes des musiques populaires. Dans cette section, nous verrons dans un premier temps le contexte dans lequel le projet a été initié et développé à travers la présentation de la scène musicale de Montaigu. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus précisément au projet Alternarchives en donnant à voir les actions et les acteurs qui le composent.

2.1.1. La scène musicale de Montaigu

Le projet de patrimonialisation Alternarchives est porté par le collectif Icroacoa situé à Montaigu, une commune vendéenne d'environ 5000 habitants à une quarantaine de kilomètres au sud de Nantes. Ce collectif d'associations est né en 2002 à la suite d'un long processus de structuration de la scène musicale de Montaigu et a connu un tournant en 2012 avec l'ouverture du lieu le Zinor, comme le relatent dans leurs travaux les chercheurs ayant travaillé sur la scène locale de Montaigu (Guibert et al., 2016; Emin et Guibert, 2017). Présentation sur laquelle nous nous appuyons ici.

La scène naît dans les années 1980 à l'initiative d'habitants de Montaigu et ses alentours ayant décidé d'organiser des concerts de rock dans des bars de la ville. En lien avec cette activité, ils fondent en 1991 l'association Art Sonic. Cette activité encourage la pratique musicale et entraîne la création de groupes de musique locaux à partir du milieu des années 1990, dont certains se structurent en

associations, qui eux-mêmes entraînent la création de nouvelles associations à même de combler les besoins générés. Local de répétition auto-géré (association Carroussel), management de groupe (association Craoued), puis de nouvelles associations de diffusion (associations Ondes de Choc, AntiCorps ou Courils Troop), et de création de décors pour les concerts (association Monic La Mouche) voient le jour, auxquels s'ajoutent un label phonographique (association Aïnu) et une activité de presse musicale spécialisée - un fanzine (Kérosène) - à partir des années 2000. L'ensemble de ces activités est essentiellement gérée de manière bénévole.

A partir de 1998, trois associations décident de se réunir pour créer un collectif. Initialement informel, celui-ci sera officialisé par la création du collectif Icroacoa, sous statut associatif, en 2002. Cinq associations ayant rejoint les trois premières, ce sont huit associations fondatrices, dont Art Sonic, qui portent alors le projet et dont sont issues les initiales qui forment l'acronyme Icroacoa. Cette initiative collective est motivée par les difficultés que rencontrent les acteurs à réaliser leurs activités sur le territoire montacutain : les associations ne sont pas soutenues par la ville qui limite les accès aux locaux pour organiser des concerts (foyer des jeunes, locaux de répétition...), les bars accueillant alors la plupart des événements. En se structurant en collectif associatif, les acteurs entendent unir leur force pour militer en faveur de leurs activités, et des structures et personnes qui les portent. Leur mobilisation vise surtout à obtenir un lieu spécialisé pour réaliser leurs projets : un lieu de vie, d'expression collective, où ils pourraient organiser des concerts, se retrouver, répéter, etc. Avec la création du collectif Icroacoa, si le bénévolat reste très important, une personne est embauchée en emploi jeune.

Il faut attendre 2012, après plusieurs années où l'activité évolue sans décroître, où les associations entrent et sortent du collectif, pour que soit inauguré le Zinor, un lieu dédié à la scène musicale montacutaine. Situé dans une zone industrielle en périphérie de Montaigu, le Zinor est un hangar que le collectif Icroacoa loue à un propriétaire privé. Les bénévoles des associations du collectif aménagent le lieu en bureaux, lieu de vie et salle de concert (200 places). Pour gérer le lieu, des personnes en service civique rejoignent le salarié permanent du collectif. Ils œuvrent parmi les bénévoles dont l'investissement ne faiblit pas. Avec le Zinor, le

collectif Icroacoa et la scène musicale de Montaigu, intimement lié, se développent. En 2015, ce sont pas moins de vingt-trois associations qui composent le collectif Icroacoa. Celui-ci fait évoluer ses objectifs et son périmètre d'intervention en s'ouvrant à d'autres types d'activités en lien avec l'économie sociale et solidaire (une AMAP rejoint par exemple le collectif).

La reconnaissance par les pouvoirs publics viendra de la Région des Pays de la Loire qui accorde au collectif Icroacoa, en 2015, un financement pluriannuel sur trois ans pour réaliser un projet de Pôle territorial de coopération économique (PTCE) tourné principalement vers les activités culturelles et artistiques, à l'échelle du territoire du nord de la Vendée. Désireux de préserver leur indépendance, certains acteurs du collectif Icroacoa se désolidarisent du projet de PTCE qu'ils jugent trop institutionnel. Cette dynamique aboutit, en 2017, à la création d'une nouvelle association pour porter le projet de PTCE, Le Moulin Créatif, qui emménagera dans de nouveaux locaux à Montaigu, non loin du Zinor.

Avec la fin du financement public, le collectif Icroacoa connaît quelques difficultés financières à partir de 2018 ce qui l'amène à réduire son activité. Malgré la crise sanitaire à partir de 2020, les acteurs du collectif Icroacoa continuent de maintenir certaines de leurs activités, notamment l'organisation d'événements musicaux, participant toujours activement à la vie de la scène musicale montacutaine.

2.1.2. Le projet de patrimonialisation Alternarchives

Le projet Alternarchives est un projet de patrimonialisation englobant qui a donné lieu à plusieurs actions : un travail de recueil et sauvegarde des archives ; des actions de valorisation de ces archives à travers l'organisation et la participation à des événements, et la création d'un site internet dédié. Parce que la structuration du projet Alternarchives se déroule sur plusieurs années (figure 12), la présentation du projet se fera de manière chronologique en abordant tout d'abord la genèse du projet puis sa formalisation et les actions qui en découlent.

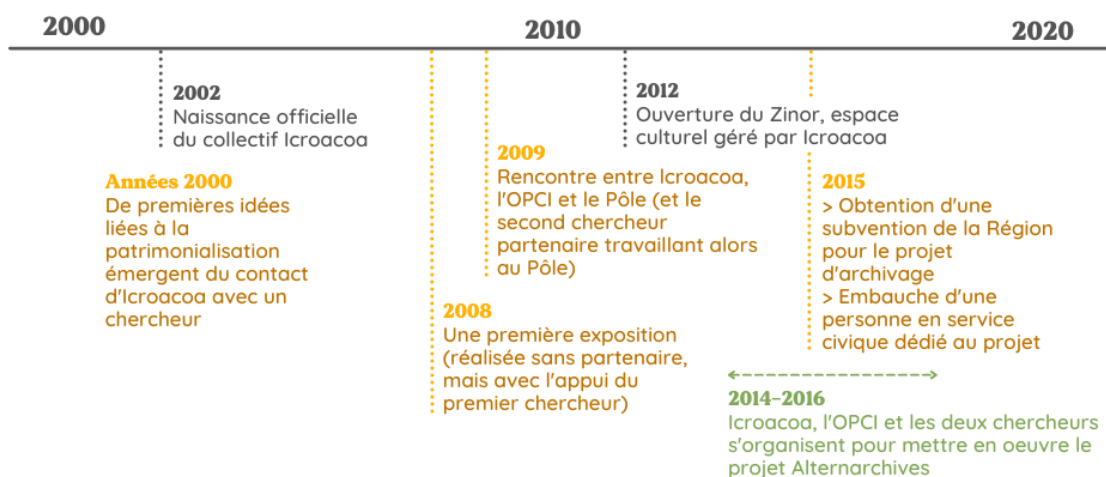


Figure 12 - Chronologie du projet Alternarchives (source : auteure)

- **Période 1998-2008 : vers une prise de conscience patrimoniale et de premières actions collectives**

A la fin des années 1990, les acteurs de la scène musicale de Montaigu voient venir à leur rencontre, dans le cadre de sa thèse, un jeune doctorant en sociologie, Gêrôme Guibert. En 2001, ce dernier est chargé d'une enquête sur le territoire vendéen qui l'amène à répertorier les associations du territoire et, par là, à côtoyer de nouveau les acteurs de la scène montacutaine. Des liens commencent à se tisser. Pour son travail doctoral, Gêrôme Guibert choisit le territoire de Montaigu comme étude de cas pour développer le concept de scène musicale. Partageant des centres d'intérêt communs, une relation de confiance se construit entre le chercheur et les acteurs de Montaigu. A l'issue de son doctorat en 2004, Gêrôme Guibert maintient le lien avec les acteurs, notamment en tant que chargé de mission au Pôle⁴³ entre 2007 et 2009, puis en tant que chercheur par la suite. Ses travaux de recherche, mais aussi et surtout sa présence au long cours, ses conseils, contribuent à ce que les acteurs du collectif Icroacoa prennent conscience de la potentielle valeur patrimoniale de leur activité.

43 Créé en 2007, le Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire est une association « réseau ». Se faisant l'intermédiaire entre les professionnels du secteur musical et les acteurs publics, elle œuvre à la structuration et au développement de la filière musiques actuelles sur le territoire des Pays de la Loire

Ils commencent alors à rassembler des archives et à travailler sur une valorisation de leur histoire. Le projet se formalise par la réalisation d'une première action : à travers une vingtaine de panneaux, une exposition mettant en scène des archives retraçant l'évolution de la scène montacutaine est présentée à un public local à la fin de l'année 2008. Le projet patrimonial commence ainsi à se dessiner à travers la mobilisation de certains acteurs du collectif Icroacoa, dont B., et de Gérôme Guibert⁴⁴.

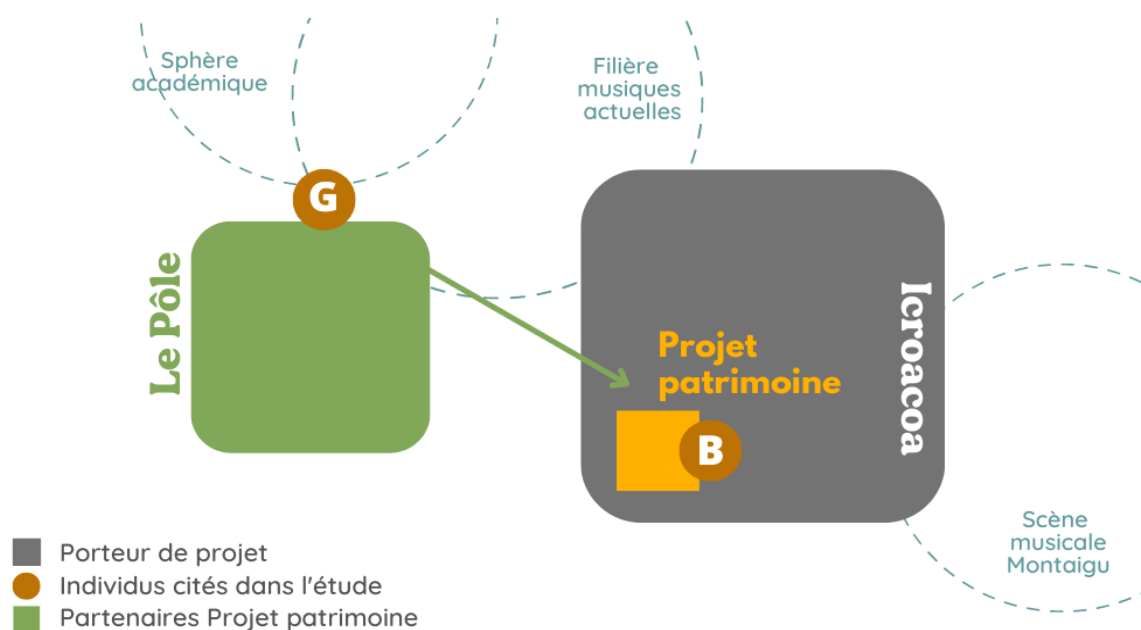


Figure 13 - La communauté de projet patrimonial en 2008 (source : auteure)

- **Période 2009–2015 : conception du projet Alternarchives**

Encouragé par Gérôme Guibert, le collectif Icroacoa adhère au Pôle à la fin des années 2000 et intègre alors le Conseil d'Administration de cette association « réseau ». B. est chargé de représenter Icroacoa lors des réunions du conseil.

En 2009, au cours de l'une de ces réunions, il fait la connaissance du fondateur de l'association Ethnodoc (devenue l'association OPCI en 2009). Cette dernière œuvre à la connaissance et à la valorisation du patrimoine culturel immatériel sur le territoire français, notamment les musiques traditionnelles, et est basée en Vendée à une soixantaine de kilomètres de Montaigu. Son fondateur, que nous nommerons

44 Gérôme Guibert est noté « G. » par la suite.

F., y travaille depuis les années 1970 lorsqu'il rencontre B. Un lien se tisse très rapidement entre eux du fait de leur intérêt commun pour le patrimoine musical et de leur origine géographique et aboutit au rapprochement du collectif Icroacoa et de l'OPCI-Ethnodoc. Il est alors décidé que l'OPCI-Ethnodoc accompagnera le collectif Icroacoa s'il souhaite se lancer dans un véritable projet de patrimonialisation.

Les discussions entre B. et F. se font dans le cadre des rencontres avec le Pôle. Or, lors de sa création en 2007, ce dernier a intégré dans ses activités un axe patrimoine qui a d'abord relevé de la compétence de Gérôme Guibert, puis de son remplaçant au Pôle en 2009, Emmanuel Parent⁴⁵ (docteur en anthropologie). Celui-ci assiste et participe à la rencontre entre B. et F. et des discussions s'engagent sur la manière dont pourrait être formalisé le projet de patrimonialisation. Ce sera un projet rassemblant les trois acteurs : le collectif Icroacoa en tant que porteur de projet et « porteur de l'histoire et du patrimoine » de la scène musicale montacutaine ; l'OPCI-Ethnodoc en tant qu'expert « opérateur » du patrimoine culturel immatériel ; et le Pôle à travers la figure d'Emmanuel Parent, en partenariat avec Gérôme Guibert, en tant qu'experts « chercheurs » des musiques populaires.

De cette dynamique naissent deux projets imbriqués l'un dans l'autre :

- Le projet Alternarchives, porté par le collectif Icroacoa et accompagné par le Pôle et l'OPCI-Ethnodoc.
- Le programme Folk Archives, porté par le Pôle, qui a vocation à accompagner les porteurs de projets patrimoniaux en les mettant en relation avec des experts susceptibles de les aider. C'est dans ce cadre que s'intègre le projet Alternarchives.

Ainsi, de 2009 à 2013, Emmanuel Parent travaille à formaliser Folk Archives, en tant qu'acteur du Pôle. Il rassemble des informations relatifs à la patrimonialisation des musiques populaires et tente de recenser les projets existants ou les structures susceptibles de se lancer dans une démarche patrimoniale. En parallèle, il aide le collectif Icroacoa à concevoir le projet Alternarchives en partenariat avec l'OPCI-

45 Emmanuel Parent est noté « M. » par la suite.

Ethnodoc et G r me Guibert. A l'OPCI, F. prend sa retraite et est remplac   la direction par P. qui intègre alors le projet Alternarchives.

Les échanges des acteurs aboutissent à définir ainsi le projet :
 « "Alternarchives ou les mémoires associatives d'un collectif culturel à Montaignu" est un travail de recherche qui a pour but de proposer une rétrospective complète des années d'activisme associatif et culturel à Montaignu depuis le début des années 80 à nos jours. La démarche étant d'inventorier les archives documentaires, iconographiques, sonores et audiovisuelles existantes, d'enrichir ce patrimoine par du collectage de mémoire (interviews) et d'archives, de numériser et conserver les archives produites. » (Site internet www.alternarchives.fr)

Durant cette période de conception du projet, peu d'actions sont mises en place faute de moyens humains et financiers, mais un travail de réflexion est amorc   travers les échanges des différents acteurs.

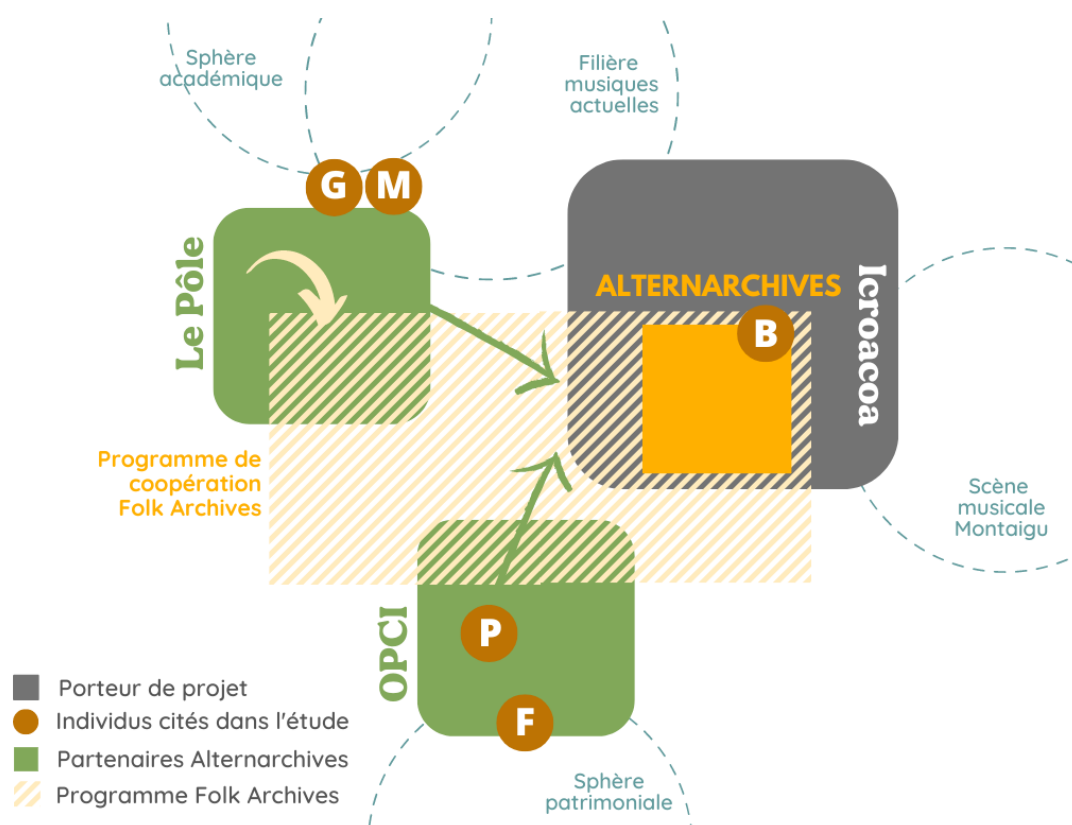


Figure 14 - La communauté du projet Alternarchives en 2014 (source auteure)

- **Période 2015-2018 : développement du projet Alternarchives et de ses actions**

Si les réflexions à propos du projet Alternarchives ont débuté autour de 2010 – et que quelques actions ponctuelles avaient été entreprises par les acteurs du collectif quelques années avant cela – sa mise en œuvre a pu réellement débuter à partir de 2014-2015 grâce à l’obtention de financements de la part de la Région Pays de la Loire (au titre de l’investissement), permettant l’engagement d’une personne en service civique dédiée à la réalisation du projet d’archivage (que nous nommerons V.). En parallèle, le collectif Icroacoa se développe et engage une personne salariée pour coordonner ses activités (que nous nommerons S.) qui intervient en soutien au projet. Alternarchives fait partie intégrante des actions du collectif Icroacoa alors présidé par celui que nous nommerons I. Des prestataires, web (que nous nommerons W.) et scénographie, intègrent également le projet. Une équipe composée de différents acteurs se constitue donc à partir de 2015, et c’est précisément à cette période de constitution du collectif de travail et de sa mise en action que notre étude s’intéresse.

Les rôles attribués à chacun peuvent être ainsi résumés : les acteurs du collectif Icroacoa (porteur de projet) en charge de la définition et de la mise en œuvre du projet ; l’OPCI (opérateur) en charge de la définition du projet, de la formation et de l’accompagnement du processus patrimonial, concernant particulièrement les aspects techniques et méthodologiques relatifs à la sauvegarde des archives (numérisation, inventaire, collecte, documentation) ; le Pôle, représenté par G. et M. (chercheurs), en charge de la définition du projet et de la mise à disposition de ressources spécifiques au domaine des musiques populaires ; les prestataires en charge de la réalisation de supports de valorisation (site internet, scénographie).

Le travail s’organise autour de différents types de réunions :

- Des temps de formation donnés par l’OPCI à propos du processus de patrimonialisation, dans une dimension méthodologique et technique, à destination des acteurs du collectif Icroacoa.
- Des réunions de formalisation et de structuration du projet qui rassemblent les acteurs du collectif Icroacoa (bénévoles impliqués dans le projet et

service civique), l'OPCI et les chercheurs. C'est lors de ces réunions que sont décidées les actions à mener. Des plans pluriannuels sont conçus et donnent lieu à des documents de présentation détaillés du projet.

- Des temps de travail pour avancer sur la réalisation concrète des actions à mener. Elles rassemblent en petits groupes les acteurs compétents selon les actions concernées.

Ces actions portent sur :

- Un travail de traitement des archives déjà détenues par le collectif Icroacoa. Rangées dans une grande armoire recouverte de stickers, les archives sont constituées de documents papiers, vidéos et sonores. Le travail de traitement consiste à numériser les archives puis à les indexer dans la base de données Raddo, un outil collaboratif développé par l'OPCI.

- Le recueil de nouvelles archives à travers des collectages de documents et de témoignages auprès des acteurs de la scène musicale de Montaigu.

- La valorisation des archives à travers le développement de supports éditoriaux numériques (expositions, site internet dédié) et l'organisation d'événements qui sont l'occasion de construire et présenter au public des expositions « physiques ».

- La valorisation du projet Alternarchives à travers la participation à des temps professionnels sur la patrimonialisation des musiques populaires. Ces temps sont l'occasion de participer à la réflexion globale sur la démarche patrimoniale dans le champ des musiques populaires en questionnant les pratiques existantes.

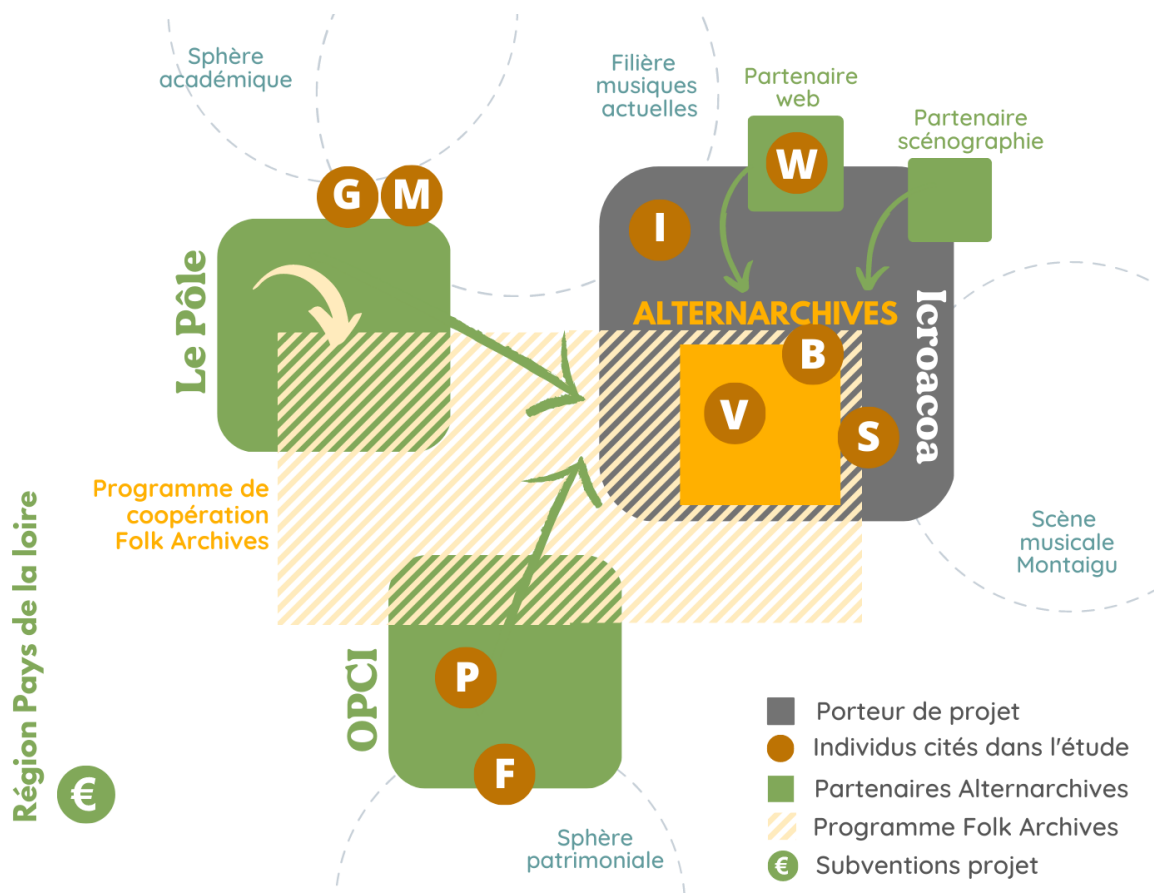


Figure 15 - La communauté de projet Alternarchives en 2016 (source : auteure)

2.2. « ROCK ! UNE HISTOIRE NANTAISE », UN PROJET D'EXPOSITION TEMPORAIRE PORTÉ PAR UN MUSÉE LOCAL

Le projet d'exposition *Rock ! Une histoire nantaise* est porté par le Musée d'Histoire de Nantes en partenariat avec différents acteurs experts des musiques populaires et de la scène musicale nantaise. Dans cette section, nous verrons tout d'abord la démarche dans laquelle s'inscrit ce projet à travers la présentation du musée, ses objectifs, son projet scientifique et culturel. Nous nous intéresserons ensuite plus précisément au projet de l'exposition *Rock !* (et aux actions associées) et aux acteurs qui ont contribué à sa réalisation.

2.2.1. Le Musée d'Histoire de Nantes, dit le Château

Le Château des Ducs de Bretagne est un édifice situé au cœur de la ville de Nantes. Comme le précise le dossier de presse du Château (2019), la construction du château actuel a débuté au XVe siècle à l'initiative de François II, dernier duc de la Bretagne indépendante, à l'emplacement d'un premier château construit au XIIIe siècle. Ancienne résidence des Ducs de Bretagne, il devient propriété des rois de France après le rattachement de la Bretagne à la France en 1532. Durant les trois siècles qui suivent, il connaît de nombreuses transformations architecturales et se voit attribuer différentes fonctions (logis des rois de France, caserne, arsenal militaire, prison). En 1862, il est classé Monument Historique, puis, en 1915, il est vendu par l'État à la Ville de Nantes et devient musée municipal en 1924. Les collections qu'il abrite sont issues de différents dépôts de l'État et d'autres musées : initialement musée des arts décoratifs, les collections sont ensuite élargies pour donner naissance au musée d'art populaire régional ; ont ensuite été acquises les collections du musée des Salorges (collection privée de la famille Amieux, propriétaire de conserveries nantaises), d'un musée d'art religieux et du musée « Nantes par l'image » dans les années 1960. A la fin des années 1970, deux conservateurs ont été embauchés par la Ville de Nantes afin de travailler au développement du musée, en privilégiant les axes historiques et ethnographiques des collections en lien avec le territoire nantais.

A partir des années 1990, un chantier de restauration global s’amorce. Il inclut un réaménagement intérieur de toute la résidence des Ducs pour y installer le musée. Après trois ans de fermeture du bâtiment au public, le Musée d’Histoire de Nantes est inauguré en 2007. Le projet de restauration du Château et de modernisation du musée s’inscrit pleinement dans le renouveau de la politique culturelle de la ville impulsé à partir de 1989 par l’équipe municipale de Jean-Marc Ayrault (Blaise, 2018). Cette stratégie politique tend à donner une nouvelle identité à la ville de Nantes que la fermeture des chantiers navals, en 1987, a laissé dans une situation difficile (un pan important de l’activité économique a disparu, des friches industrielles fleurissent sur les bords de Loire...). Aussi bien sur le plan symbolique qu’économique, la ville a besoin d’être redynamisée. La réponse apportée passe, notamment, par une mobilisation de l’art et de la culture comme levier de développement économique, touristique et démographique. Autrement dit, il s’agit de rendre la ville attractive, aussi bien pour les habitants et visiteurs que pour les entreprises au sens large. Après le déploiement de plusieurs actions culturelles (le festival Les Allumées, l’installation de Royal de Luxe, l’inauguration du Lieu Unique dans l’ancienne usine Lefèvre-Utile, la mise en place du projet Estuaire, etc.), l’identité de Nantes passe de la « Belle Endormie » à la « Belle Éveillée » (Grandet et al., 2010).

Cette stratégie politique aboutit, en 2011, à la création du Voyage à Nantes (VAN) : événement estival mettant à l’honneur un parcours jonché d’œuvres d’art éphémères ou pérennes à travers la ville (matérialisé par une ligne verte), le VAN est aussi une Structure Publique Locale (SPL) qui regroupe : Nantes Tourisme (l’office de tourisme de Nantes Métropole qui gère le parcours d’art contemporain), le Château des Ducs de Bretagne et les Machines de l’île. Les objectifs de cette structure sont ainsi exprimés :

« Le Voyage à Nantes est une structure née de la volonté politique de Nantes Métropole et de la Ville de franchir une nouvelle étape pour s’imposer dans le concert des villes européennes et mondiales, notamment en termes touristique : se positionner et s’affirmer en tant que destination, se déterminer “comme lieu d’arrivée, lieu vers lequel on se dirige” car l’attractivité est facteur de croissance et de

créations d'activités. [...] Les objectifs sont de gagner en lisibilité grâce à un seul acteur identifié et légitimé, en cohérence grâce à une stratégie de promotion unique pour concevoir, assembler et commercialiser l'offre, en simplicité d'accès grâce à une seule centrale de réservation. Chacun des équipements et chacune des activités garde donc son autonomie en terme de contenu mais partage une seule stratégie : que tout concourt à la bonne promotion de la destination. » (Dossier de presse de création du VAN, 2011)

Bénéficiant ainsi d'une visibilité et de moyens importants, le Château des Ducs de Bretagne (ou Musée d'Histoire de Nantes) est devenu un lieu où se pressent plus de 330 000 visiteurs par an (en 2018), soit le musée le plus visité des Pays de la Loire⁴⁶. Comme le précise son directeur, en tant que délégation de service public, le Château gère son propre budget et est autonome dans la définition et la réalisation de ses missions. Pour autant, il travaille en étroite relation avec Nantes Métropole, désormais propriétaire du monument, et la Ville de Nantes, propriétaire des collections du Musée d'Histoire de Nantes (40 000 objets environ, dont 1150 exposés dans 32 salles). Son organisation repose sur différents services : conservation, accueil et médiation des publics, projets numériques, exposition temporaires, éditions, librairie boutique, communication et service technique. A ceux-ci s'ajoutent des services rattachés directement à la direction, à savoir la programmation culturelle, le développement des publics et le développement scientifique.

Le Château fait partie des 1219 musées en France à avoir obtenu l'Appellation « Musée de France » délivrée par le Ministère de la Culture. Au sens de la loi du 4 janvier 2002, est considéré comme Musée de France « *toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public* » (Loi du 4 janvier 2002, Art. L. 410-1.). L'Appellation Musée de France permet, notamment, au musée de se voir accorder des subventions spécifiques de la part de l'État. Pour obtenir cette appellation, le musée doit répondre à certains critères :

46 Chiffres fournis par la responsable du service des musées de la DRAC des Pays de la Loire.

« - L'engagement sur les missions : conserver, restaurer, étudier, enrichir les collections ; les rendre accessibles au public ; mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion ; contribuer aux progrès et à la diffusion de la recherche (Art. L. 441-2.).

- Être obligatoirement dirigé par un personnel scientifique issu de la filière culturelle territoriale ou nationale (conservateur ou attaché de conservation).

- Disposer en propre ou en réseau avec d'autres musées, d'un service éducatif.

- Tenir à jour un inventaire de ses collections.

- Rédiger un projet scientifique et culturel (PSC) qui fixe ses grandes orientations. » (Site du ministère de la Culture⁴⁷)

Ainsi, les missions du Château recouvrent trois axes : la protection, l'entretien et la valorisation du château en tant que Monument Historique ; la conservation et la valorisation des collections en tant que Musée d'Histoire de Nantes ; et l'animation par la programmation de spectacles en tant que lieu culturel ouvert à toutes et tous (la cours du château est accessible gratuitement)⁴⁸.

Le projet scientifique et culturel du Château repose sur deux « traits saillants » expliqués ainsi par le directeur et conservateur en chef du patrimoine : « *le premier, ce qu'on a voulu mettre en avant, c'est que Nantes se caractérise dans son histoire par son rapport à l'autre, c'est important, c'est toute sa vocation, c'est aussi ses limites [...]; et la deuxième idée, [...] c'est que Nantes s'est construite avec l'ailleurs, et l'ailleurs est fondamental dans la compréhension de Nantes. [...] Ce sont des lignes rouges importantes parce qu'elles renvoient d'une certaine façon aussi à la nature du monument, et puis elles renvoient évidemment à toute notre programmation, des expositions aux spectacles, c'est-à-dire qu'on a dégagé une espèce de grande ligne directrice, et tout se fonde dans cette ligne directrice* ». (Entretien DC, directeur du Château).

47 Site du ministère de la Culture : <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France>

48 Pour simplifier la dénomination de ce lieu à la triple entité, nous le nommerons sans distinction « le Château ». Si la distinction s'avère nécessaire à la compréhension de notre propos, cela sera spécifié.

Concernant les expositions temporaires, elles sont de deux types : les expositions dites « de civilisation » et les expositions dites « de territoire ». Les expositions de civilisation traitent de l'ailleurs, en lien ou non avec la ville. L'intention est de produire un discours générique réinventé à travers une posture qui se veut sensible à la défense des droits humains (l'importance donnée à la question de l'altérité, à la compréhension, à la tolérance et à l'acceptation de l'Autre, est directement en lien avec certains sujets de l'exposition permanente, notamment la traite des Noirs). Les expositions de territoires, elles, traitent des sujets en lien avec le territoire nantais, parfois en explorant la profondeur historique - à travers, par exemple, une exposition sur Anne de Bretagne -, parfois en explorant des sujets urbains plus contemporains - comme par exemple les expositions *Femmes au travail*, *Nantais venus d'ailleurs*, *Mondialisation d'une histoire industrielle*. Les expositions de territoire entendent donner des clés de lecture de la ville de Nantes à ses habitants et aux personnes qui la visitent.

C'est dans ce deuxième type d'exposition que s'inscrit le projet Rock ! Une histoire nantaise que nous avons choisi d'étudier.

2.2.2. Le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »

Le projet « Rock ! Une histoire nantaise » a donné lieu à plusieurs types d'événements et actions : l'exposition en elle-même, qui a eu lieu au Château du 24 février au 10 novembre 2019⁴⁹, et la programmation culturelle qui a été l'occasion d'organiser des concerts et journées d'étude en lien avec la scène musicale nantaise.

- **L'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »**

Le projet d'exposition prend sa genèse dans la relation d'amitié qu'entretiennent le directeur du Château (DC) et le commissaire d'exposition (CE) et la rencontre de leur deux univers. CE évolue dans le milieu de la musique et du journalisme en région nantaise depuis les années 1980. Auteur de plusieurs ouvrages relatant l'histoire du rock à Nantes, il est perçu par les médias et certains

⁴⁹ Il s'agit d'une durée exceptionnellement longue pour une exposition temporaire qui sont habituellement plus courtes.

acteurs de la scène musicale comme l'un des spécialistes de l'histoire de la scène nantaise. L'un de ses ouvrages, réédité en 2011, inspire DC qui y voit un sujet d'exposition donnant à voir un pan de l'histoire de Nantes encore jamais traité au Château. Il propose à CE d'adapter le contenu de son livre en exposition. N'étant pas familier du monde des musées, CE est d'abord hésitant. En 2015, il accepte finalement de se lancer dans le projet.

Directement inspiré du livre de CE, le sujet de l'exposition relate l'histoire politique et sociale de la scène musicale nantaise des années 1960 à nos jours. Le terme choisi pour le titre de l'exposition, « rock », est utilisé dans une définition englobante qui renvoie aux différents courants musicaux qui composent les musiques populaires. Selon le dossier de presse de l'exposition, le parcours d'exposition est organisé en neuf sections chrono-thématiques : « Les pionniers du rock nantais » (1961-1965), « Les rois du bal » (1966-1970), « Des bals aux festivals » (1970-1975), « Cambouis et vestes de cuir » (1976-1980), « Rock à la fac » (1980-1982), « Rock against Chauty » (1983-1990), « Nantes, nouvelle capitale du rock français » (années 1990), « Nantes l'effervescente » (années 2000), « Nantes, label de qualité » (2010 à nos jours). Ces sections s'articulent autour d'un fil rouge : 120 titres dits emblématiques de la scène nantaise. Le dispositif d'écoute, qui se veut novateur, est central dans la scénographie de l'exposition : un promontoire continu sillonne toute l'exposition, on y trouve les différents titres répartis de manière à illustrer chaque période à laquelle ils se réfèrent et, pour déclencher le son, le visiteur doit simplement poser un gobelet (type gobelet réutilisable utilisé en festival) sur le promontoire aux endroits indiqués. Autrement dit, le gobelet sert à diffuser le son. Ainsi, l'écoute n'est pas seulement individuelle mais peut aussi être collective (même si la portée du son est réduite afin de ne pas provoquer de cacophonie).

Le projet d'exposition a fait intervenir deux acteurs principaux : le commissaire d'exposition (CE) et la personne en charge du service des expositions temporaires (ET). Ils ont travaillé de concert avec les autres services du musée (service des publics, médiation, technique, etc.) et des prestataires (notamment pour la scénographie).

CE a d'abord été chargé de concevoir les contours de l'exposition en rédigeant un scénario d'exposition : textes, images, objets... tout était consigné dans ce scénario. Il a ensuite soumis ce scénario à la validation de ET et de DC. CE et ET ont ensuite commencé à faire des recherches sur les expositions sur le rock, en France notamment, afin d'explorer la manière dont le sujet avait déjà pu être traité et à travers quels types de dispositif muséographique. Une réflexion sur la manière d'intégrer le son dans l'exposition a été initiée et a abouti à la découverte du système d'écoute avec le gobelet. S'en est suivi un appel à projets - comme c'est le cas pour les autres expositions organisées par le Château - pour la scénographie de l'exposition. Le dispositif d'écoute avec le gobelet était au cœur du cahier des charges, avec comme questionnement « comment intégrer ce dispositif dans la scénographie ? ». Plusieurs propositions ont été faites, et c'est finalement le projet de « ruban musical », du pupitre continu qui traverse l'exposition (comme une balade sonore, que l'on pourrait même faire hors de l'exposition), qui a été retenu. La mise en œuvre a ensuite pu débuter en étroite collaboration avec le service technique. Les objets de l'exposition et le fonds iconographique (affiches, instruments de musique, outils pour écouter la musique, vêtements, documents, mobilier, etc.) ont été collectés par plusieurs biais : un appel aux prêts auprès des particuliers, et une recherche par CE et ET de certains éléments spécifiques. Des personnes spécialistes des musiques populaires, comme le chercheur nommé G., ont ainsi été sollicités pour prêter des objets. Un partenariat avec une ressourcerie, L'Atelier du Retz Emploi, a également été mis en place afin d'obtenir le prêt d'objets. Parallèlement, le service des publics et de médiation ont travaillé sur les contenus pour les publics spécifiques (enfants, publics éloignés), et aux actions à réaliser. Comme nous l'indique celle que nous nommerons PP, la personne en charge du service de développement de la politique des publics, des partenariats avec des associations œuvrant dans le champ social ont été établis et, ensemble, ils ont réfléchi à un dispositif de médiation hors-les-murs à mettre en place : la *Boîte à Rock*. Designée par le scénographe de l'exposition, la boîte a l'apparence d'un petit *flight-case* (les malles utilisées par les musiciens pour transporter leur matériel). On y trouve des fiches, CD, gobelets avec enceinte vibrante, affiches, etc. Elle se destine

à être prêtée à des acteurs hors-les-murs. CE a participé à une sélection de morceaux à y intégrer.

Tout au long de ces processus de conception et de mise en œuvre, des réunions d'équipe, appelées « copil », avaient lieu régulièrement – généralement une fois par mois. Les différents responsables et représentants des services du musée associés à la réalisation de l'exposition y étaient présents : le service des expositions temporaires, des publics, de médiation, du numérique, de la documentation et le service technique. Les idées des uns et des autres y sont présentées et validées ou invalidées. La décision finale de validation revient à DC.

Le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » a reçu le label *Exposition d'Intérêt National* de l'année 2018. Ce label est décerné suite à un appel à projets lancé par le ministère de la Culture – et plus précisément par le service des musées de France – adressé aux musées territoriaux bénéficiant de l'appellation musée de France. Les projets sont « *sélectionnés en fonction de leur qualité scientifique et du caractère innovant des actions de médiation culturelle qui les accompagnent* » (Dossier de candidature Exposition d'Intérêt National, 2018) et sont examinés tout d'abord par la DRAC (et notamment par la personne responsable du service des musées, que nous nommerons SM) qui émet un avis, puis par la sous-direction de la politique des musées, le département de la politique des publics à la direction générale des patrimoine et le service des musées de France. Ils sont ensuite sélectionnés par une commission présidée par la directrice chargée des musées de France et cette sélection est soumise à la décision du ministre de la Culture (l'une des personnes siégeant à cette commission a été interrogée dans le cadre de l'enquête, que nous nommerons LB). Une quinzaine d'expositions obtient le label *Exposition d'Intérêt National* chaque année.

- **La programmation culturelle**

Pour accompagner ses expositions temporaires, le Château met en place une programmation culturelle en lien avec le thème des expositions. Pour l'exposition « Rock ! », plusieurs concerts ont été organisés, certains assurés par des artistes professionnels, d'autres par des artistes amateurs. Certains concerts sont organisés

en partenariat avec des structures actrices de la scène musicale locale (comme Stereolux⁵⁰ par exemple). Le public qui vient voir les concerts n'est pas tout à fait le même que celui qui vient pour les expositions, mais une certaine perméabilité est encouragée par le Château par une stratégie de réduction tarifaire mise en place – l'entrée pour l'exposition est à prix réduit pour celles et ceux qui sont venue en tant que spectateurs aux concerts donnés au Château.

Au-delà des concerts, d'autres événements se sont déroulés : des conférences animées par CE faisant intervenir des musiciens de la scène rock nantaise, l'organisation d'une journée d'étude autour de la patrimonialisation des musiques actuelles et de l'avenir des politiques publiques en partenariat avec Trempolino⁵¹, et l'accueil des Rendez-Vous du Pôle durant lesquels plusieurs conférences sur le thème de la patrimonialisation des musiques actuelles ont eu lieu. Ces journées d'étude ont été l'occasion de faire intervenir à la fois les acteurs du musée à l'initiative de l'exposition, des musiciens et des chercheurs.

50 Stereolux est un projet culturel et artistique nantais orienté vers les musiques actuelles et les arts numériques. Porté par l'association Songo, labellisé SMAC (Scène de Musiques Actuelles) par le ministère de la Culture, Stereolux a ouvert en 2011. Lieu de diffusion proposant concerts, spectacles, expositions, performances ou conférences mais aussi de création - recherche et expérimentation artistique, workshops et ateliers - Stereolux fait partie du réseau culturel municipal multi-site La Fabrique, laboratoire(s) artistique(s) (www.stereolux.org). Stereolux et le Château sont par ailleurs partenaires depuis une dizaine d'années pour l'organisation du festival Scopitone.

51 Fondée en 1990 et installée en 2011 sur l'île de Nantes, Trempo est une structure nantaise dédiée à la pratique, la création, la formation, la production et la diffusion des émergences musicales. Elle fait partie du réseau culturel municipal multi-site La Fabrique, laboratoire(s) artistique(s) (www.trempo.com)

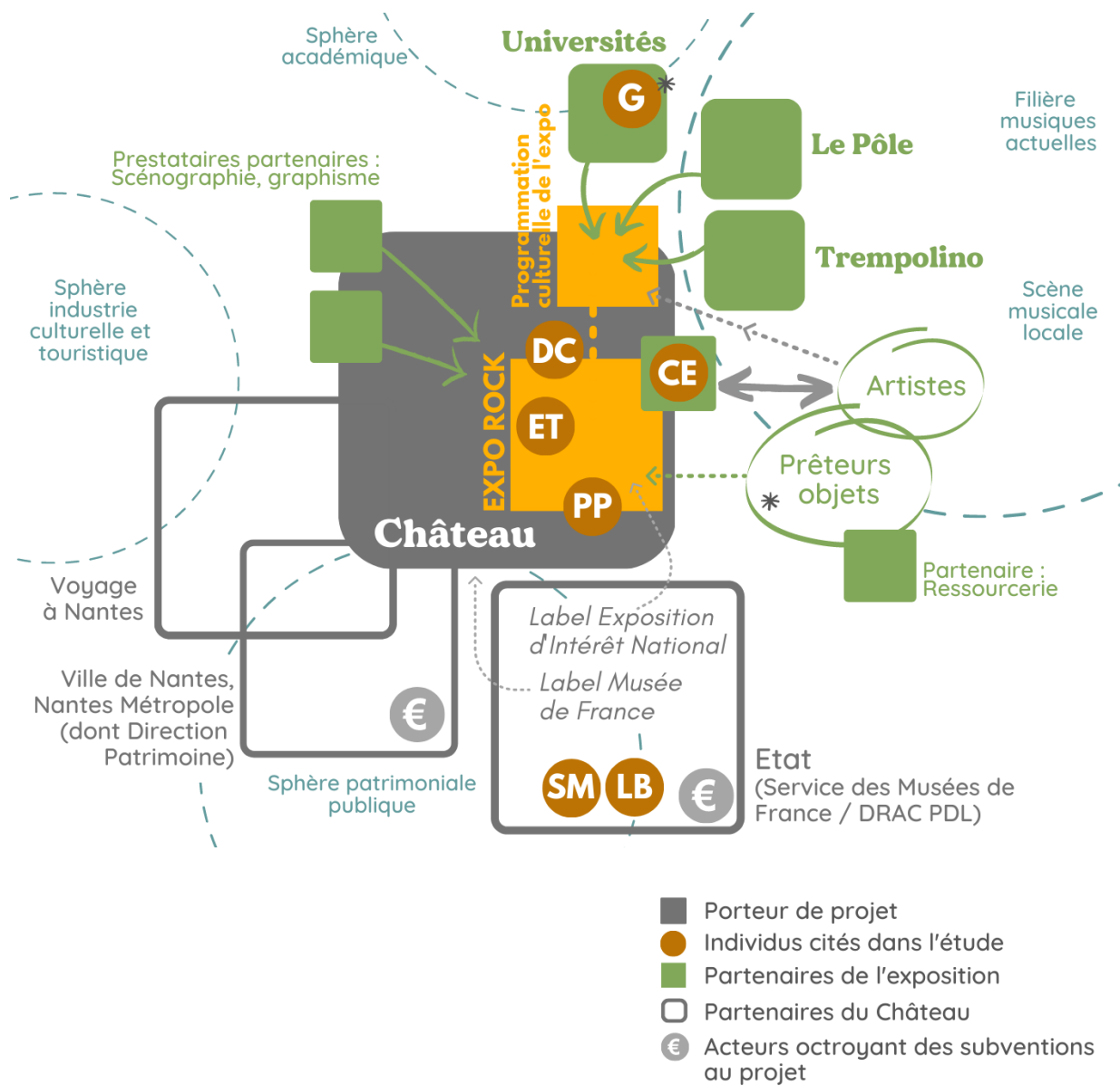


Figure 16 - La communauté de projet de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » (source : auteure)

CONCLUSION SECTION 2

Dans cette section présentant la mise en œuvre de l'étude de cas multiple, la collecte des données a tout d'abord été explicitée. Après avoir précisé un point de vigilance par rapport à la position d'*insider/outsider*, la méthode de l'entretien compréhensif sur laquelle nous nous sommes appuyée pour mener la collecte des données par entretiens semi-directifs a été présentée. Ces données primaires sont complétées par des éléments de pré-connaissance relatifs à nos expériences passées sur le terrain avant le travail de recherche, et par des données secondaires nous permettant de réaliser une triangulation des données. Avant d'entrer dans la collecte des données des cas étudiés, nous avons réalisé une phase d'exploration du terrain qui nous a amenée à réaliser des entretiens auprès de différents acteurs qui ont été présentés dans cette section. La sélection des deux cas sur lesquels s'est portée notre étude a ensuite été justifiée : il s'agissait d'étudier deux cas de projet de patrimonialisation de scène musicale locale engageant une collaboration entre porteurs de patrimoine et experts du patrimoine et/ou experts scientifiques, l'un porté par des porteurs de patrimoine, et l'autre porté des experts du patrimoine. Ainsi, à la fois contrasté et présentant des similitudes, un travail comparatif a pu être envisagé. La collecte des données du cas Alternarchives, porté par le collectif punk Icroacoa, et de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise », portée par le musée d'histoire de Nantes, a alors été présentée.

L'analyse des données a ensuite été décrite : une première phase d'analyse réalisée à l'aide de la technique de l'attention flottante (Ayache et Dumez, 2011a) nous a permis de préciser notre cadre théorique et d'analyse ; une deuxième phase utilisant le codage multithématique et multinominal (Ayache et Dumez, 2011a ; 2011b) a été réalisée. Cette phase d'analyse basée sur une grille de codage issue de la littérature a donné lieu à la création de thèmes émergents du terrain.

Les deux cas, Alternarchives du collectif Icroacoa et l'exposition « Rock ! » du Château, ont ensuite été présentés.

CONCLUSION CHAPITRE 3

Notre recherche s'inscrit dans le paradigme épistémologique constructiviste pragmatique qui ne reconnaît pas de réel en soi et considère les connaissances produites comme issues de l'expérience que le chercheur a du phénomène étudié.

Pour donner à voir les éléments qui auraient pu jouer sur notre interprétation, l'univers interprétatif qui était le notre au démarrage de la recherche a été présenté : nos expériences dans le domaine des musées et des musiques populaires, aussi bien dans l'univers institutionnel que bénévole et associatif ont été explicitées, de même que notre découverte récente du monde de la recherche et de la discipline des sciences de gestion.

A ensuite été abordée la méthodologie de la recherche qui relève d'une démarche qualitative abductive, dans une logique d'enquête, à travers une étude de cas multiple. Ainsi, nous avons effectué des allers-retours entre théorie, par des lectures régulières, et terrain, par différentes phases de collecte des données.

Notre étude de cas porte sur deux cas : le projet Alternarchives, porté par le collectif punk Icroacoa (porteur de patrimoine) ; et le projet de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise », porté par le Château (institution du patrimoine). Ces deux projets ont en commun leur objet patrimonial - une scène musicale locale - et le fait d'engager une collaboration significative entre porteurs de patrimoine et experts du patrimoine/scientifiques. Ces similitudes permettent d'envisager une comparaison.

La collecte des données a permis de recueillir des données primaires à travers des entretiens semi-directifs et des données secondaires. Ces données ont été analysées avec les techniques de l'attention flottante et d'un codage multithématique et multinominal (Ayache et Dumez, 2011a ; 2011b).

Il convient à présent de présenter les résultats de ces analyses et de les discuter.

CHAPITRE 4 – RÉSULTATS & DISCUSSION

Dans ce chapitre, les résultats d'analyse sont tout d'abord présentés (section 1) suivant, pour chaque cas, les éléments qui composent notre cadre d'analyse. Tout d'abord, la formation du collectif de travail en communauté de règles vécues met en avant la manière dont les acteurs se sont donnés des règles pour concevoir et développer leur projet de patrimonialisation et quelles ont été les régulations à l'œuvre dans ce processus. La formation du collectif en communauté d'apprentissage a ensuite été instruite, donnant à voir les rapports de prescription réciproques entre les acteurs et la mobilisation et coproduction de savoirs qu'ils engagent. L'analyse permet, en outre, de mieux comprendre le rôle des instruments de gestion dans la construction de ces communautés de règles vécues et communautés d'apprentissage. Ensuite, les éléments émergents du terrain sont présentés : les liens entre les projets et leur environnement sont explicités, de même que les éléments relatifs à la légitimité. Pour finir, des tableaux viennent synthétiser les résultats.

La discussion des résultats permet ensuite de révéler les apports de la recherche (section 2). Ceux-ci sont présentés suivant trois types de contribution. Tout d'abord, les contributions aux recherches en sciences de gestion renvoient aux apports théoriques relatifs à l'approche par le projet. L'instruction des cas de projets de patrimonialisation a en effet permis de faire émerger du terrain des éléments dont la conceptualisation amène à proposer des modèles théoriques en lien avec la TEPF. Des contributions aux recherches sur la patrimonialisation sont ensuite présentées : la lecture régulationniste fondée sur le projet permet de mieux comprendre le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires, notamment dans le cas de projets engageant une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents. Enfin, avec l'idée de produire des connaissances actionnables, des préconisations à l'attention des acteurs sont proposées, faisant office de contribution managériale.

SECTION 1 – RÉSULTATS DES ANALYSES

Dans cette section, nous présentons les résultats d'analyse de l'étude de cas multiple avec tout d'abord la présentation du projet Alternarchives (1.), puis celle du projet de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » (2.). Les résultats de chacun des cas sont présentés en suivant les éléments principaux du cadre d'analyse : la construction de l'action collective à travers la formation d'une communauté de règles vécues et d'une communauté d'apprentissage. S'ensuivent les éléments ayant émergé de l'analyse : les liens qui existent entre les projets et leur environnement, ainsi que les questions relatives à la légitimité des acteurs, et l'impact de ces éléments sur la construction de l'action collective. Pour chaque cas, un tableau synthétisant les résultats est présenté en conclusion.

1. LE CAS D'UN PROJET DIY : LE PROJET ALTERNARCHIVES

Le projet Alternarchives est porté par le collectif punk Icroacoa, acteur central de la scène musicale montacutaine, lequel est accompagné de l'OPCI, une association de gestion du patrimoine, et de chercheurs spécialistes des musiques populaires œuvrant en tant que salariés et/ou partenaires du Pôle. Suivant notre cadre d'analyse, nous verrons comment se construit le collectif de travail en tant que communauté de règles vécues (1.1.) et en tant que communauté d'apprentissage (1.2) autour des instruments de gestion. Nous verrons ensuite les éléments émergents du terrain ayant retenu notre attention, à savoir les liens entre le projet Alternarchives et son environnement (1.3.) et les questions liées à la légitimité des acteurs (1.4.). Un tableau de synthèse permettra de rendre compte des résultats d'analyse de ce cas dans leur ensemble (1.5.).

Pour permettre au lecteur d'avoir en tête le déroulement du projet Alternarchives, nous présentons de nouveau le schéma retraçant la chronologie des événements principaux ayant jalonné le projet.

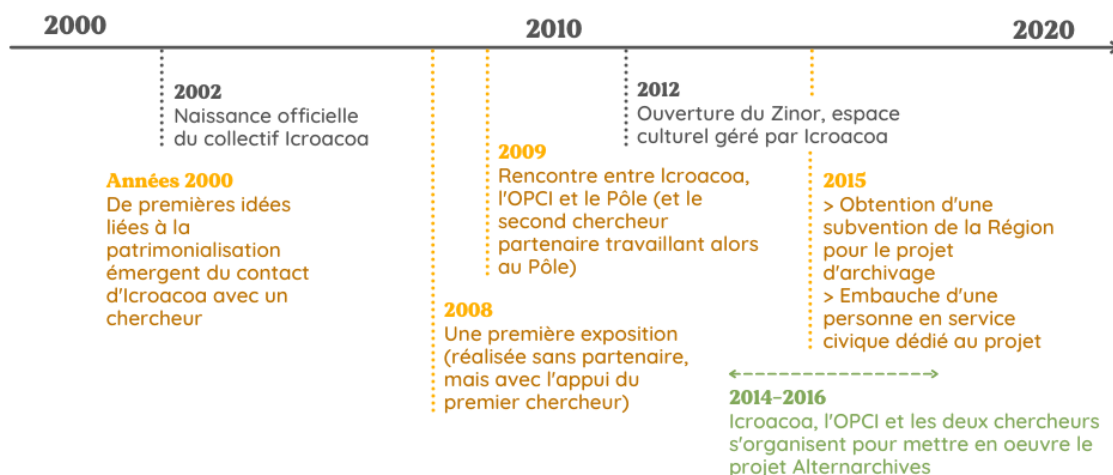


Figure 17 - Chronologie du projet Alternarchives (source : auteure)

1.1. LA FORMATION DU COLLECTIF DE TRAVAIL EN COMMUNAUTÉ DE RÈGLES VÉCUES

Pour œuvrer ensemble, les acteurs du projet Alternarchives ont défini, au début du projet, des règles érigées en principes d'action qui ont guidé les premiers pas de l'action collective (1.1.1.). Au cours du développement de celles-ci, ces règles ont été adaptées, actualisées, afin de redonner du sens à l'action (1.1.2.).

1.1.1. La mise en place de règles comme principes d'action pour guider les acteurs du projet

Deux règles principales ont été identifiées au sein du projet Alternarchives qui sont toutes deux structurées autour d'un instrument de gestion : la règle n°1 liée à la méthodologie du processus de patrimonialisation (règle de gestion) ; et la règle n°2 liée à la base de données collaborative de sauvegarde des archives (outil de gestion).

- **Règle n°1: S'appuyer sur la méthodologie du processus de patrimonialisation**

Sollicité par les acteurs du collectif Icroacoa pour son expertise dans le domaine patrimonial, l'OPCI a mis à leur disposition le dispositif de sauvegarde et

de valorisation qu'il a mis au point. Celui-ci est composé de méthodologies, de procédures et d'outils de gestion. L'un des éléments du dispositif est la méthodologie permettant la réalisation du processus de patrimonialisation qui consiste en une série d'étapes à suivre : tout d'abord, les étapes ayant trait à la classification et à la sauvegarde des éléments patrimoniaux, puis celles de publicisation, c'est-à-dire d'exposition et de valorisation.

Les étapes de sauvegarde des archives (soit leur inventaire, leur numérisation si nécessaire, leur enregistrement et indexation dans la base de données, et leur documentation) sont prioritaires : *« Un travail important doit être mené sur l'inventaire. Il est difficile de commencer un travail de valorisation avant d'effectuer un inventaire complet des données »* (Compte-rendu de réunion des acteurs du projet Alternarchives du 14 octobre 2015). Les activités de valorisation, elles, sont encouragées soit comme objectif à atteindre, soit comme aboutissement d'un travail de sauvegarde sur une partie du fonds d'archives, mais elles ne doivent pas mobiliser toute l'énergie des acteurs au détriment de la sauvegarde : *« Souvent les acteurs ne font pas le distingo entre l'affichage d'exposition, c'est-à-dire le court terme, l'éphémère, et puis le travail de fond. [...] quand tu es enthousiasmé par un joli objet [...] qu'est un site internet ou une exposition, tu concentres ton énergie et ton regard sur le court terme à la réalisation du bel objet, et moins sur les nécessités de travailler sur le fond. Donc tu travailles une photo pour l'afficher sur ton site ou dans l'expo, et parfois tu oublies qu'il faut la documenter et la conserver en ligne dans une base de données. »* (Entretien P., directeur de l'OPCI). Les activités de sauvegarde ont elles aussi été organisées en une série d'étapes préconisées par l'OPCI. Ces préconisations méthodologiques ont été érigées en « principes d'action » (Plan pluriannuel 2015 pour le projet Alternarchives), soit une règle sur laquelle les acteurs se sont mis d'accord et à partir de laquelle ils ont organisé leur action. Nous verrons que, à travers un travail de régulation, cette règle a rapidement été adaptée de manière à y intégrer des actions de valorisation relativement tôt dans le processus de patrimonialisation.

Notons que certains éléments de la règle, ayant notamment trait à des questions techniques, n'étaient pas toujours très bien compris par les acteurs du

Collectif Icroacoa. La personne en charge de réaliser le site internet d'Alternarchives, dédié à la valorisation du patrimoine ayant préalablement été sauvegardé dans la base Raddo, a cherché à comprendre quel était le sens de certaines consignes : « *Qui c'est qui gère les archivages en France ? [...] La BNF voilà. Et en fait, eux, ils ont un protocole pour tout ce qui est archivage apparemment. Et ce protocole c'était de scanner les photos et les enregistrer en JPG et en EPS, donc en vectoriel. [...] Et moi je n'ai jamais compris pourquoi ils faisaient ça en fait... enfin bref. Et du coup ça prenait énormément de place sur le disque dur. [...] Et donc j'ai jamais compris pourquoi en fait... parce qu'en fait une image JPG, une photo, vu que c'est beaucoup de points, en EPS ça pèse un poids énorme ! Et j'en ai parlé à [P., directeur de l'OPCI], et je lui ai dit "je ne comprends pas, parce qu'il suffirait de scanner que les JPG, les avoir en HD", JPG c'est le format nickel pour les photos en fait, et puis si on a besoin d'EPS un jour on fait à partir du JPG, parce que je ne vois pas l'intérêt de faire... [...] parce que de toute façon l'EPS ne sera pas meilleur que le JPG. Et euh... il me dit "ouais mais c'est comme ça", et du coup j'ai jamais compris. Je pense qu'on a perdu énormément de temps avec ça, ce n'était pas une très bonne idée je pense* » (Entretien W, partenaire développeur web). Il est d'ores et déjà possible ici de remarquer l'emboîtement de préconisations, de règles, qui s'exerce au sein du projet : au niveau national, des règles sont mises en place que l'OPCI souhaite suivre afin de gagner en légitimité dans sa démarche patrimoniale auprès des institutions centrales et pouvoirs publics, l'OPCI préconise alors à son tour ces règles aux acteurs du collectif Icroacoa.

- **Règle n°2 : utiliser la base Raddo**

La seconde règle identifiée concerne l'outil de sauvegarde du fonds d'archives, choisi dans le cadre du projet, et son utilisation. Considérant la règle n°1 faisant la part belle à l'activité de sauvegarde des archives, il était important de trouver une solution de sauvegarde alliant des possibilités techniques assurant la pérennité et la confidentialité des données à un coût abordable pour l'association dont l'activité de patrimonialisation n'était que secondaire par rapport à son projet associatif. En tant qu'expert du patrimoine, l'OPCI a développé une base de données collaborative, la base Raddo, rassemblant ces critères. Il a donc été décidé assez rapidement que les

archives seraient sauvegardées dans la base Raddo, en suivant les méthodes de traitement des archives propres à cet outil (champs d'indexation, formats d'image et d'enregistrement, etc.). La mise en place de cette règle n'a pas été aussi évidente que la première, elle a donné lieu à des négociations entre les acteurs défendant l'utilisation de la base Raddo (OPCI et M.) face, notamment, aux inquiétudes de G. vis-à-vis de l'utilisation de cet outil : les recherches menées par G. sur les pratiques d'archivage DIY et sa connaissance du collectif Icroacoa l'amenaient à craindre que la nécessité de renseigner un grand nombre d'informations pour chaque archive – elles-mêmes très nombreuses – ait un impact sur la motivation des acteurs du collectif : *« ils vont s'essouffler les pauvres bénévoles, genre ils vont traiter un flyer, mais au lieu de scanner le flyer, va falloir qu'ils renseignent 25 items sur le flyer ! [...] on ne peut pas systématiquement essayer de tout remplir parce qu'on ne va jamais y arriver, il n'y a pas assez de force de travail »* (Entretien G., chercheur partenaire du Pôle). Au cœur des négociations se trouvait donc la question de l'adhésion des bénévoles et leur mobilisation, mais aussi celle du sens donné à l'activité de sauvegarde utilisant une base de données traditionnellement employée dans les autres champs patrimoniaux : *« à la fois c'était des problématiques informatiques, de temps de travail, et "est-ce que ça a un sens ?". Et ça, cette question, elle n'a jamais été trop résolue. »* (Entretien M., chercheur salarié du Pôle). Malgré les réserves soulevées, la règle d'utiliser la base Raddo comme outil de sauvegarde des archives en suivant les méthodes qui lui sont associées a tout de même été acceptée telle quelle au début du projet. Les négociations de cette règle ayant surtout engagées les experts (OPCI et chercheurs), les acteurs du collectif Icroacoa, cantonnés à leur place de néophytes, n'ont pas eu tellement d'autres choix que de l'accepter, du moins dans un premier temps.

1.1.2. Un travail de régulation pour donner du sens à l'action

Un travail de régulation a été identifié concernant aussi bien la règle relative à la méthodologie générale du projet que celle relative à l'outil de sauvegarde des archives et à son utilisation.

- **Règle n°1 actualisée : valoriser les archives au fur et à mesure pour donner du rythme au projet et soutenir les acteurs**

Concernant la règle n°1, le travail de régulation se réalise à travers la forte volonté des acteurs du collectif Icroacoa de mener rapidement des actions de valorisation du fonds d'archives donnant lieu à une dynamique de travail centrée sur des « projets dans le projet », à savoir des expositions et la conception d'un site internet. En procédant ainsi, les acteurs du collectif ont fait preuve de pragmatisme et ont déployé une énergie propres à l'esprit punk DIY pour adapter la règle afin de trouver la motivation nécessaire à la réalisation des tâches de sauvegarde des archives : « *Ils étaient force de proposition, [...] ils disaient "oh bah nous, on ne va pas faire tout bien", comme dans le processus qu'on avait élaboré, la valorisation c'était à la fin, ils disaient "on va mourir si on fait d'abord toutes les archives et après on valorise, ce n'est pas comme ça qu'on voit le truc, nous on veut se donner des objectifs de valorisation qui nous motivent à faire de l'archivage" et ils avaient raison, c'est la créativité des acteurs de Montaigu sur la dimension de la convivialité, du vivre ensemble, c'est ça leur raison d'être. [...] c'est un peu une manière qu'ils ont eu d'infléchir le projet un peu formalisé qu'on avait eu en tête, [...] où on avait proposé une méthodologie un peu carrée, eux ils associaient davantage les résultats, l'output, le livrable au travail du quotidien, pour se motiver* » (Entretien M., chercheur salarié du Pôle). On peut voir dans cette démarche une influence directe du projet associatif du collectif Icroacoa - porté par un esprit punk DIY - sur le projet Alternarchives. Finalement, les craintes exprimées par l'OPCI que la concentration de l'énergie sur les activités de valorisation amenuise celle dévolue aux activités de sauvegarde ont été dépassées, les premières servant de *leitmotiv* à la réalisation des secondes. Des dimensions sociales et affectives sont présentes dans cette volonté de partage de résultats concrets avec les adhérents du collectif. Cette démarche tient aussi à la spécificité du collectif où le bénévolat occupe une place très importante dans la réalisation des projets, leur adhésion étant essentielle afin de mobiliser la force de travail nécessaire, et comme le dit justement G. : « *pour convaincre des bénévoles, il faut qu'il y ait des résultats* » (Entretien G., chercheur partenaire du Pôle). Ces résultats permettent également de justifier l'avancement du

projet auprès des financeurs. Constatant les bénéfices produits, l'OPCI et les chercheurs ne se sont pas opposés à cette régulation, l'encourageant même à leur tour.

- **Règle n°2 actualisée : adapter la base Raddo à l'objet patrimonial**

Concernant la règle n°2, la base Raddo ayant été développée surtout pour la sauvegarde de musiques traditionnelles, il s'est rapidement avéré que les champs d'indexation et le thésaurus de la base étaient peu adaptés au traitement des archives issues de l'univers des musiques populaires et notamment de l'esthétique punk-rock. Une adaptation de la base Raddo a alors été nécessaire : « *Raddo avait un champ lexical qui n'allait pas du tout pour ce qu'on voulait en faire tu vois, c'était un champ lexical qui était lié à la musique traditionnelle, et qui n'était pas du tout celle que nous on avait et du coup il a fallu recréer des champs lexicaux compatibles avec ceux des fonds documentaires qu'on sauvegardait au Zinor, et ça c'est là où [M., chercheur salarié du Pôle] il m'a beaucoup aidé. Il a chopé le thésaurus de la bibliothèque du Congrès aux États-Unis qui était beaucoup plus avancé pour les musiques amplifiées* » (Entretien V., volontaire en service civique à Icroacoa). Si les principes d'utilisation de l'outil sont restés conformes à la règle initiale, la création de nouveaux champs d'indexation et de mots-clés a perturbé, en l'enrichissant, le modèle (développé à partir de normes préconisées par la BnF) par lequel l'OPCI, à travers son outil, propose de caractériser les objets patrimoniaux. Ces changements ont facilité l'utilisation de la base Raddo et ont contribué à donner plus de sens aux activités de sauvegarde des archives. Grâce à une relation de confiance mutuelle entre les acteurs du collectif Icroacoa, les chercheurs et l'OPCI, ce travail de régulation s'est réalisé à travers des négociations faciles : « *à la bibliothèque du Congrès, ils ont le thésaurus des musiques amplifiées. Et un moment je me suis dit "c'est ça qu'il nous faut", et donc j'ai proposé à [F., fondateur et ancien directeur de l'OPCI], et il a dit "ok super, on part là-dessus"* » (Entretien M., chercheur salarié du Pôle).

Comme évoqué précédemment, les règles d'action mises en place initialement étaient issues de prescriptions de la part de l'OPCI et des chercheurs. En ce sens, on peut considérer que la relation entre ces derniers et les acteurs du collectif Icroacoa était asymétrique quant à la détention de connaissances relatives à la patrimonialisation. Les règles d'action initiales pourraient alors être assimilées à des règles de contrôle, tandis que les régulations suscitées par les acteurs du collectif Icroacoa pourraient être comprises comme des régulations autonomes. Cependant, ces régulations autonomes, loin de rompre le dialogue (la négociation) entre les acteurs, ont au contraire encouragé une compréhension mutuelle des intérêts et besoins de chacun vis-à-vis du projet. Ainsi, la facilité avec laquelle les règles d'action initiales ont été renégociées pourrait amener à déceler aussi une source de régulation conjointe qui peut être comprise comme la réalisation effective de la capacité d'action commune ayant permis au projet de s'actualiser et de se réaliser. Cette régulation conjointe a permis aux acteurs du collectif Icroacoa de ne pas perdre le sens de leur action face à des travaux d'inventaire et de traitement des archives qui leur apparaissaient fastidieux et parfois dépourvus de sens.

1.2. LA FORMATION DU COLLECTIF DE TRAVAIL EN COMMUNAUTÉ D'APPRENTISSAGE

Après avoir entrevu comment les acteurs construisent l'action collective en se donnant des règles et en faisant vivre ces règles, en tant que communauté de règles vécues, il tient désormais de rendre compte de l'autre dimension de la communauté de projet, en tant que communauté d'apprentissage.

Rappelons en outre que la notion d'expertise est relative aux capacités des acteurs, aux savoirs qu'ils détiennent. Lorsque le référentiel est le patrimoine et la patrimonialisation, l'expert renvoie à l'OPCI, tandis que le néophyte renvoie aux acteurs du collectif Icroacoa. Lorsque l'élément de référence est la scène musicale punk de Montaignu, l'expert renvoie aux acteurs du collectif Icroacoa alors que le néophyte renvoie à l'OPCI. Détenant des savoirs à la fois relatifs à la scène de

Montaigu, aux musiques populaires et, dans une moindre mesure, à la patrimonialisation, les chercheurs peuvent être qualifiés d'experts dans les deux cas.

1.2.1. Au-delà d'une relation d'expert à néophyte, une relation de confiance entre les acteurs basée sur le partage d'univers culturels

L'OPCI et les chercheurs ont été sollicités en tant qu'experts pour participer au projet Alternarchives : « *On s'est entouré quand même de gens avec des compétences, des professionnels, parce que voilà, t'es obligé de faire de cette manière-là...* » (Entretien B., bénévole d'Icroacoa). Leur intégration dans l'équipe a été permise grâce à une entente au niveau humain qui était importante. Afin de mieux comprendre l'origine de cette entente, il convient de rappeler comment s'est déroulée la rencontre entre les acteurs du collectif et ses partenaires dans le cadre de l'émergence du projet Alternarchives.

La rencontre entre G. et les acteurs du collectif Icroacoa dans les années 1990 a rapidement évolué vers une relation de confiance, d'une part par l'intérêt que portait G. à la scène musicale de Montaigu dans le cadre de son travail de recherche doctoral, et d'autre part car ils partageaient des centres d'intérêt : « *j'écoutais aussi du punk et du métal, enfin, entre autres, et de la pop, enfin un peu tout ce qui passait... ouais y avait une culture commune quoi* » (Entretien G.). A l'issue de son doctorat en 2004, G. a maintenu le lien avec les acteurs du collectif, notamment en tant que chargé de mission au Pôle entre 2007 et 2009, puis en tant que chercheur par la suite. Ses travaux de recherche, mais aussi et surtout sa présence au long cours, ses conseils, ont contribué à ce que certains acteurs du collectif Icroacoa prennent conscience de la potentielle valeur patrimoniale de leur activité « *et c'est vrai que nous le fait qu'on soit accompagné par G. depuis longtemps, ça nous motivait, parce que G. nous montrait l'importance du travail qu'on avait fait, voilà, et c'est vrai qu'on n'avait pas ce recul-là, que lui nous amenait* » (Entretien B., bénévole d'Icroacoa). Ainsi, G. a participé pleinement à l'émergence de l'idée de monter un projet patrimonial et, lorsque le projet s'est mis en place, c'est tout naturellement qu'il a été sollicité pour y prendre part. A la suite de G., le volet patrimoine du Pôle a été confié à M. qui a pu bénéficier du climat de confiance

établi entre le Pôle et le collectif pour lui-même développer une relation de confiance réciproque avec les acteurs d'Icroacoa : « *et puis ça dépend des affinités, c'est vrai qu'on a été très proches du Pôle nous par affinité aussi, parce qu'on s'entendait super avec quelques salariés [G. et M.], tout de suite ça aide, parce que dans le milieu ça marche comme ça aussi quand même* » (Entretien B., bénévole d'Icroacoa).

Si la prise de conscience pour les acteurs du collectif Icroacoa est un élément-clé pour que germe l'idée d'un projet de patrimonialisation, réfléchir à la forme qu'il pourrait prendre et à la manière dont il pourrait être mis en œuvre y participe aussi grandement. Pour cela, la rencontre entre les acteurs du collectif Icroacoa et l'association OPCI a été essentielle. C'est son fondateur (F.), qui travaille à la sauvegarde et à la valorisation du patrimoine immatériel depuis les années 1970, qui a d'abord rencontré les acteurs du collectif Icroacoa en 2009 lors d'un CA du Pôle (la relation s'est poursuivie par la suite avec P., le directeur de l'OPCI, à partir de 2012). Très rapidement, il a été question d'un projet d'archivage dont la réalisation par le collectif Icroacoa serait accompagnée par l'OPCI. Si les deux structures étaient attachées à des esthétiques musicales différentes (punk-rock pour l'une, musiques traditionnelles pour l'autre), la proximité géographique et l'attachement au territoire ont vite permis de développer un lien de mutuelle confiance : « *On se voyait régulièrement avec [F.], on a appris à se connaître, on est tous les deux vendéens et un peu chauvins [rire], et du coup voilà nos histoires... on s'est mis à échanger, on était sur des trucs complètement différents, parce que c'est vrai que [F.]... Ethnodoc [OPCI]⁵² à l'époque c'était pas du tout lié aux musiques actuelles, mais c'était le même parallèle, et du coup ça aussi ça a pas mal boosté le truc* » (Entretien B., bénévole d'Icroacoa). Un goût pour le militantisme et une manière de fonctionner au sein de laquelle le bénévolat tient une place importante ont également participé à développer une bonne entente entre les acteurs : « *Après, c'est un monde que eux [l'OPCI] ne connaissent pas tu vois, le do-it-yourself, le punk, ils sont à des années lumière de ça, mais ils respectent le truc bénévole de se donner à fond, tu vois ils le comprennent ça* » (Entretien V., volontaire en service civique à Icroacoa).

52 Pour rappel, l'association Ethnodoc est devenue l'OPCI en 2009.

En effet, si l'OPCI a mis en place un dispositif de gestion de sauvegarde et de valorisation du patrimoine qui entend répondre aux exigences prescrites par les institutions (Etat, Région, Département), il est intervenu aussi de façon plus militante auprès de ces mêmes institutions pour faire reconnaître l'importance de prendre en compte la notion de PCI et de développer des connaissances sur la manière de le sauvegarder et de le valoriser (ce qui a abouti à des partenariats et projets communs sur le sujet).

1.2.2. Un processus de production et d'appropriation des savoirs réciproques entre experts et néophytes

Alors que l'OPCI et les chercheurs du Pôle endossent initialement le rôle d'accompagnateurs et, donc, de prescripteurs au sein du projet, la réaction des acteurs du collectif Icroacoa face aux prescriptions va engager une production de savoirs et des apprentissages collectifs dans un rapport de prescription réciproque.

- **Étape 1 - La prescription de l'expert du patrimoine**

Initialement, la relation établie entre l'OPCI et les acteurs du collectif Icroacoa place l'OPCI dans le rôle de prescripteur : « [L'OPCI] avait les connaissances spécifiques sur "C'est quoi le patrimoine ? Comment on s'y prend ?", sur la méthode, et puis des connaissances techniques "les CD, ça ne dure pas tout le temps, les disques durs, ça ne dure pas tout le temps", et il a donné pas mal de conseils qui ont été appliqués. Donc là, il y a vraiment eu un transfert de connaissances, et c'était l'objectif n°1 de base du projet » (Entretien M., chercheur salarié du Pôle). Concrètement, une transmission des savoirs a été réalisée dans ce rapport de prescription unique par des temps de formation auprès des acteurs en charge du projet et un accompagnement au long cours dans la mise en œuvre des activités de sauvegarde des archives. L'objet de cette transmission portait sur la méthodologie du processus de patrimonialisation (règle n°1), et l'utilisation de l'outil de sauvegarde des archives (règle n°2).

- **Étape 2 – Un rapport de prescription réciproque entre experts du patrimoine et experts de la scène punk montacutaine**

Ce rapport de prescription unique va devenir réciproque à mesure que les acteurs du collectif Icroacoa, avec l'aide des chercheurs, engagent un travail de régulation. Deux situations illustrent ce phénomène : l'une concernant la méthodologie du processus de patrimonialisation (règle n°1 actualisée), l'autre concernant l'utilisation de l'outil de sauvegarde des archives (règle n°2 actualisée).

Concernant la première situation, les étapes du processus de patrimonialisation préconisées par l'OPCI (collectage et inventaire, traitement et documentation des archives, activités de valorisation - expositions, événements, etc.) impliquent, comme évoqué précédemment, qu'une place importante soit dévolue, du moins dans un premier temps, aux activités d'inventaire, de traitement et de documentation des archives (activités de sauvegarde), lesquelles demandent une force de travail importante, sont très chronophages et quelque peu rébarbatives. L'interaction entre l'approche méthodique de l'OPCI et l'approche pragmatique des acteurs du collectif, enrichie par les connaissances scientifiques des chercheurs à propos des pratiques d'archivage DIY, a donné lieu à une **coproduction de connaissances concernant le processus patrimonial lui-même : les activités de valorisation ne sont pas à négliger, même à un stade précoce du projet**. Elles permettent de faire le lien avec le reste des acteurs du collectif Icroacoa et d'encourager la mobilisation des bénévoles. Ainsi, une exposition a été programmée assez rapidement après le début du travail de traitement des archives : *« Je suis arrivé en mars-avril, et ils avaient déjà dans l'idée de faire une expo, alors que normalement c'est le truc final que tu es censé faire, et là non au bout de 6 mois, il y avait une expo »* (Entretien V., volontaire en service civique à Icroacoa). L'OPCI est conscient de **l'équilibre qu'un projet de patrimonialisation porté par des bénévoles nécessite** : *« Est-ce qu'on ne passe pas trop de temps à traiter de l'archive au risque d'essouffler les membres du conseil d'administration et au risque de mobiliser trop d'argent au traitement des archives, au détriment de l'exposition qu'il faudrait qu'on mette en place pour maintenir le souffle et l'adhésion du collectif ? C'est un équilibre »* (Entretien P., directeur de

l'OPCI). Avec l'esprit d'initiative propre à la dynamique DIY, **les acteurs du collectif Icroacoa, en étant force de proposition pour mener des actions de valorisation à un stade précoce du projet, ont participé à développer les connaissances relatives à cette recherche d'équilibre.** Cette coproduction de connaissances a été favorisée par une relation de confiance mutuelle, à travers laquelle les idées exprimées par les acteurs du collectif Icroacoa ont été bien reçues, encouragées et accompagnées par l'OPCI et les chercheurs.

Toujours concernant la coproduction des savoirs, la deuxième situation observée concerne l'utilisation de l'outil choisi sur les préconisations de l'OPCI pour la sauvegarde des archives : la base Raddo. Comme évoqué précédemment, la base Raddo a été configurée de telle sorte que ces champs d'indexation et les mots-clés préenregistrés (thésaurus) pour documenter les archives étaient surtout adaptés pour les documents (écrits, images, vidéos, audios) concernant le patrimoine culturel immatériel de manière générale et les musiques traditionnelles en particulier. La base Raddo n'était donc pas adaptée à l'objet patrimonial que sont les musiques populaires, aussi il a fallu mobiliser les savoirs des chercheurs et des acteurs du collectif vis-à-vis des musiques populaires afin de pallier cela. Un travail de recherche conséquent a été mené par M. afin d'obtenir un thésaurus permettant de décrire avec plus d'exactitude les esthétiques musicales propres aux musiques populaires. De longues réflexions collectives avec les acteurs du collectif Icroacoa ont complété ce travail sur le champ lexical de la base afin de faciliter le travail d'indexation des archives : « *On disait " non, 'ensemble de musique' franchement ça craint, on ne peut pas l'utiliser comme terme, nous on veut 'groupe', ou alors.. "* ; *donc tu vois on travaillait sur des termes comme ça, et là y avait de la coproduction de connaissances sur les termes utiles pour indexer les archives des musiques amplifiées* » (Entretien M., salarié du Pôle). **Les savoirs apportés par les chercheurs et les acteurs du collectif ont contribué au développement de l'outil de sauvegarde des archives et ont permis son appropriation,** participant ainsi à l'enrichissement des savoirs associés à la base de données Raddo.

- **Étape 3 – L’appropriation des règles et outils de gestion**

Le travail de régulation effectué, l’appropriation des règles et outils de gestion (respectivement méthodologie du processus patrimonial et base Raddo) advient. Les acteurs peuvent alors s’en saisir pleinement et les intégrer à leurs routines de travail. La personne en charge du traitement des archives et la personne en charge de la communication du collectif se sont organisées de manière à ce que chaque nouvel élément (écrits, image, vidéo, audio) nouvellement produit dans le cadre de l’organisation d’un événement soit transféré dans la base d’archives Raddo : « *un truc super positif, c’est que tout le monde a été sensibilisé au niveau du collectif, c’est-à-dire à chaque fois qu’il y avait un concert, il y avait une ligne qui était rentrée [dans un tableau Excel], il y avait un espace au collectif où le flyer était scanné, l’affiche était scannée, le texte de présentation du concert était enregistré, tu vois, plutôt que de devoir tout fouiller, ils passaient un petit peu de temps, ils passaient 10 min et hop ils gardaient des infos sur l’événement. C’était dément !* » (Entretien G., chercheur partenaire du Pôle). Une routine s’était mise en place à travers un processus établi par les acteurs du collectif : « *on était en mode... tu sais un peu à flux tendu, ça se passait... et ça c’était chouette. Ça a permis d’avancer. [...] on commençait à avoir un bon truc tu vois. On arrivait justement à faire ces feuilles Excel, à les envoyer à Ethnodoc [OPCI]... tu vois le rythme de croisière quoi. Ça marchait bien, c’était cool.* » (Entretien V., volontaire en service civique à Icroacoa). L’appropriation des règles et outils de gestion s’est exprimée à travers une autonomisation des acteurs du collectif et une routinisation du traitement des archives.

1.3. LIENS ENTRE LE PROJET ALTERNARCHIVES ET L’ENVIRONNEMENT DU PROJET

Nous avons vu que les acteurs du projet mobilisaient des règles et des manières de faire issues de leurs univers respectifs pour construire et maintenir l’action collective en tant que communauté de règles vécues et communauté d’apprentissage. Nous allons voir que, si ces éléments provenant de l’environnement du projet (projet associatif dans lequel s’inscrit le projet de

patrimonialisation ; univers culturel propre aux acteurs) ont un impact sur la construction du projet lui-même, il y a, en retour, un impact des nouvelles règles et savoirs produits dans le cadre du projet sur l'environnement de celui-ci. Tout d'abord, le projet patrimonial peut permettre de renforcer l'adhésion au projet associatif en formalisant ce qui en constitue le bien commun (1.3.1.). La nécessité de sauvegarder ce bien commun qui fonde le projet associatif peut orienter les choix stratégiques et organisationnels relatifs à au développement de celui-ci (1.3.2.).

1.3.1. Stimuler l'activité du projet associatif, renforcer l'adhésion

Le projet Alternarchives a eu un impact sur le projet associatif du collectif. Tout d'abord, cela a permis de participer à l'activité culturelle de la structure, de contribuer à son dynamisme. Selon le président du collectif Icroacoa de l'époque, il s'agissait véritablement d'appréhender la patrimonialisation comme une activité culturelle à part entière : « *Parce que des fois on se dit "patrimoine immatériel pff, c'est de la nature morte..." mais c'est quelque chose justement, il ne faut pas prendre dans ce sens-là, et justement quand tu le prends comme activité culturelle, bah tu fais des trucs de fou hein !* » (Entretien P, président du collectif Icroacoa au moment du projet Alternarchives). A ce titre, il cite les exemples d'anciens musiciens qui ont reformé leur groupe après avoir été sollicités pour raconter leur histoire dans le cadre d'Alternarchives : « *Et donc on remettait des anciens dans la boucle... on a bien vu, les [Buds] aujourd'hui qui ont repris, qui est un vieux groupe de rock'n'roll, ils ont repris parce qu'un moment il y a eu un moment d'observation, et qu'on leur a demandé de raconter comment ça se passait et puis... moi ce que je voyais c'était cet intérêt-là, et puis cet intérêt de justement recréer de l'activité culturelle* » (Entretien P, président du collectif Icroacoa au moment du projet Alternarchives). De plus, les temps de valorisation du projet Alternarchives étaient de véritables petits projets à eux seuls participant au dynamisme du collectif Icroacoa et à son engagement sur le territoire : « *il a fallu mettre en scène les données qu'on avait collectées, audio et tout ça, à travers une armoire, tout de suite tu fais travailler des potes qui sont dans le milieu culturel de la scénographie, tu génères une activité,*

moi c'était l'intérêt que je voyais » (Entretien P, président du collectif Icroacoa au moment du projet Alternarchives).

Ensuite, par la sauvegarde des archives et la production d'un récit historique du collectif Icroacoa et de la scène montacutaine, cela a permis de participer à la transmission intergénérationnelle des valeurs du collectif, de son projet associatif, afin que celui-ci perdure : *« le but du jeu c'est quand même ça, c'est que ça permette de bien faire comprendre aux plus jeunes ce qu'il s'est passé avant, de quelle manière on travaillait, de valoriser toutes ces choses-là, et de comprendre mieux pourquoi à Montaigne on a la chance de voir cette dynamique-là, et puis mieux partager tout ça, qu'il y ait un respect aussi par rapport au lieu tout ça, parce qu'on a un lieu qui fonctionne selon ces valeurs » (Entretien B, bénévole du projet Alternarchives).* Le président du collectif de l'époque est, à ce propos, persuadé que les projets de patrimonialisation sont un véritable outil participant au développement du projet global d'une structure car, d'une part, il permet à chacun de se situer dans l'histoire du projet pour mieux trouver sa place : *« je leur dis toujours "bossez... faites une fresque pour voir quand est-ce que vous vous êtes créés, pourquoi vous vous êtes créés, qu'est-ce qui s'est passé, les interactivités des gens, ou des institutions, et puis mettez-la sur le mur pour que tout le monde voit vraiment... et puis rajoutez 'moi je suis arrivé là' tac tac" et ça donne un lien de folie sur un projet » (Entretien P, président du collectif Icroacoa au moment du projet Alternarchives).* Et, d'autre part, travailler sur l'histoire du projet associatif, c'est travailler sur ce qui le fonde en tant que projet, c'est identifier et formaliser le bien commun (au sens de Bréchet et Desreumeaux). Cela permet, en cas de problèmes ou de tensions, d'avoir un point de référence auquel se raccrocher pour discuter : *« il [une personne hypothétique] va interférer dans le projet et à un moment ça va bloquer, parce qu'on va lui dire "non mais attends, là voilà, l'histoire de pourquoi on est... c'est parce qu'on a eu des pratiques culturelles alternatives nanana, donc on va te demander de juste respecter ça", il va comprendre les valeurs, il va comprendre pour quoi c'est, etc. Donc y a que l'archive pour le faire. Ou alors t'arrives comme ça et puis tu suis la vague, mais tu ne peux pas t'impliquer complètement dans le projet [...] C'est un outil de développement de projet, c'est*

un... et c'est une méthode. Avec [B., bénévole d'Icroacoa], nous est persuadés pour l'avoir vécu que si tu utilises cette méthode, tu fais des miracles sur des structures associatives où il y a des problématiques » (Entretien P, président du collectif Icroacoa au moment du projet Alternarchives). Toutefois, travailler sur l'histoire d'un projet, cela peut aussi amener les acteurs à se poser des questions sur l'évolution du projet, ce qu'il est devenu : « [ça permet de savoir] pourquoi on en est arrivé là, bon après ça amène tous les débats » (Entretien P, président du collectif Icroacoa au moment du projet Alternarchives). Dans le cas du projet associatif du collectif Icroacoa, comme explicité plus avant, ces débats suscités par l'histoire du collectif ont amené celui-ci à prendre une nouvelle - ou ancienne - direction.

1.3.2. La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en action

Comme nous l'avons dit, le projet associatif du Collectif Icroacoa est basé sur un bien commun, cet esprit punk DIY où le bénévolat occupe une place importante. Or à partir de 2015, le collectif Icroacoa a obtenu un financement de la Région des Pays de la Loire destiné au développement d'un projet de Pôle territorial de coopération économique (PTCE). La dimension institutionnelle de ce projet n'a alors pas été acceptée par tous les acteurs du collectif Icroacoa. Une partie d'entre eux, nouvellement arrivés ou anciens membres, ont décidé de se désolidariser du projet de manière assez radicale : « Parce que l'idée quand ça s'est arrêté c'est qu'ils ne voulaient plus de professionnels en place quoi. Ils voulaient revenir vraiment à une structure plus basique, un peu comme à l'époque, c'est-à-dire de dire "on défend les musiques actuelles, on est bénévole, on se détache de ce truc un peu professionnalisant" c'était la tournure que prenait le projet quand même. [...] c'est que y a eu un moment donné un groupe du collectif qui se sont un petit peu réunis pour dire que la tournure qu'avait pris le projet ne leur convenait plus, que les bénévoles n'étaient plus suffisamment pris en compte et tout. Mais ça c'était après mon départ. Et du coup ils ont fait une sorte de putsch, ce qu'ils ont appelé le putsch raisin, et euh... ils ont envoyé un mail un peu rude à tout le monde [...] leur volonté c'était à un moment donné de dire on revient à une vision un peu plus à l'ancienne, un peu plus punk... » (Entretien S., salariée d'Icroacoa de 2013 à 2015).

Il est difficile de déterminer si les actions de valorisation de la mémoire du collectif à travers le projet Alternarchives ont directement joué un rôle dans la volonté de préserver et de maintenir ce qui sous-tendait l'existence du collectif jusqu'ici, à savoir ce bien commun qu'est l'esprit punk, DIY et bénévole. Toutefois, il est possible de dire que, à travers cette action, c'est bien la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel - au sens du régime de patrimonialisation lié au PCI - qui est à l'œuvre : la communauté entend préserver ce qui fonde le collectif et la culture qui l'habite et par laquelle il vit.

1.4. LA LÉGITIMITÉ EN JEU

Les résultats de l'analyse ont donné à voir la manière dont le processus de patrimonialisation se déroule en tant qu'action collective, à travers la construction de la communauté de règles vécues et de la communauté d'apprentissage, et quels étaient les liens qui pouvaient exister entre ces éléments et l'environnement du projet. Outre ces résultats, l'analyse du cas Alternarchives a fait émerger le thème de la « légitimité », terme cité à plusieurs reprises par les acteurs, par lequel nous avons été interpellée du fait de l'impact que peuvent avoir les questions liées à la « légitimité » sur la construction du projet de patrimonialisation en tant qu'action collective.

Il a tout d'abord été identifié un besoin de reconnaissance et de soutien de la part des différents acteurs à plusieurs égards : vis-à-vis de leur projet associatif respectif d'une part, et vis-à-vis du projet de patrimonialisation en lui-même d'autre part (1.4.1.). Autrement dit, c'est une recherche de légitimité qui est à l'œuvre, que la collaboration entre les acteurs du collectif Icroacoa, de l'OPCI et du Pôle (les chercheurs) devait aider à obtenir, mais que la dimension locale du projet a freinée (1.4.2.).

1.4.1. Un besoin de reconnaissance et de soutien

A plusieurs égards, les acteurs ont exprimé un besoin de reconnaissance de la part de différentes institutions : vis-à-vis de leur projet associatif respectif d'une part, le projet Alternarchives étant alors envisagé comme une solution pour valoriser ces

projets associatifs et gagner en reconnaissance ; et vis-à-vis du projet Alternarchives en lui-même d'autre part.

- **Un besoin de faire reconnaître l'activité des acteurs associatifs**

Comme évoqué précédemment, l'activité de la scène musicale montacutaine n'a jamais été bien perçue par la municipalité de droite de Montaigu. Les acteurs de la scène n'ont ainsi jamais été soutenus dans la réalisation de leur pratique et ont toujours lutté pour pouvoir les exercer (trouver des lieux de répétition, de diffusion, trouver des fonds, etc.). Sans vouloir s'institutionnaliser, comme nous l'avons vu, ils aspiraient cependant à un minimum de reconnaissance et de soutien de la part de la mairie : *« y a deux choses, [mener un projet de patrimonialisation] c'était, un, parce que... pour le fun, quand même, souvent c'est ce qu'on oublie, mais c'est important voilà, la transmission toutes ces valeurs là... et la deuxième c'était par rapport au... entre guillemets le combat politique qu'on menait et la reconnaissance de nos activités qui n'était pas du tout gagnée, à l'époque on était vraiment pris pour des marginaux, et voilà, Philippe De Villiers a dit clairement dans un article de Ouest France à la fin des années 80 que les musiques actuelles n'étaient pas une forme d'art et de culture. Donc on était dans un contexte très compliqué en Vendée, et à Montaigu on défendait vraiment ces couleurs-là, voilà. Et du coup voilà l'idée c'était aussi de revendiquer nos pratiques, de les faire reconnaître, de revendiquer une reconnaissance »* (Entretien B, bénévole d'Icroacoa). Il s'agissait de faire valoir la légitimité de leur activité culturelle et sociale. A travers le rejet par la mairie du projet du collectif Icroacoa, la question de la culture légitimée transparaisait : *« que ce soit le département de la Vendée, ou que ce soit la commune de Montaigu, ils disaient "non mais ça c'est des musiques de jeunes, c'est pas de la culture, c'est pas du patrimoine", en fait ils rejetaient ça, comme de l'entertainment tout ça »* (Entretien G, chercheur partenaire du Pôle).

De son côté, au moment du lancement du projet Alternarchives autour de 2010-2012, l'OPCI avait également besoin d'acquérir une certaine reconnaissance auprès des institutions patrimoniales et de l'État. Comme évoqué précédemment, la structure s'est développée autour de la patrimonialisation des cultures traditionnelles, puis sous la dimension de patrimoine culturel immatériel, or ce

champ patrimonial, ethnologique, n'était pas celui qui bénéficiait du plus de soutien de la part de l'État à l'époque. Le manque de légitimité de l'OPCI provenait surtout de deux autres facteurs.

D'une part, l'ancien directeur de l'OPCI (F) était une personne dont les opinions politiques étaient affichées à droite, or le milieu pour la sauvegarde du patrimoine ethnologique et immatériel était plutôt ancré dans des idées de gauche. Cette divergence politique était alors un frein à la reconnaissance du projet de l'OPCI par ses pairs (les autres associations dans ce domaine) et par les pouvoirs publics au niveau de l'Etat : *« j'essayais de faire la jonction avec le ministère de la culture. Et là je me heurte à un nouveau mur, c'est qu'en fait je comprenais petit à petit que [l'ancien directeur de l'OPCI, F] il était un peu black-listé au ministère de la culture. Alors que moi j'avais mes propres réseaux de recherche via l'EHESS, etc. qui me donnaient des entrées là-dedans. [...] j'ai compris qu'ils ne voulaient pas vraiment travailler avec lui. Ça aussi c'était chaud, c'était vraiment raide parce que je découvrais au fur et à mesure des blocages politiques »* (Entretien M, chercheur salarié du Pôle). En revanche, notons que F. était bien perçu par la mairie de Montaigu car ils partageaient les mêmes idées politiques.

D'autre part, la base Raddo qui avait été développée comme plateforme collective ne répondait pas, selon certains acteurs œuvrant pour la sauvegarde du patrimoine musical traditionnel, aux critères donnés par la BnF en termes d'interopérabilité des données. Cela entraînait une impression d'un manque de rigueur, d'une volonté de ne pas suivre les règles institutionnelles qui étaient les règles légitimées à suivre pour mener le processus de patrimonialisation. Le fait que la base Raddo soit utilisée par des acteurs participait de cette volonté de gagner en reconnaissance : *« [F] c'était ça son obsession, c'était que les gens viennent dans Raddo, pour lui donner une légitimité. Et après j'ai compris [...] que les autres personnes du trad' contestaient la légitimité de sa base de données, y avait des trucs comme ça au niveau national. Et donc au niveau local, lui il cherchait des appuis »* (Entretien M, chercheur salarié du Pôle).

Notons alors que, par la suite, la direction de l'OPCI a changé et qu'un travail pour gagner en légitimité a été réalisé : *« la reconnaissance d'intérêt général c'est*

plutôt lié à une demande que nous avons faite, demande qui participe justement de notre reconnaissance par les institutions de notre professionnalisme, sérieux » (Entretien P, directeur de l'OPCI). Tout en conservant une démarche associative fonctionnant avec une collaboration entre salariés et bénévoles, la structure s'est quelque peu institutionnalisée en suivant les règles liées à la gestion du patrimoine préconisées par les institutions patrimoniales nationales.

- **Un besoin de reconnaissance pour le projet Alternarchives en lui-même**

Si les acteurs expriment un besoin de reconnaissance quant aux projets de leur structure, le projet de patrimonialisation Alternarchives va lui aussi faire face à un défaut de soutien de la part des collectivités territoriales : *« c'est là où je voyais un peu le côté non-légitime de ce projet-là, tout le monde trouvait ça cool, mais personne ne voulait filer d'argent »* (Entretien M, chercheur salarié du Pôle). Le projet sortait quelque peu des cadres des acteurs publics, à mi-chemin entre la « case » patrimoine et la « case » spectacle vivant, action culturelle. Il semble que la légitimité qui faisait défaut aux structures comme évoqué précédemment ait pu jouer également dans ce manque de soutien du projet : *« C'est ça le paradoxe, ça a été bien accueilli, mais l'argent n'est jamais arrivé. Je le dirais plus comme ça quoi [...] ça ne rentrait pas dans leur truc. Bah y a une inertie en fait de la puissance publique là-dessus, l'idée était un peu nouvelle... Et puis les trucs qui marchaient c'était les trucs visibles. C'est la légitimité des acteurs concernés qui était moins reconnue. Et en même temps si tu veux, d'un point de vue scientifique, on trouvait que c'était plus pertinent Montaigu que l'Olympic⁵³ »* (Entretien M, chercheur salarié du Pôle). La dimension locale du projet était également un problème : *« quand tu descends en granularité au niveau local, il y a un manque considérable de considération et de moyens pour traiter »* (Entretien P, directeur de l'OPCI).

53 L'Olympic était une salle de concerts gérée, dans les dernières années de son existence, par l'association Songo. L'association s'est engagée dans le projet Stereolux, grandement soutenu par la municipalité de Nantes, sonnante le glas de l'Olympic qui a fermé en 2011. L'association Songo a édité le livre « L'Olympic, club de Nantes » (2010), écrit par Sylvain Chantal, pour raconter l'histoire de ce lieu.

1.4.2. Collaborer pour gagner en légitimité ?

La présence des chercheurs du Pôle et, dans une certaine mesure, de l'OPCI, entendait être un levier pour les acteurs afin de gagner en légitimité au niveau du projet associatif du collectif Icroacoa, ainsi qu'au niveau du projet de patrimonialisation Alternarchives. Nous allons voir en effet que les chercheurs et l'OPCI ont pu faire bénéficier les acteurs d'Icroacoa de savoirs et relations afin d'obtenir la reconnaissance et le soutien attendu. Les résultats n'ont toutefois pas été aussi satisfaisants qu'espérés.

- **Un apport de savoirs**

L'une des premières choses enseignées par l'un des chercheurs aux acteurs d'Icroacoa a été d'envisager la sauvegarde et la valorisation de leur patrimoine comme un moyen de faire reconnaître l'activité globale de la scène montacutaine et du projet Icroacoa : *« parce que y a plusieurs raisons pour faire du patrimoine, donc moi je les avais sensibilisé au côté politique, et stratégique, si tu veux, d'essayer de contrer que c'est pas [considéré comme] de la culture, et notamment par le fait que les gens pouvaient acquérir des compétences quand ils arrivaient dans le collectif, ils pouvaient devenir techniciens sons, etc. et puis il y avait aussi une transmission générationnelle, il y avait une reconnaissance même de la Région et au niveau national sur les savoir-faire de Montaigu »* (Entretien G, chercheur partenaire du Pôle). Le projet de patrimonialisation permettait en effet de valoriser l'activité culturelle et sociale, amateur et professionnelle, du collectif Icroacoa et, plus largement, de la scène musicale montacutaine. L'idée était, dans un premier temps, d'attirer l'attention de la mairie sur les bénéfices que pouvait engendrer cette activité pour le territoire local.

Un deuxième type de savoirs et de compétences a été mis au service des acteurs d'Icroacoa et du projet Alternarchives en particulier : des capacités de négociation pour tenter de faire adhérer les collectivités territoriales au projet afin qu'elles le soutiennent financièrement. Ainsi, M , le chercheur en charge du projet Folk Archives, explique : *« Et notre boulot au Pôle c'était ça, de monter un dossier, ce que les gens n'avaient pas le temps de faire, pour parler le langage de la puissance*

publique, pour qu'après elle, elle mette de l'argent et que ça déclenche un peu quelque chose quoi » (Entretien M, chercheur salarié du Pôle). Le Pôle mettait à profit sa connaissance du milieu institutionnel public, en termes de discours à tenir, tandis que l'OPCI gérait la partie administrative : *« comme l'OPCI était un acteur solide d'un point de vue administratif, c'est eux qui ont monté le dossier de demande de subventions. Nous ce qu'on faisait, le rôle du Pôle, en amont, de dire aux élus "nous on trouve que le secteur, le monde des musiques actuelles, aurait besoin de ce type de subventions et de dispositifs", on était là pour mettre en place les "conditions de" »* (Entretien M, chercheur salarié du Pôle).

La connaissance de l'OPCI relative au patrimoine a également été mise à profit à travers une rencontre avec les élus de la mairie de Montaigu. Là encore, l'idée était de faire adhérer les personnes au projet Alternarchives, en apportant des arguments de nature plus personnelle et affective : *« un jour, nous avons rencontré les élus de Montaigu, pour les sensibiliser à leur patrimoine immatériel, et parmi les exemples de patrimoine immatériel, il y avait... le Zinor, ou en tout cas toutes les pratiques associées au Zinor et à Icroacoa. Et on a retrouvé une photo d'un groupe de rock de Montaigu dans les années 70... on leur a montré que c'était un peu le début de l'histoire. Il se trouve que ces rockeurs ils ont été ensuite les élus qu'on a retrouvé dans les années 90, les élus notamment de droite qui étaient un petit peu en opposition avec les activistes de... alors c'était pas Icroacoa à l'époque c'était... Art Sonic, voilà. Donc ils se sont trouvés une histoire commune les deux partis. Bon. C'est pas allé beaucoup plus loin. N'empêche que c'est notre boulot aussi de révéler ce genre de choses, cette filiation finalement »* (Entretien P., directeur de l'OPCI). Il s'agissait de faire prendre conscience aux élus que ce patrimoine pouvait aussi être leur patrimoine, qu'ils étaient concernés.

Par ailleurs, la présence des chercheurs a permis d'injecter au projet un peu de « scientificité », de montrer qu'il s'agissait d'un sujet sérieux : *« Donc là moi mon rôle c'était ça, de rendre respectable le travail engagé, de rendre le truc sérieux, etc. Et puis après, par contre, c'est l'OPCI et [S, salariée d'Icroacoa entre 2013 et 2015], qui était salariée du collectif à l'époque, qui ont monté le dossier de subvention à la Région »* (Entretien M, chercheur salarié du Pôle).

- **Un apport de relations**

Combinées aux savoirs, les relations respectives qu'entretenaient les chercheurs et l'OPCI avec les milieux universitaires, publics et patrimoniaux ont aussi été mises à profit pour, au-delà de la recherche de financements, faire valoir la légitimité du projet d'un point de vue scientifique et culturel : « *Moi je pouvais... au niveau du ministère de la Culture... si tu veux y a des réseaux que je n'ai pas, par contre [M] il a d'autres réseaux, et Ethnodoc [OPCI] ils ont d'autres réseaux. Donc [M], lui, il a plus des réseaux anthropo, ou ethno-musicologie, donc s'il a un truc du ministère qui arrive sur les musiques trad', à un moment il peut placer Montaig', il peut dire "ouais mais bon voilà, les dynamiques locales de transmission d'un savoir..."*, moi je suis plus dans l'observation sociologie économique ou économie solidaire tu vois... donc je peux aussi placer des trucs. J'ai placé des trucs à Opale, de l'économie solidaire » (Entretien G, chercheur). Le jeu des réseaux des acteurs a été mis au service du projet Alternarchives.

- **Le gain en légitimité : des résultats mitigés**

Cette mise à profit des savoirs et relations des chercheurs et de l'OPCI auprès des acteurs du collectif Icroacoa dans le cadre du projet Alternarchives a permis à ce dernier de gagner en légitimité, mais nous allons voir que ce bénéfice est resté limité.

Tout d'abord, le projet Alternarchives a gagné en reconnaissance et en légitimité auprès de la sphère scientifique et des musiques populaires puisqu'il a été présenté à plusieurs reprises lors de rencontres professionnelles et colloques où l'accueil a été enthousiaste : « *si tu veux la première année à PIND y a eu un gros colloque "20 ans de punk en France" à la Philharmonie, et donc moi j'ai dit à [V, volontaire en service civique à Icroacoa]... on a fait une com' à trois, [M], [V] et moi, et euh... que ce soit comme ça dans les colloques universitaires ou que ce soit dans des trucs genre Rendez-vous du Pôle ou je sais pas quoi, à chaque fois qu'on parlait de ce que faisait Montaigu, mais les gens ils pleuraient quoi ! Ils disaient "putain mais c'est dément !", ils allaient sur le site Alternarchives et ils disaient "nous on veut*

la même chose”, enfin tu vois les gens ils rêvaient de ça » (Entretien G, chercheur partenaire du Pôle) .

Ensuite, le projet a gagné le soutien de la Région Pays de la Loire qui a finalement accordé une subvention de 4000€ au titre de l’investissement sur trois ans, ce qui a permis au collectif Icroacoa d’embaucher une personne en service civique dédiée au développement du projet Alternarchives. Toutefois, si certains acteurs ont eu le sentiment d’avoir gagné en légitimité, d’autres sont venus nuancer cela, non sans une certaine amertume : *« Mais ils n’ont pas eu grand-chose, 5000 balles un truc comme ça - Oui, je crois 4000€. - Ouais, c’est que dalle quoi. Sérieux... à chaque fois que je rencontrais les gens... enfin c’est en millier d’euros que ça se compte ce genre de projet ! Enfin tout de suite les mairies, elles filent 20 000, 30 000, et pour des trucs... la mémoire du patrimoine du lac de j’sais pas quoi... Enfin c’était quand même l’illégitimité de ces musiques, ils l’ont payé très cher quand même - Tu penses que c’était lié ? - Bin ouais... je le vois... quand nos argumentaires étaient solides, ils étaient obligés de dire “oui c’est vrai” » (Entretien M, chercheur salarié du Pôle). Le sentiment d’injustice a été assez présent face au manque de soutien des collectivités vis-à-vis du projet de patrimonialisation.*

Quant à la mairie, malgré les efforts de faire valoir l’activité culturelle du collectif Icroacoa en valorisant sa dimension patrimoniale, le résultat n’a finalement pas été celui escompté. Toutefois, la présence de F de l’OPCI a permis d’apaiser les relations : *« Le truc c’est que Montaigu [le collectif], qui était l’ennemi politique numéro 1 de la mairie de Montaigu, soit aidé par [F] qui était l’allié politique de la mairie quoi, c’était génial, je trouvais qu’on court-circuitait un peu pas mal de choses, et ça... ça a joué hein parce que la mairie... enfin c’était important pour elle que Montaigu, enfin Alternarchives, soit avec [F], ça a pacifié les choses » (Entretien M, chercheur salarié du Pôle). Certains acteurs du collectif Icroacoa ont malgré tout eu l’impression d’avoir gagné en reconnaissance : *« ce que ça a permis c’est de gagner encore un peu plus en légitimité, en revendication par rapport à notre activité » (Entretien B, bénévole d’Icroacoa).**

Enfin, finalement, malgré le nouveau paradigme patrimonial qui veut que les communautés soient légitimes à désigner ce qui fait patrimoine à leurs yeux, les

structures institutionnelles semblent, dans les faits, conserver cette légitimité. La différence de traitement des projets, sur un objet de patrimonialisation similaire, est en effet encore assez importante : « *Ce que je veux dire, c'est que l'originalité de la démarche, bah par exemple le collectif de Montaigne ils l'ont eu avant [le commissaire de l'expo « Rock ! » du Château], mais sauf que c'était pas la même échelle, et qu'en fait la force [du commissaire de l'expo « Rock ! » du Château] ça été de le placer à cette hauteur-là, parce que toutes les autres expos avant c'était des expos auto-gérées, associatives, dans des maisons de quartier, mais sûrement pas dans des musées labellisés* » (Entretien G, chercheur partenaire du Pôle). En effet, malgré la présence d'une démarche scientifique et méthodique empruntée à l'univers de l'institution patrimoniale, le collectif Icroacoa n'a reçu qu'un soutien très modéré de la Région. Le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » du Château, bien que s'éloignant de la démarche scientifique habituelle (comme explicité dans les parties suivantes de ce chapitre), a, lui, été récompensé d'un label d'Exposition d'intérêt national par l'État.

1.5. SYNTHÈSE DES RÉSULTATS D'ANALYSE DU PROJET ALTERNARCHIVES

| Projet Alternarchives | | Règles et régulations | Savoirs, relations et apprentissages | Instruments de gestion | Légitimité |
|-----------------------|--|--|---|---|--|
| Projet CONTENU | A l'échelle du projet | <p>Règle n°1 / Suivre une méthodologie de projet basée sur le processus de patrimonialisation qui se compose de deux grandes phases : sauvegarde (prise de conscience, collecte, inventaire, archivage) et valorisation (exposition au sens large, médiation)</p> <p>Règle n°2 / Utiliser l'outil de sauvegarde des archives de l'OPCI, la base Raddo, en suivant les règles attachées à son usage.</p> <p>Règle n°1 actualisée / Les acteurs du collectif Icroacoa engagent des actions de valorisation avant que l'étape de sauvegarde soit finie, autrement dit, ils proposent une actualisation de la règle n°1. Les phases du processus de patrimonialisation peuvent ainsi faire l'objet d'itérations pour donner plus de rythme à l'action et de motivation aux acteurs.</p> <p>Règle n°2 actualisée / Les acteurs du collectif Icroacoa, aidés par les chercheurs, adaptent l'outil Raddo aux spécificités de l'objet patrimonial « scène punk de Montaigu ».</p> | <p>Savoir-faire, savoir-comprendre et savoir-combiner de l'OPCI / Savoirs relatifs à la méthodologie de projet de patrimonialisation, et à la conception et mise en œuvre technique d'outils de gestion et de valorisation des archives</p> <p>Savoir-faire, savoir-comprendre et savoir-combiner des acteurs du collectif Icroacoa / Savoirs relatifs à la mobilisation de ressources dans un esprit DIY. Connaissances de la scène punk-rock de Montaigu.</p> <p>Savoir-comprendre et savoir-combiner des chercheurs / Savoirs relatifs à la mobilisation de connaissances et d'informations propres à un sujet, capacité d'analyse, de réflexivité. Connaissances de la scène punk-rock de Montaigu.</p> <p>Rapports de prescription d'experts à néophytes / La figure de l'expert est d'abord l'OPCI qui est sollicité pour ses savoirs relatifs à la méthodologie de projet de patrimonialisation. Mais l'expertise est aussi du côté des chercheurs et des acteurs du collectif Icroacoa qui ont des savoirs relatifs à la scène punk-rock. Pas de lien hiérarchique entre les différents acteurs, uniquement des rapports d'expert à néophyte.</p> | <p>Dispositif de gestion du patrimoine (ou dispositif de sauvegarde et de valorisation du patrimoine) / Le dispositif rassemble des méthodologies, des procédures, des outils de gestion. Il est régi par des règles de gestion (ordre des étapes de la patrimonialisation, sous-étapes d'inventaire, de numérisation etc.) données par l'OPCI.</p> <p>Outil de sauvegarde des archives : Raddo / La base Raddo est un outil de gestion avec ses règles de gestion, des schèmes d'utilisation (nomenclature, thésaurus, normes d'écriture etc.) données par l'OPCI.</p> <p>Outil de valorisation des archives : site internet Alternarchives / Les règles de gestion du site internet sont données principalement par le collectif Icroacoa.</p> <p>Objets de gestions / « L'armoire » des archives, les supports d'exposition...</p> | <p>Besoin de reconnaissance du projet Alternarchives / Les acteurs ont rencontré des difficultés pour obtenir des soutiens financiers de la part des collectivités territoriales et de l'État. Ce manque de soutien s'apparente à un manque de légitimité.</p> |
| | A l'échelle de l'environnement du projet | <p>Système de règles relatif à la patrimonialisation / Les pratiques patrimoniales « classiques », « légitimes », sont celles mises en place par les institutions patrimoniales (conservation, valorisation). Ces règles sont à la fois des règles de droit, administrative (normes relatives à la conservation, loi des musées etc.) et des règles aux dimensions politiques (rôle des institutions, fonctionnement descendant, valeur de la figure de l'expert etc.).</p> <p>Autre systèmes de règles partageant ces règles : celui de l'OPCI (avec quelques nuances, car sensibilité à la notion de PCI, de droits culturels etc.)</p> <p>Système de règles relatives à la scène punk-rock / La vulgate DIY qui oriente les pratiques est celle qui est légitime dans l'univers punk-rock. Les règles qui en découlent sont des règles d'action, sur la manière d'entreprendre, avec une dimension politique (faire soi-même, en marge des institutions etc.)</p> <p>Autre système de règles partageant ces règles : celui du collectif Icroacoa.</p> <p>Système de règles relatif au champ de recherche universitaire sur les musiques populaires / Règles qui suivent celles de l'univers scientifique (rigueur, déontologie etc.) mais qui sont sensibles aux spécificités de leur objet d'étude et essaient d'inventer d'autres manières de les étudier (nouvelles méthodes, recherche-action etc.).</p> | <p>Univers culturel des acteurs de l'OPCI / Acteurs ancrés dans une vision du patrimoine encore peu prise en compte par les institutions dans la pratique (PCI, patrimoine vivant, droits culturels etc.). Notion de militantisme. Et en même temps volonté de gagner en légitimité en adoptant les règles institutionnelles : dans un rapport de prescription où les institutions sont les experts.</p> <p>Univers culturel des acteurs du collectif Icroacoa / Vulgate punk, DIY, esprit d'initiative, adhésion forte à l'esprit de communauté, d'entraide, de solidarité au sein de la scène. Transmission générationnelle de cet esprit. Attachement au territoire. Forte notion de militantisme pour faire valoir la légitimité des pratiques culturelles du collectif.</p> <p>Univers culturel des chercheurs / Forte sensibilité à leur objet d'étude (musiques populaires) et posture d'<i>insider</i> (membre de la scène rock pour l'un des chercheurs). Connaissance aussi du fonctionnement de la filière musicale, de ses acteurs, de leur fonctionnement (via le Pôle).</p> | <p>Dispositif d'inventaire national du PCI / Les enquêtes de l'OPCI, les projets sur lesquels ils travaillent peuvent être menés de manière à venir enrichir ce dispositif d'inventaire. Ce n'est pas le cas pour le projet Alternarchives, mais des éléments de ce dispositif se retrouvent dans les dispositifs et outils de gestion utilisés dans le projet Alternarchives.</p> <p>Dispositif du dépôt légal de la BNF / La BNF collecte et conserve tous les documents « mis en nombre à la disposition d'un public, à titre onéreux ou gratuit » (www.bnf.fr). Pour permettre l'interopérabilité des données en vue d'un éventuel partage de celles-ci auprès de la BNF, l'OPCI respecte les préconisations de la BNF en matière de format des documents à archiver. Ces préconisations se retrouvent dans le projet Alternarchives.</p> | <p>Besoin de reconnaissance du projet associatif du collectif Icroacoa et de l'activité culturelle de la scène musicale de Montaigu / La municipalité, de droite politiquement, est historiquement opposée à l'activité culturelle liée au courant punk-rock, les acteurs souhaiteraient, sans prétendre nécessairement à un soutien financier, que leur culture soit a minima reconnue comme légitime en tant que culture.</p> <p>Besoin de reconnaissance du projet associatif de l'OPCI et de la base Raddo / L'OPCI, anciennement Ethnodoc, traite du patrimoine ethnologique dans sa dimension immatérielle (en tant que PCI). Encore récente, cette catégorie n'était que peu prise en compte par l'État et les institutions patrimoniales nationales au moment où le projet Alternarchives a débuté. L'OPCI militait alors pour faire reconnaître la légitimité de son activité. A cela s'ajoutait la volonté de rendre également légitime l'outil de base de données collaborative Raddo mise au point par l'OPCI qui ne répondait alors pas aux critères d'interopérabilité des données fixés par la BNF.</p> |

| Projet Alternarchives | | Règles et régulations | Savoirs, relations et apprentissages | Instruments de gestion | Légitimité |
|-----------------------|--|---|--|--|--|
| Projet PROCESSUS | A l'échelle du projet | <p>Les régulations de contrôle construisent une première phase d'action collective en tant que « guide » d'action / Le processus de conception des règles 1 et 2 est une régulation de contrôle.</p> <p>Une régulation autonome (et conjointe) transforme la règle n°1 pour donner du rythme et de la motivation aux acteurs et participe ainsi au maintien du projet / Valoriser les archives au fur et à mesure permet d'avoir des objectifs à court terme et de se motiver, de donner du sens à l'action de sauvegarde.</p> <p>Une régulation autonome (et conjointe) transforme la règle n°2 pour donner du sens à l'activité d'archivage et maintenir le projet / La notion d'outil « adapté » dépend de l'objet patrimonial à traiter, là en l'occurrence l'outil RADD0 n'est pas adapté pour l'objet « scène punk rock locale », donc nécessité de l'adapter (processus d'appropriation de l'outil).</p> | <p>Rapport de prescription réciproque / L'OPCI apporte une méthode qui est transformée à l'usage par les acteurs de l'OPCI, avec l'aide des chercheurs qui se positionnent en médiateurs, en facilitateurs, en « traducteurs » du fait de leur position de marginal-sécant. Négociations basées non pas sur une relation conflictuelle mais sur une relation de compréhension mutuelle.</p> <p>Production de savoirs et apprentissage collectif / La réciprocité du rapport de prescription amène une production de savoirs par l'ajustement des règles, dans le travail de régulation, qui aboutit à un apprentissage collectif (amélioration de la méthode de patrimonialisation et de l'outil de gestion des archives).</p> | <p>Le dispositif de gestion du patrimoine (en particulier la méthodologie) est transformé, adapté, approprié / Malgré les méthodes, les procédures, les outils mis en place, les acteurs du collectif Icroacoa ne respectent pas à la lettre les règles du dispositif, ils y dérogent et transforment la méthodologie : les étapes de la patrimonialisation préconisées ne sont pas respectées de manière linéaire mais connaissent des phénomènes d'itération.</p> <p>L'outil Raddo est approprié pour répondre aux besoins des acteurs / Un nouveau thésaurus est mis en place pour pouvoir traiter les archives à l'esthétique punk-rock.</p> <p>L'outil site internet comme aide à la réflexion vers une régulation autonome / L'autonomie des acteurs pour la conception du site internet a encouragé les questionnements vis-à-vis de l'outil Raddo (initialement très « contrôlé »).</p> | <p>Obtention d'une reconnaissance de la part de la Région / En alliant les capacités des acteurs et leur propre légitimité au sein de leur réseau, notamment celles des chercheurs, un soutien financier de la part de la Région a été obtenu. La collaboration apparaît alors comme un levier pour gagner en légitimité à l'échelle du projet.</p> |
| | A l'échelle de l'environnement du projet | <p>Les régulations de contrôle transforment le système de règles du collectif Icroacoa / Le collectif met en place une procédure pour rendre l'archivage systématique qui elle-même donne lieu à une routine de travail.</p> <p>Les régulations autonomes transforment le système de règles de l'OPCI / L'OPCI prend en compte la nécessité d'adapter les méthodes de projet aux spécificités des acteurs qu'il accompagne, adapte ses outils, ses conseils pour accompagner de futurs projets.</p> <p>Les règles du projet global du collectif Icroacoa évoluent en même temps que le projet d'archivage / Prise de conscience des acteurs de ce qui fonde le collectif Icroacoa grâce à l'action de patrimonialisation ? Le bien commun du collectif en tant que bien commun « projet », c'est la dimension DIY. En résulte un rejet de l'institutionnalisation (projet de PTCE) par une partie des acteurs du collectif Icroacoa.</p> | <p>Savoirs produits diffusés à l'échelle du projet global des acteurs / L'OPCI acquiert de nouvelles connaissances sur l'objet culturel « scène rock » et sur la manière de l'appréhender en tant que patrimoine. Le collectif Icroacoa acquiert de nouvelles connaissances sur les méthodes et outils relatifs à la gestion patrimoniale, met en place des routines à l'échelle du projet global pour intégrer le projet de patrimonialisation au fonctionnement global.</p> | <p>Les dispositifs et outils de gestion « de contrôle » changent à l'échelle du projet global de l'OPCI / Les appropriations des dispositifs et outils par les acteurs d'Icroacoa génèrent des réflexions sur la nécessité d'être à l'écoute des acteurs pour accompagner leur action, c'est-à-dire être prêt à « assouplir » les règles de prescription.</p> | <p>Reconnaissance limitée pour le projet associatif du collectif Icroacoa / Le collectif Icroacoa a bénéficié d'une aide de la Région pour son projet associatif, mais aucune reconnaissance d'aucune sorte de la part de la mairie de Montaigu. La stratégie d'utiliser le projet de patrimonialisation pour valoriser le projet associatif et gagner en légitimité n'a pas fonctionné auprès de la mairie.</p> <p>Gain de légitimité pour l'OPCI, indépendamment du projet Alternarchives / L'OPCI a gagné en légitimité vis-à-vis de son projet associatif et de la base Raddo en respectant autant que possible les règles préconisées par les institutions patrimoniales.</p> |

2. LE CAS D'UN PROJET INSTITUTIONNEL : LE PROJET D'EXPOSITION « ROCK ! UNE HISTOIRE NANTAISE »

Le projet de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » est porté par le musée d'histoire de Nantes, dit le Château, acteur institutionnel du patrimoine intégré au Voyage à Nantes, institution culturelle et touristique de la ville. Dans ce projet, un partenariat principal avec un acteur de la scène rock nantaise, journaliste et musicien, a été mis en place. Suivant notre cadre d'analyse, nous verrons comment se construit le collectif de travail en tant que communauté de règles vécues (1.1.) et en tant que communauté d'apprentissage (1.2) autour des instruments de gestion. Nous verrons ensuite les éléments émergents du terrain ayant retenu notre attention, à savoir les liens entre le projet d'exposition et son environnement (1.3.) et les questions liées à la légitimité des acteurs (1.4.). Un tableau de synthèse permettra de rendre compte des résultats d'analyse de ce cas dans leur ensemble (1.5.).

2.1. LA FORMATION DU COLLECTIF DE TRAVAIL EN COMMUNAUTÉ DE RÈGLES VÉCUES

Nous verrons que les règles de l'action collective mises en place dans le cadre du projet d'exposition l'ont été, initialement, au sein d'un cercle restreint d'acteurs, créant certaines polémiques (2.1.1.). S'ensuivent des régulations sous-tendues par le dilemme savant/populaire (2.1.2.).

2.1.1. Des règles négociées au sein d'un cercle restreint d'acteurs

Deux règles principales ont été identifiées dans la mise en place du projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise », la première liée au contenu de l'exposition qui enjoint au commissaire d'exposition son entière rédaction ; et la seconde qui a trait, comme pour le cas Alternarchives, à une méthodologie générale du projet. Ces règles sont bâties autour d'instruments de gestion, respectivement l'outil « scénario d'exposition » et le dispositif muséographique.

- **Règle n°1 : produire le contenu de l'exposition via un commissariat d'exposition solitaire et non-scientifique**

La règle n°1 est proposée par le directeur du Château (DC) au commissaire d'exposition (CE) : ce dernier doit rédiger intégralement le contenu de l'exposition, selon un délai assez long de deux ans. A cette règle s'associent d'autres règles englobées, notamment la consigne selon laquelle le récit de l'histoire du rock nantais doit aussi donner à voir une histoire de la ville : *« et là j'ai dit le mot "je veux bien qu'on fasse une expo ensemble sur le rock, mais moi une histoire des groupes, ça ne m'intéresse pas" parce que même s'il y a des talents cachés, des talents oubliés, on va retrouver la même chose. Ce que je veux, c'est que derrière, il y ait un portrait de la ville, voilà. Qu'on trace un portrait de la ville, que ce soit un portrait politique, un portrait social, un portrait générationnel, tout ce qu'on veut, mais on tire à chaque fois la ville derrière »* (Entretien DC, directeur du Château). Hormis cette consigne, le Château laisse toute la liberté au commissaire sur le contenu de l'exposition : *« en fait, ils m'ont laissé carte blanche au départ en me disant "en fait, nous, notre mission, c'est juste de te remettre dans le droit chemin si jamais tu t'écartais de ce que doit être une exposition" »* (Entretien CE, commissaire d'exposition). Notons que dans ce verbatim transparait déjà la règle n°2 relative à la méthodologie de projet d'exposition qui est explicitée ci-après.

La règle n°1 de rédaction du contenu par le commissaire d'exposition s'incarne dans un outil de gestion : le « scénario d'exposition », qui fait lui-même partie du dispositif de gestion que nous appelons « dispositif muséographique », et qui a vocation à donner un aperçu global du projet d'exposition. Ce travail de rédaction est assez solitaire : *« La première étape c'est l'écriture du scénario euh... c'est la plus compliqué parce que euh... parce que j'suis tout seul, c'est-à-dire que... j'ai une confiance absolue du Château mais j'suis tout seul à connaître... en fait, j'suis le spécialiste, j'ai une grande connaissance du sujet, donc du coup pendant deux ans je travaille seul, sans... je leur demande "si je m'y prends comme ça est-ce que ça va vous aller, etc. ?", sur les méthodes ils m'aident un petit peu, mais sur le fond je suis tout seul quoi. J'ai travaillé deux ans tout seul sur ce projet »* (Entretien CE, commissaire d'exposition).

A l'échelle du projet d'exposition, cette règle apparaît comme une régulation de contrôle de la part du Château : le cadre est posé, c'est CE qui a la charge de la production du contenu de l'exposition, personne d'autre. Mais cette prise de position s'avère être une régulation autonome à l'échelle de l'environnement du projet : la règle que suit habituellement le Château dans la réalisation de ses expositions temporaires est de monter un comité scientifique à qui est confiée la production des contenus. Pour l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise », le Château décide donc d'outrepasser cette règle : « *Parce qu'on ne fait pas comme ça d'habitude, normalement ce n'est pas comme ça qu'on fait. On se met autour d'une table, on désigne des personnalités qualifiées... en discutant encore, on finit par réunir un embryon, un conseil scientifique ou une personnalité qualifiée qui se dégage encore plus, bon, et ça devient un commissariat euh... entre guillemet validé par toute une communauté de gens qui partagent les mêmes opinions* » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). La raison tient au fait de la relation qui préexiste entre DC et CE, mais aussi à l'objet patrimonial, la scène rock nantaise, autour duquel le « registre » du discours tenu ne doit pas, aux yeux de DC, être le même que pour les autres sujets traités : « *Là on était dans une configuration très particulière et on avait cette relation avec [CE]... même si l'expo en elle-même... tout de suite on a pris une orientation [...] qui ne se voulait pas fondamentalement scientifique, avec des universitaires du rock. Ça on n'en voulait pas, finalement. Alors que c'est notre modèle de production. C'est paradoxal. Parce qu'on s'est dit, c'est bien mais sur un sujet comme celui-ci, on peut avoir le risque d'en faire un sujet sérieux et un sujet chiant, finalement, et que les gens ne vont pas s'y retrouver dans une dimension sensible* » (Entretien DC, directeur du Château). La dimension sensible est donc un parti pris dès le départ de l'exposition. Confronté au fait qu'il y ait autant de manières de raconter l'histoire de la scène locale qu'il n'y a d'acteurs de cette scène le Château préfère proposer une nouvelle façon de raconter l'histoire en favorisant un point de vue en particulier : « *Mais bon si c'est ça, on pousse le bouchon plus loin, et on l'assume, et on fait en sorte que ce soit [CE] qui parle, et c'est [CE] qui a parlé. Dès le début dans l'expo, c'est "Salut je m'appelle [CE], vous allez voir ma version d'une histoire du rock" [...]. Et ça on l'a assumé*

jusqu'au bout, pour justement être dans cette posture d'un commissariat extrêmement individualisé, et qui ne soit pas le fruit d'un compromis, d'un consensus au sein d'un aréopage scientifique. Après ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu des relations avec des chercheurs, des questions euh... voilà, qu'il y a eu des échanges. Mais on a assumé cette dimension très sensible, euh... ce que j'appelle hagiographique, finalement, de l'expo. [...] Pour travailler différemment. Mais c'est vrai que c'était un contre-modèle par rapport à ce qu'on a l'habitude de faire. » (Entretien DC, directeur du Château)⁵⁴.

La mise en place de cette « nouvelle » règle ne s'est pas faite sans conflit. Des voix dissonantes ont traversé les milieux des musiques actuelles, que ce soit du côté des institutions et associations culturelles que des chercheurs universitaires : « *Parce que juste avant que l'expo ouvre, c'était un peu une polémique dans le Nantes Rock, tout le monde disait "non mais c'est quoi ce truc, on dirait que le rock à Nantes c'est [CE]" mais le rock à Nantes c'est pas [CE] ! [CE] c'est un acteur du rock à Nantes, mais il y a quand même plein de compétences de gens qui ont été éradiquées...* » (Entretien G, chercheur spécialiste des musiques populaires). La question du manque de rigueur scientifique associé à l'objet culturel et patrimonial « rock » a également été au cœur de cette polémique : « *l'expo elle est hyper bien parce que c'était hyper bien que le rock soit mis dans l'espace public, mais y a quand même... je ne vois pas pourquoi, quand on parle de trucs sérieux, faudrait que ce soit scientifique, et puis quand on traite de rock, bah là ça peut être subjectif* » (Entretien G, chercheur spécialiste des musiques populaires). Nous verrons par la suite en quoi la règle n°1 a finalement donné lieu à un phénomène de régulation tenant à intégrer les acteurs auteurs de ces revendications à la communauté de projet.

54 Dans un article scientifique paru très récemment sur les modes de productions et de réceptions de l'exposition « Rock ! », les auteures soulignent cette prise de position faite par le musée face à cet objet patrimonial inédit leur permettant d'expérimenter et oser faire différemment (Creton et al., 2022). Un verbatim cité par les auteurs révèle clairement l'écart aux règles institutionnelles suivies habituellement : « *On s'est affranchis de plein de règles muséales [...]. [DC] a abandonné l'idée de plaquer un discours muséal* » (Entretien ET, ibid.).

- **Règle n°2 : la construction de l'exposition suit une méthodologie de projet précise**

La règle n°2 renvoie à la méthodologie de projet mise en place pour la réalisation des expositions temporaires, et rassemble elle-même plusieurs autres règles englobées. Elle s'articule autour de deux dispositifs de gestion : le dispositif dit « muséographique » et le dispositif d'organisation que sont les réunions de copilotage.

Le rôle du dispositif muséographique est de mettre en scène les contenus pour faciliter la transmission aux visiteurs de l'exposition. Ce dispositif réunit lui-même d'autres instruments de gestion : le dispositif scénographique qui réunit les différents outils et objets qui permettent de construire la mise en scène de l'exposition (appel à projet scénographie, cahier des charges, décors, objets ayant une valeur patrimonial, système d'écoute du son - ici, gobelet et ruban d'écoute -, cartels, etc.) ; l'outil « scénario d'exposition » évoqué précédemment, qui permet d'organiser les contenus de l'exposition et construire le récit qui guide la visite ; et les outils de médiation qui permettent de s'adresser à des publics spécifiques (cartels pour les enfants pour un deuxième niveau de lecture, la Boîte à Rock qui est un outil destiné aux publics hors-les-murs). A cela s'ajoute une temporalité et un budget à respecter.

Plusieurs acteurs interviennent pour faire respecter cette méthodologie, notamment la personne chargée des expositions temporaire (ET) pour tout ce qui concerne le suivi du scénario d'exposition et la scénographie, et la personne en charge du développement de la politique des publics (PP) pour ce qui concerne la médiation. ET en particulier assure le montage de l'exposition en référant régulièrement au directeur du Château : *« Alors sur la décision de la programmation proprement dite c'est le directeur qui est à la manœuvre. Il impulse une commande qui va s'exprimer vis-à-vis de ses équipes sur l'organisation matérielle de l'exposition à partir du moment où elle est programmée pour la réaliser dans les temps qu'il a souhaité lui donner, en contrôlant les contenus par des retours réguliers et ça c'est le rôle qui m'est assigné, c'est-à-dire de faire en sorte que... à la fois de travailler de mon côté pour réaliser les étapes de production nécessaires, aussi bien dans les*

contenus - mise au point du scénario avec le commissaire, mise au point des différents documents de consultation, mise au point ensuite du projet proprement dit avec les scénographes, mise au point des données techniques de l'exposition et de la réalisation... bon pas obligé de lui tenir la main et de lui dire tout le temps où on en est, mais c'est important de lui donner des aperçus sur ce que devient le projet et dans quel sens, dans quelle direction il va. Et puis ce qu'il veut aussi c'est que le contrôle budgétaire s'applique, c'est-à-dire que les étapes d'un projet - aussi bien d'ailleurs dans le contenu, parce que quelques fois il y avait des incidences sur le coût, que dans la mise en forme - eh bien c'est de verrouiller l'enveloppe budgétaire de départ par rapport à des conditions d'arrivée. Donc ça c'est mon job » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Le cadre de réalisation du projet d'exposition est ainsi posé en amont.

La mise en œuvre du projet d'exposition mobilise différents membres du Château issus de différents services (technique, médiation, etc.). Les concertations et prises de décision se font également dans un cadre particulier à travers un dispositif d'organisation que sont les réunions de copilotage : *« Parallèlement, on a une réunion d'équipe interne qui s'appelle un copil - un copil d'expo - où mon service, donc on est trois, il y a moi et il y a une régisseuse d'œuvre, qui est un peu en retrait forcément sur rock parce qu'il y avait moins de données liées aux transit d'objets, par contre il y avait un gros impact de la documentation des expos... on vient présenter le degré d'avancement de tous les projets, on les balaye, c'est là qu'on reçoit des visa de "stop ou encore" sur des trucs »* (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Chaque responsable de service, participe à ces réunions qui permettent l'avancement des projets.

La règle n°2 - et l'ensemble de règles englobées qui la composent - mise en place dans le cadre de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » est donc la même que pour les autres projets d'expositions temporaires. Nous verrons toutefois que quelques régulations vont avoir lieu, notamment dans la manière de travailler la scénographie.

2.1.2. Un travail de régulation : le dilemme savant/populaire au cœur des préoccupations

Nous allons voir que le dilemme savant/populaire sous-tend le travail de régulation à l'œuvre au sein du projet d'exposition : la règle n°1 est actualisée afin d'intégrer de nouveaux partenaires « savants », tandis que la règle n°2 est actualisée afin de renforcer le caractère sensible et immersif - « populaire » - de la scénographie.

- **Règle n°1 actualisée : remédier aux conflits liés à un commissaire d'exposition « solitaire » en intégrant de nouveaux partenaires**

Comme dit précédemment, la règle n°1, qui a donné au commissaire d'exposition carte blanche sur la construction du contenu de manière individualisée et subjective, a pu créer certaines frustrations auprès des acteurs de la scène rock nantaise, en particulier ceux dotés d'une expertise scientifique sur les musiques populaires de ce territoire. Pour pallier cela, la communauté de projet, restreinte initialement aux personnes avec qui les règles de travail avaient été mises en place au départ, c'est-à-dire le commissaire d'exposition et l'équipe du Château et ses prestataires, va finalement être agrandie par l'intégration de nouveaux acteurs (notamment Trempolino, Stereolux, Le Pôle). Cela passe tout d'abord par une réunion où se déroulent des négociations sur la manière dont ces acteurs pourraient intervenir dans le projet : *« y avait pas mal de monde à cette réunion... et en fait [ET] il a dit "ouais en fait on n'a pas monté de comité de pilotage, mais on aurait du, on s'excuse... mais si vous voulez faire des trucs dans le cadre de l'expo, on peut réfléchir..." voilà, et c'est à ce moment-là que [anonyme]⁵⁵ s'est positionné pour faire une journée avec Trempo, et puis que y a eu l'idée de faire une journée avec le Pôle, tu vois ? Mais ce que je veux dire c'est [ET] a dit "par contre il n'y a plus d'argent, tout l'argent a été dépensé par le dispositif de [CE], donc on ne peut plus rien faire avec vous [en tant que coproduction]" »* (Entretien G, chercheur spécialiste des musiques populaires). Si certains chercheurs et institutions musicales locales se sont senties lésées de ne pas pouvoir participer directement à la réalisation de l'exposition, il leur a ainsi été accordée par le Château l'opportunité de construire un

55 Un membre de Trempolino.

dispositif spécifique de réflexion partagée dans le cadre de l'exposition. Cela s'est traduit par l'organisation de colloques et rencontres professionnelles sur la patrimonialisation des musiques populaires au sein du Château s'appuyant, notamment, sur des visites de l'exposition. Finalement, la règle n°1 qui accordait la légitimité du discours patrimonial à CE a fait l'objet d'une régulation donnant lieu à une révision de la règle résultant sur une nouvelle configuration de la communauté de projet puisque celle-ci a alors intégré des acteurs se sentant légitimes - et ayant le désir - de participer au discours patrimonial lié à l'exposition. Ces acteurs universitaires et institutionnels des musiques populaires ont, en outre, mobilisé lors de ces événements des acteurs « de l'ombre » des musiques populaires portant des projets de patrimonialisation afin qu'ils témoignent de leur expérience.

Cette régulation peut, encore une fois, être qualifiée de régulation de contrôle en ce qu'elle reste à l'initiative du Château qui a souhaité apaiser les tensions avec les acteurs du milieu musical en proposant « *des compensations aux uns et aux autres, qui ont été plutôt bien acceptées et qui ont bien fonctionné [...] il a fallu un petit peu marcher sur des œufs au départ en disant... voilà on va quand même faire des trucs, et on avait programmé des choses avec le Pôle, des journées d'étude avec Trempolino, et puis parallèlement on a essayé de soutenir tout ce qui émanait de l'environnement de Tempo, y a eu Punk is not dead, on a fait un petit truc avec eux... y a eu le colloque sur le hard rock au LU... »* (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Notons, entre outre, que durant l'une des rencontres professionnelles, un chercheur spécialiste du patrimoine des musiques populaires présent a tenu un discours valorisant l'approche hagiographique qui était au cœur des tensions : « *Une exposition comme celle du Château est une carte blanche donnée à un passionné comme on donnerait une carte blanche à un artiste. C'est une chance pour les anthropologues et sociologues qui pourraient prendre [CE] comme objet d'étude, en tant que figure du passionné s'investissant dans l'histoire du rock, dans le patrimoine* » (chercheur spécialiste de la patrimonialisation des musiques populaires). Cette intervention a permis d'apaiser lesdites tensions en créant une passerelle entre l'approche hagiographique et l'approche savante.

Ainsi, bien qu'un effort d'intégration ait été réalisé, nous verrons que ces tensions ont toutefois été un frein au développement d'une confiance bien établie et que les acteurs des deux espaces, l'exposition d'un côté, les colloques et rencontres professionnelles de l'autre, n'ont pas construit une véritable communauté de projet.

- **Règle n°2 actualisée : appréhender la muséographie selon un angle nouveau, faisant appel aux sens du visiteur**

La règle n°2, relative à la méthodologie de projet, a été plutôt bien respectée. Toutefois, quelques éléments ont dérogé aux manières habituelles que peut avoir le Château de construire ses expositions. En particulier, « Rock ! Une histoire nantaise » a été réalisée, comme évoqué précédemment, avec l'idée que la dimension du « sensible » devait être mise en avant, ce qui s'est traduit par une adaptation de certains éléments du dispositif muséographique.

Tout d'abord le dispositif scénographique a fait l'objet d'une réflexion toute particulière liée à la spécificité de l'objet patrimonial : la scène rock nantaise s'est construite autour de la pratique et de la consommation de la musique rock (et ses dérivés et évolutions reggae, pop, électro). Aussi, le Château a considéré que la musique (en tant que production sonore) devait occuper une place importante au sein de l'exposition, d'autant que le commissaire d'exposition avait demandé à pouvoir intégrer pas moins de 120 extraits de musique au parcours d'exposition. Une recherche a été réalisée afin de trouver un système qui puisse permettre une écoute qui ne soit pas individuelle (comme les écoutes au casques) mais qui ne soit pas cacophonique. Finalement, c'est un système d'écoute via un gobelet que l'on pose sur une cellule déclenchant le son qui a été mis au point : lorsque le visiteur pose le gobelet sur la cellule, le son se met en marche et est diffusé à travers le gobelet de sorte que seules les personnes à proximité du gobelet puissent l'entendre. Ce système d'écoute du son a alors été central dans la construction de la scénographie : *« l'intérêt d'avoir mis à profit ce temps là pour définir une technique de diffusion du son dans la future expo a permis qu'on a fait la constitution scénographique, qu'on fait ordinairement - un concours scénographique -... eh bien d'intégrer ce système d'écoute comme une demande incontournable, c'est-à-dire*

que c'est ça qu'il fallait mettre en œuvre » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Finalement, la solution a été celle de tables inclinées, sous forme de bandeau quasiment ininterrompu, sur lesquelles se trouvaient les différentes cellules de son : ce bandeau traversait toute l'exposition tel un fil rouge, chaque son se rapportant à des éléments contextuels disposés autour de lui.

Toujours concernant la scénographie, le décor de l'exposition a fait l'objet d'un intérêt particulier. Une partie des objets ont été prêtés par des acteurs de la scène rock nantaise suite à un appel aux prêts : ces objets étaient présentés de manière documentée, contextualisée, et ainsi rattachés à leur monde d'origine (ou autrement dit, appréhendés selon une démarche de patrimonialisation sociale). Tandis que d'autres objets, provenant de prêt de la ressourcerie L'Atelier du Retz Emploi, avaient pour seule fonction de décorer l'exposition afin d'intensifier l'expérience sensible du visiteur, comme le ferait une muséographie immersive : *« on a réussi à trouver un bon compromis parce que bah y avait un mélange entre les objets qui nous manquaient qui étaient des objets de pure déco, on a travaillé avec le scéno[graphe] aussi pour décorer l'espace au-delà même de ce que j'avais récupéré, lui, le scéno[graphe] savait que j'avais récupéré des choses, enfin c'était un jeu, un travail d'échanges d'information sur les objets, les faux objets de la déco et puis même in situ, même, par exemple si tu vas voir un peu dans le détail tu verras qu'y a un peu du décor, y a des fois des trucs... on a coupé le lit en deux parce que j'avais un lit deux places mais ça marchait pas donc on a coupé le lit, on la mis... du coup ça supposait pas mal de bricoles, pas du tout la même atmosphère qu'avec une expo classique du château « beaux objets », pas du tout la même chose »* (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Finalement, l'approche était presque parfois celle d'une approche *do-it-yourself*. Encore une fois, la dimension scientifique n'était pas première dans la démarche du musée, ceci offrant la liberté d'exposer des éléments sans toujours les documenter spécifiquement et par là-même de faire référence indirectement aux acteurs de l'ombre n'ayant pas pu être présents dans l'exposition faute de pouvoir les valoriser tous individuellement : *« y a eu un effort très important pour essayer de généraliser la présence de ce qu'on appelle... ceux qui n'apparaissent pas, on a fait vraiment des efforts pour ça, ça ne se*

voit peut-être pas beaucoup mais... notamment le magasin de disque, il était beaucoup là pour ça. Pour assumer un nombre de disques phénoménal à présenter dans l'expo - je mets d'ailleurs n'importe qui au défi de mettre plus de disques dans une expo, manipulables en plus. Il y a eu beaucoup de choix d'images qui sont orientées vers des groupes moins connus, même si ça ne paraît pas apparent, y a aussi moins de photos de ces groupes et moins belles, donc on a joué beaucoup là-dessus. Et puis pour des tas de raisons, on a fait de l'affichage sauvage au début de l'expo en privilégiant des noms qu'on ne voyait pas forcément beaucoup. On a essayé de contrecarrer l'effet que la notoriété pose sur le traitement du sujet, parce que sinon on parle que de Elmer Food Beat, ce qui est une faute en fait » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires).

Enfin, un travail assez spécifique a aussi été fait sur l'outil de médiation *Boîte à Rock*, appelé « outil passerelle » par la personne en charge du développement de la politique des publics. Cet outil est destiné à accompagner des temps de médiation sur le sujet de l'exposition en dehors du musée, auprès de publics dits « éloignés ». Encore une fois, plus que la transmission d'informations, la notion de « sensible » est au cœur de la construction de cet outil : *« autour de cet outil, ce qu'on s'est dit, c'est que l'enjeu ce n'est pas de parler de l'expo Rock, l'enjeu c'est en fait qu'il y ait un moment entre des gens qui sont souvent isolés, un moment d'échange autour de la musique. Et en fait on l'a construit de cette manière »* (Entretien PP, chargée du développement de la politique des publics). La *Boîte à Rock* a été construite en partenariat avec des associations du champ social et des bénévoles afin de répondre au mieux aux attentes des publics à qui elle est destinée. Cette manière de procéder n'est pas habituelle pour le Château, et une fois encore, c'est la spécificité de l'objet patrimonial qui a poussé le musée à « changer les règles » : *« Voilà ce patrimoine immatériel, il permet aussi finalement... comme on n'est pas dans nos certitudes, ça nous a permis d'explorer des choses avec des publics, et d'aller vers des publics qui au départ n'étaient pas forcément attendus dans cette exposition. Ça crée une dynamique intéressante de projet et de montage de projet un petit peu novateur »* (Entretien PP, chargée du développement de la politique des publics).

Ainsi, la règle n°2 relative à la méthodologie de projet a globalement été respectée, mais des règles englobées de cette méthodologie ont été adaptées avec une volonté de traiter différemment cet objet patrimonial, sa dimension immatérielle et populaire étant corrélée à une dimension sensible, émotionnelle, affective.

2.2. LA FORMATION DU COLLECTIF DE TRAVAIL EN COMMUNAUTÉ D'APPRENTISSAGE

Comme nous l'avons vu, la communauté de projet s'est d'abord construite autour d'un noyau d'acteurs composés des équipes du Château et prestataires autour du projet d'exposition en tant que tel. Les experts des musiques populaires ont ensuite été intégrés au projet : non pas au projet d'exposition en lui-même, mais à la programmation culturelle via des événements portés par ces experts et réalisés en partenariat avec le Château. Il est alors possible de remarquer, en analysant la construction de l'action collective en tant que communauté d'apprentissage, que les acteurs ont rencontré des difficultés à former une véritable communauté de projet.

Tandis qu'une communauté d'apprentissage est formée par les membres de l'équipe du projet d'exposition en tant que tel, menant à une production de savoirs autour de la manière de désigner et valoriser l'objet patrimonial (2.2.1.), les rapports de prescription réciproques avec le reste des acteurs semblent limités. Ainsi, ce sont plutôt deux « sous-communautés » d'apprentissage qui peuvent être identifiées au sein du projet englobant l'exposition et la programmation des événements tenus par les experts des musiques populaires (2.2.2.).

2.2.1. Rapports de prescription réciproques entre les membres de l'équipe du projet d'exposition en tant que tel : une production de savoirs autour de la manière de désigner et valoriser l'objet patrimonial

Dans le cadre du projet d'exposition en lui-même, le Château agit en tant qu'expert du patrimoine et de la patrimonialisation et un rapport de prescription se met en place entre le Château (par l'intermédiaire de ET notamment) et CE. Le musée se positionne comme détenteur de savoirs relatifs à la construction d'une

exposition, c'est-à-dire des savoirs d'ordre méthodologique et technique qu'ils mettent au service de CE : « *on m'a dit "est-ce que tu veux devenir commissaire d'exposition ?", j'ai dit "oui"... j'ai dit alors "un je dis oui, et deux je demande ça veut dire quoi ?" parce que je ne savais pas ce que c'était qu'un commissaire d'exposition... je ne connaissais pas tout le périmètre... le champ d'action si tu veux. Et en fait... on a appris à se connaître, eux ils m'ont dirigé aussi un moment ou à un autre* » (Entretien CE, commissaire d'exposition). Il y a alors une transmission de savoirs qui se fait du Château vers CE à travers la construction d'une relation de confiance (laquelle existait déjà entre DC et CE).

Même si le Château détient des capacités relatives à la construction d'exposition, il admet cependant n'être pas spécialiste de l'objet patrimonial à traiter, ici une scène musicale locale contemporaine. Il s'adresse alors à des acteurs détenant ces savoirs spécifiques et entre ainsi dans un rapport de prescription où il se fait néophyte : « *sur des sujets on est un peu profane hein... l'expo de musique... on n'est pas un musée de musique du tout. Donc on fait comme on fait à l'ordinaire, c'est-à-dire qu'on va voir ceux qui font le mieux... y a eu deux ans - parce que je savais déjà qu'on allait essayer de le faire depuis 2014-2015 -, aussi régulièrement que possible, on... je suis allé voir des expos de musique dans des lieux qui faisaient ça à l'année ou des lieux qui faisaient des expos ponctuelles, pour voir un peu quelles étaient les tendances. Et clairement y a un musée qui nous a fortement inspiré, là aussi un musée qui est un peu cousin parce qu'on connaît bien le directeur, qui est le Mupop, le musée des musiques populaires de Montluçon, on est allé en grande ambassade avec [CE] et le directeur tout espionner, tout décortiquer avec le directeur du Mupop. Et on s'est rendu compte d'une part qu'il y avait effectivement un style d'expos musicales qui dominait* » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Notons que le rapport de prescription est basé sur une relation de confiance entre les membres du Château et les acteurs externes au projet qui intègrent à la marge, par l'échange de savoirs, la communauté de projet. Les expositions du Mupop ont été conçues, scientifiquement, avec l'aide de Marc

Touché⁵⁶. Comme évoqué dans la partie contextuelle de la thèse, ces expositions ont vocation à mettre en avant les acteurs « de l'ombre » en présentant les réseaux d'acteurs, les lieux, les objets qui composent le milieu des musiques populaires, et ce de manière située. Ainsi, le Château s'est inspiré de cette approche tout en y apportant la dimension hagiographique présentée précédemment. Il y a ici un rapport de prescription réciproque qui se met en place, le musée adaptant les savoirs qui lui ont été prescrits à sa démarche favorisant une approche sensible plutôt que savante et produisant par là de nouveaux savoirs sur la manière d'appréhender une exposition en milieu muséal (manière qui, rappelons-le, a toutefois été sujette à controverse de la part de chercheurs des musiques populaires). Ainsi, par exemple, le Château a reproduit les installations dites *period room*⁵⁷ comme au Mupop, à la différence près que celles du Mupop sont construites dans une démarche scientifique en tant qu'*unité écologique* (Touché, 2007), tandis que les *period room* de l'exposition du Château sont appréhendées plutôt comme un décor immersif.

La réciprocité du rapport de prescription se fait également entre l'équipe du Château et CE en ce que celui-ci est considéré comme le spécialiste de la scène rock nantaise par le musée. Ainsi, CE a joué le rôle de prescripteur à plusieurs niveaux. Tout d'abord, dans sa capacité à désigner et à mobiliser les acteurs de la scène rock nantaise pour participer à l'exposition en tant que prêteur d'objets, ou en tant qu'artistes (pour la programmation des activités culturelles) : « *un ingrédient, qui était présent chez [CE], c'est qu'il avait, grâce à son livre, peut-être par le travail sur le livre que par le livre lui-même, accédé à tous les artistes et à tous les gens, et il avait cet effort et du coup eh bah en fait... Moi j'ai fait trois rencontres avec lui et certains des groupes de génération qu'il avait réunis, ils étaient tous... ils lui mangeaient tous dans la main* » (Entretien ET). Ensuite, CE a exercé ses savoirs dans la désignation des objets prêtés par des amateurs de la scène rock nantaise à

56 Se référer à la partie 2.1.3. de la section 2 du chapitre 1 de la thèse : une partie des travaux de Marc Touché, sociologue ayant travaillé au développement du Mupop, y est présentée.

57 Les *period room* sont des restitutions ou reconstitutions d'un espace historique - souvent un intérieur de pièce. Ce procédé muséographique est utilisé dans les lieux patrimoniaux comme les musées, les châteaux, les maisons de personnages illustres, etc.

intégrer à l'exposition : « [les prêteurs] *les confiaient* [les objets] à [CE] *pendant un certain temps, pour qu'il les étudie, qu'il regarde si ça avait vraiment l'intérêt que le gens pensent* » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires). Notons ici que la légitimité de désigner l'objet patrimonial est accordée par le Château à [CE], à qui est ainsi déléguée une certaine autorité (d'accepter ou de refuser un objet), autrement dit, la participation des porteurs de patrimoine n'est que partielle (dans le cadre de l'exposition elle-même en tout cas, d'autres espaces ayant été aménagés pour qu'ils puissent exprimer leur rapport au patrimoine de la scène rock : rencontres professionnelles, colloques, concerts). Enfin, CE avait également la capacité de mobiliser des connaissances pour la documentation de ces objets : « *Alors [CE] il avait déjà la base on va dire, il avait son bouquin qui avait documenté beaucoup des images et des objets qu'il connaissait, et qui avaient été cités et expliqués dans le bouquin. Beaucoup des amis de [CE]... des artistes, ou amis de [CE], ça revient au même en fait, avaient finalement une connaissance assez aigüe de ces objets* » (Entretien ET, chargé des expositions temporaires).

Les relations et échanges de savoirs entre DC, ET et CE leur ont permis de construire une véritable communauté d'apprentissage et de projet. Toutefois, celle-ci n'intégrait que partiellement les acteurs s'étant greffés au projet dans un second temps (les chercheurs universitaires et les professionnels des musiques populaires). Ils formaient, en quelque sorte, une première « sous-communauté » de projet rattachée au projet d'exposition en lui-même.

2.2.2. Des rapports de prescription limités entre l'équipe du projet d'exposition et certains partenaires : deux espaces d'apprentissage distincts pour deux types de discours patrimoniaux

Les projets englobés que sont les événements organisés par les chercheurs universitaires et les professionnels des musiques actuelles ont été des espaces de coconstruction de connaissances : ces événements ont permis aux experts des musiques populaires de partager des données scientifiques, d'aborder des problématiques relatives à la patrimonialisation des musiques populaires, de faire intervenir des acteurs de scènes musicales locales afin de témoigner de leur propre

démarche de patrimonialisation. Si des membres de l'équipe du Château ont participé à ces échanges, en tant que, eux-mêmes, porteurs de projet de patrimonialisation de musiques populaires, les échanges de savoirs sont surtout restés restreints à cet espace de partage (les colloques et rencontres professionnelles au sens large) et n'ont pas intégré les discours portés par l'exposition. Ce sont finalement **deux espaces distincts portant deux types de discours patrimoniaux qui se sont formés au sein du même projet de patrimonialisation** : un espace portant un discours hagiographique « fixe » légitimé par l'institution muséale ; et un espace offrant des discours pluriels et évolutifs au gré des échanges.

Les rapports de prescription ont donc été assez inégaux au sein du projet global « Rock ! Une histoire nantaise ». Les acteurs n'ont finalement pas réussi à construire une véritable communauté de projet, mais plutôt une juxtaposition de « sous-communauté » de projet aux rapports assez limités. Toutefois, cela a permis la création de plusieurs espaces permettant d'accueillir une pluralité de discours patrimoniaux, chacun de ces espaces produisant des apprentissages collectifs.

2.3. LIENS ENTRE LE PROJET D'EXPOSITION ET SON ENVIRONNEMENT

Au-delà de notre cadre d'analyse, l'analyse des données empiriques a révélé des liens, un impact réciproque, entre le projet d'exposition et son environnement : d'une part, entre le projet d'exposition et le projet global du Château (2.3.1.) et, d'autre part, entre le projet d'exposition et le monde institutionnel patrimonial (2.3.2.).

2.3.1. Lien entre le projet d'exposition et le projet global du Château

L'analyse met en avant le lien qui peut exister entre le projet d'exposition et le projet global du Château : celui-ci s'articule autour du partage d'univers culturels, ici entre les mondes culturels des membres des équipes du Château, avec un univers lié au monde patrimonial, muséal, institutionnel - de par leur métier - et au monde des musiques populaires - de par leur sensibilité culturelle liée à leur vie personnelle. Ainsi, ce partage des univers culturels permet, à l'échelle du projet

d'exposition, de susciter l'adhésion, ceci ayant, à l'échelle du projet global du musée, un impact sur l'autonomisation des équipes.

- **Le partage d'univers culturels comme levier pour susciter l'adhésion au projet d'exposition...**

Le croisement des univers culturels peut être un levier pour l'action collective car elle permet l'adhésion des membres de la communauté de projet : « *Souvent, je le vois très bien, on a des contenus qui ne sont pas faciles pour l'ensemble, je dis vraiment l'ensemble de l'équipe, là c'est vraiment... vous voyez, vous arrivez sur l'exposition d'octobre, qui est sur Gengis Khan, sur la Chine, et tout et tout... là je vois bien que l'adhésion est compliquée parce que, pour certains, ils n'ont jamais entendu parler de Gengis Khan. Pour ce qui est de « Rock », ils s'y sont tous mis, parce qu'ils avaient tous un mot à dire par rapport au contenu. Et l'adhésion était phénoménale, c'est-à-dire que le moindre événement qu'il fallait monter, le montage de l'expo, ils étaient tous, tous, mobilisés. Et de fait, quand je me promène... notamment dans l'équipe technique, dans les ateliers techniques, je vois qu'il reste des éléments de scénographie qui ont été accrochés au mur, etc. Donc, ils se sont en plus appropriés les éléments de scénographie pour les garder. Et donc ça c'est facile, parce que ça permet justement de souder la communauté du Château, parce que le projet il est partagé par tous. Ça c'était aussi dans les objectifs du projet. Et là dessus, ça a plutôt très très bien fonctionné. Il suffit de regarder sur les casiers des gens, les dos des ordinateurs des gens, il y a le petit sticker Rock » (Entretien DC, directeur du Château). L'aspect populaire de la scène rock a permis qu'un grand nombre de personne au sein de l'équipe se sente concerné par cet objet patrimonial, eux-mêmes s'y sentant rattachés.*

De la même manière, le fait que DC et ET aient un lien particulier avec la scène rock nantaise, dans leur vie personnelle, a permis à CE de se sentir en confiance, compris, et légitime à accepter la proposition qui lui était faite de faire une exposition sur la scène rock au musée : « *ils [DC et ET] auraient pu ne pas avoir d'affinité musicale mais ce qui était génial c'est qu'en plus je les ai sentis complètement emportés par le sujet parce qu'ils aimaient la musique. [DC], le patron du château, c'est quelqu'un qui a, à un moment dans sa vie, écouté de la*

musique et qui était très pointu dans ses goûts musicaux et je l'ai ressenti tout de suite, et j'ai senti qu'il y avait du répondant. Y a un moment c'est quand même bien d'avoir du répondant parce que si tu te retrouves avec quelqu'un qui dit "ah oui tiens Dominique A ça ressemble un peu à du Céline Dion" bah tu te dis "ah oh non y a un truc qui va pas, va falloir qu'on en parle quoi..." et j'ai senti qu'il y avait une sensibilité, qu'ils comprenaient. Ils ont été rapidement en lien avec moi, avec les artistes et rapidement j'ai compris que ça matchait » (Entretien CE, commissaire d'exposition). Ainsi, la compréhension mutuelle de ce que représente culturellement et affectivement l'univers de la scène rock a permis de consolider les relations et la communauté de projet.

- **... ayant un impact sur le projet global du musée**

Par ailleurs l'adhésion des salariés du Château au projet a eu un impact à l'échelle du projet global du Château puisqu'elle a participé à renforcer l'autonomisation des équipes, un objectif managérial déjà en place avant l'exposition : « c'est inscrit dans une dynamique que j'ai lancée il y a quelques années, à la fois sur l'autonomisation des équipes, des montées en puissance des compétences, des structurations plus fortes du mode projet, à la fois capacité à décider, à être autonome, mais aussi à travailler collectivement, à décloisonner, et ça c'est un processus qu'on a à produire aussi en interne, dans cette dualité internalisation-externalisation, ou est-ce qu'on met les curseurs en fonction des projets. Et le projet [Rock] participait à ça, mais dans un schéma beaucoup plus global au sein des expositions. [...] Oui, elle [l'exposition Rock] se prêtait à ça [à cette dynamique] à cause de l'adhésion. Et notamment de l'adhésion dans l'équipe » (Entretien DC, directeur du Château). Le croisement des univers culturels est donc un levier pour la communauté de projet d'exposition, mais à plus grande échelle également pour la communauté de projet du musée.

2.3.2. Lien entre le projet d'exposition et l'univers institutionnel patrimonial

En choisissant de traiter la scène rock nantaise comme objet patrimonial, le Château a rencontré plusieurs réactions : certaines personnes issues du milieu muséal y étaient réticentes quand d'autres y adhéraient au contraire complètement ;

du côté du milieu musical, de la même manière, certains y voyaient le signe du déclin de leur culture quand d'autres y percevaient une reconnaissance.

Du côté des institutions patrimoniales centrales (DRAC, Etat), la réaction révèle une certaine ambivalence quant à cet objet patrimonial, notamment au regard de l'élection de l'exposition en tant qu'*Exposition d'intérêt national*. L'un des critères pour prétendre à l'obtention de ce label est la présence d'un comité scientifique pour construire les contenus de l'exposition. Or, comme nous l'avons vu, ce n'était pas le cas de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise ». Pour autant, cela n'a pas été rédhibitoire. Deux éléments ont fait pencher la balance pour que le projet se voit décerner le label.

Tout d'abord, le sujet de l'exposition a été considéré comme original, aussi bien par la personne responsable du service des musées de la DRAC que par celle présente au comité de sélection finale : « *Donc là c'était une exposition de territoire qui était assez originale puisqu'elle traitait du rock, rock qui n'est pas un sujet si classique que ça même si la question des musiques populaires est de plus en plus traitée dans le domaine des musées. Donc ça je trouvais ça intéressant parce qu'il me semblait que c'était la première fois que c'était traité, pas tout à fait en région, mais en tout cas à l'échelle de Nantes de cette façon-là* » (Entretien SM, responsable du service des musées de la DRAC) ; « *l'exposition Rock à Nantes répondait déjà à un critère important, c'est que c'était un sujet ethnographique, et qu'il n'y en a pas beaucoup qui arrive à avoir des sujets qui soient d'intérêt national, parce que le rock c'est quelque chose de national, et la façon dont c'était pris ça pouvait concerner beaucoup de monde* » (Entretien LB, membre de la commission de sélection du label Exposition d'intérêt national). Notons que l'aspect local de l'objet patrimonial ne semble pas poser de problème, comme si cet exemple d'histoire de scène musicale locale était apte à représenter toutes les histoires locales de scènes musicales en France. Par ailleurs, on détecte l'ambivalence face au sujet : à la fois c'est « normal » de traiter ce sujet car c'est un sujet ethnographique comme les autres, et d'ailleurs cela se fait « de plus en plus » ; et en même temps, c'est quelque chose d'« assez original » car « il n'y en a pas beaucoup ». Il y a une oscillation entre une reconnaissance déjà établie et une certaine curiosité (comme si la

reconnaissance de ce sujet comme objet patrimonial n'était finalement pas tout à fait acquise).

Le deuxième élément qui a joué en faveur du projet est le travail réalisé sur la programmation culturelle et la politique des publics. Comme nous l'avons vu, le projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » ne rassemblait pas seulement un parcours d'exposition, mais également des actions de médiation dans et hors-les-murs, des concerts à destination de tous les publics, et des colloques et rencontres professionnelles à destination des acteurs des musiques populaires : « *Ensuite un deuxième critère, ça, vous le verrez dans l'appel à projet, c'est la qualité de la programmation culturelle et de la politique des publics, en fait. [...] Et puis en fait pour moi le grand intérêt de ce sujet d'exposition, c'est que ça s'inscrivait dans la politique d'élargissement des publics du Château des Ducs de Bretagne [...] ensuite il y avait une programmation culturelle assez riche, avec des partenaires locaux comme Trempolino* » (Entretien SM, responsable du service des musées de la DRAC) ; « *ça répondait aussi à un des critères essentiels, parce que c'est un critère qui est extrêmement important, c'est la prise en compte du public. Et bon là vraiment tout était fait pour qu'on découvre les musiciens, qu'on découvre les chanteurs, etc.* » (Entretien LB, membre de la commission de sélection du label Exposition d'intérêt national).

L'originalité du sujet (par son aspect populaire contemporain) et la prise en compte des publics semblent avoir un poids important dans les critères d'appréciation de la production du patrimoine par les institutions étatiques françaises, finalement plus que la considération scientifique du contenu, en tout cas sur ce sujet : « *bon on a considéré, au vu du dossier, qu'il était scientifiquement suffisamment étayé. On ne peut pas... bon c'est compliqué avec les musée d'ethnographie on sait très bien qu'il y a de fait des conseillers scientifiques qui sont au niveau local. Et là ça se voyait vraiment. Mais vous avez raison, d'habitude on demande un conseil scientifique [...] En même temps, c'est compliqué, on est obligé de faire confiance à un certain niveau, parce que tout le monde n'est pas spécialiste de tout.* » (Entretien LB, membre de la commission de sélection du label Exposition d'intérêt national). Il semble d'ailleurs que les acteurs

du Château aient bien conscience de ces critères d'appréciation, ce qui oriente la manière dont ils construisent le projet d'exposition et ses composantes, suivant des stratégies définies en amont : *« Donc le dispositif de la boîte à rock par exemple avait été fait sur mesure pour prétendre à ce label, c'est-à-dire qu'on s'était dit "on fait ce truc là pour gagner" parce que ce truc-là est un moteur de décision pour obtenir le label, parce que c'était les publics empêchés, dispositif de médiation innovant, euh... tout ce qui est hors musée, ça, ça marche du tonnerre, c'est ce qu'il faut faire. Y a des petites recettes, y a des petits trucs »* (ET, chargé des expositions temporaires). Ainsi, l'univers institutionnel influe sur le projet de patrimonialisation de musiques populaires et vice versa.

Cette tolérance des institutions étatiques vis-à-vis de l'exigence scientifique que nécessite un projet pour obtenir le label Exposition d'intérêt national est-elle liée à la notion de populaire ? Pour les institutions, la reconnaissance de ces cultures au rang de « culture légitimée » est, du fait des orientations politiques actuelles (basée sur le nouveau paradigme patrimonial, la diversité culturelle, les droits culturels, etc.), bel et bien assumée ; pour autant, dans les faits, il semble que ces cultures ne reçoivent pas le même traitement que les autres et ne soient pas prises « au sérieux » de la même manière. Est-ce une régulation qui est à l'œuvre, au niveau institutionnel, quant à la manière de patrimonialiser de nouveaux objets patrimoniaux ? Ou cela témoigne-t-il plus simplement d'une méconnaissance des institutions patrimoniales à propos de l'existence de recherches scientifiques dans le domaine des musiques populaires ?

Quoiqu'il en soit, il semble que cette reconnaissance institutionnelle allouée au projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » ait été une surprise dans le milieu patrimonial : *« il y a un espèce de cadrage qui est que souvent en fait ce sont des expositions entre guillemets avec des « chefs d'oeuvre », sachant que dans le cas d'un musée d'histoire la question des chefs d'oeuvre... en fait c'est plus lié à la catégorie musée des beaux-arts, donc dans le cadre d'un musée d'histoire, vous vous questionnez autrement, vous problématisez autrement. Mais effectivement, ça a fait un peu grincer des dents dans le monde parfois un peu classique des conservateurs de musée »* (Entretien PP, chargée du développement de la politique

des publics). Malgré les orientations politiques et les discours d'ouverture à la diversité culturelle prônée par l'État, certaines institutions patrimoniales, notamment muséales, semblent encore suivre des règles renvoyant à l'âge des Monuments. L'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » a ainsi bousculé, à certains égards, ces règles encore en place.

2.4. LA LÉGITIMITÉ EN JEU

A l'instar du cas Alternarchives, l'analyse de l'exposition « Rock ! » a fait émerger le thème de la « légitimité ». Il est tout d'abord possible de s'interroger sur un certain paradoxe quant au discours hagiographique produit dans un cadre muséal, comme si la légitimité du discours « changeait de côté », passant d'auto-autorisé à autorisé et/ou inversement (2.4.1.). Ensuite, il est intéressant de noter le rôle de la légitimité pour susciter l'adhésion au projet (2.4.2). Enfin, il apparaît alors que la collaboration est une stratégie employée par les acteurs pour « cumuler » les différentes formes de légitimité en jeu et emporter l'adhésion du plus grand nombre (2.4.3.).

2.4.1. Quand la légitimité « change de côté »

Comme évoqué dans notre partie contextuelle, le fait d'accorder la légitimité à la société civile de désigner le patrimoine et de prendre part au processus de patrimonialisation est très récent à l'échelle de la notion contemporaine du patrimoine (que nous faisons débiter à la Révolution). De ce fait, les institutions patrimoniales tels que les musées jouissent encore d'une grande légitimité de « faire le patrimoine » aux yeux de l'État et des publics. Le musée d'histoire de Nantes bénéficie grandement de cette légitimité, pour plusieurs raisons : le musée est situé dans l'un des bâtiments du Château des Ducs de Bretagne, ce qui lui permet d'être à la fois un musée d'histoire et un monument ; le Château a fait l'objet de plusieurs restaurations dans les années 2000 qui ont été l'occasion de moderniser complètement le musée, celui-ci est aujourd'hui équipé d'une scénographie et d'équipements numériques très attractifs ; intégré au Voyage A Nantes (VAN), le Château est l'une des étapes-phares du circuit touristique de la ville, ce qui lui permet d'enregistrer une fréquentation très importante ; labellisé

musée de France, il bénéficie du soutien de l'État et des collectivités territoriales et fait preuve de rigueur et de professionnalisme dans l'exercice de ses missions : *« Musée de France, ce ne sont pas que des obligations, ce sont aussi des droits en quelque sorte, et notamment le droit de recevoir un soutien de l'Etat au titre du fonctionnement ou de l'investissement, donc de recevoir des subventions, en fait. Donc c'est aussi ça l'intérêt d'être Musée de France, et puis c'est aussi vécu comme une sorte de label de qualité, enfin c'est valoriser aussi de cette façon-là »* (SM, responsable du service des musées de la DRAC). Pour toutes ces raisons, le Château est considéré comme une institution patrimoniale influente à Nantes.

Il existe alors cette idée que tout ce qui entre au Château est légitimement du patrimoine et que les discours produits par cette institution sont légitimes (toujours aux yeux des pouvoirs publics et du grand public). Autrement dit, le Château est vecteur d'une culture légitimée et producteur de discours autorisés. Bien qu'il exprime une certaine critique réflexive exigée par son métier, le directeur du Château a bien conscience de ce que représente le musée : *« je pense que c'est bien de faire un arrêt sur image, c'est bien d'avoir cette notion justement... d'une dimension historique d'un phénomène social et culturel. Le faire au Château, parce qu'au Château tout de suite cette notion de "tac ! C'est du patrimoine !", c'est rentré dans le "temple" vous voyez ce que je veux dire hein, même si je n'aime pas du tout cette notion-là, mais c'est ce que les gens perçoivent, et on l'a vu dans les commentaires des visiteurs "ah ! Du rock au Château ! Ça y est nous sommes reconnus". Donc... alors que ce n'est pas vrai, pour moi ce n'est pas un gage "ça y est j'ai mis le tampon et puis ça y est c'est rentré dans les valeurs sûres qu'on doit accepter et puis le reste c'est pas tamponné par le Château..." c'est de la connerie tout ça hein »* (Entretien DC, directeur du Château).

La légitimité n'est pas accordée seulement par les pouvoirs publics et le grand public, mais également par la sphère scientifique et les professionnels du patrimoine. En tant que musée labellisé, le Château est tenu de concevoir un Projet Scientifique et Culturel (PSC) qui définit son identité et ses objectifs scientifiques. La manière de travailler du Château rejoint celle du monde académique : les discours produits s'appuient sur des méthodes et travaux scientifiques contribuant à

proposer une version « objective » de l'histoire. Ainsi, le musée est perçu comme un « garant » permettant d'éviter les dérives liées à la manipulation de l'histoire : « ce que je veux dire c'est que y a quand même normalement une dimension d'éducation ou de démocratisation dans les expos [des musées] ! C'est comme si tu faisais une expo "Nantes esclavagiste, le trafic des esclaves au XVIIIe siècle" et que tu vas dire "non non mais c'est subjectif, finalement les noirs ils étaient méchants donc c'est normal", enfin y a des trucs t'as pas le droit de les dire quand même ! » (Entretien G, chercheur spécialiste des musiques populaires).

Dans le cas de l'exposition rock, comme pour toute autre exposition, le Château n'étant pas expert du sujet, il travaille avec des partenaires - souvent chercheurs - pour produire les contenus de l'exposition. Dans le cas de l'objet patrimonial des musiques populaires, nous avons vu que le Château n'a toutefois pas souhaité faire appel à un comité scientifique et a pris le parti, assumé, de confier l'écriture du contenu de l'exposition à un seul individu issu du milieu musical et journalistique - et dont le travail ne s'appuie pas sur une démarche scientifique. En faisant cela, le Château a donné à un récit subjectif la possibilité de devenir légitime, d'être perçu comme un discours autorisé, alors qu'il s'agit initialement d'un discours auto-autorisé. En quelque sorte, la légitimité « change de côté » : elle ne s'appuie plus sur la démarche scientifique mais sur la dimension hagiographique du contenu avec l'idée revendiquée que « c'est une histoire possible parmi d'autres ». Le Château cherche ainsi l'adhésion du plus grand nombre à son projet.

2.4.2. Être légitime pour susciter l'adhésion

Plusieurs types d'acteurs sont visés par cette stratégie d'accorder de la légitimité à un discours patrimonial subjectif.

- **Susciter l'adhésion du grand public**

Tout d'abord, il s'agit de rechercher l'adhésion du grand public qui, n'étant pas expert des musiques populaires - bien qu'il en ait une certaine connaissance du fait de ses propres pratiques de consommation - ne remet pas en cause le contenu. Il

pourrait même y adhérer avec plaisir, l'histoire des musiques populaires pouvant susciter en lui une certaine nostalgie, des souvenirs heureux, une identification⁵⁸.

A ce propos, la personne en charge du développement de la politique des publics défend bien cette idée selon laquelle : *« il ne faut pas se tromper, c'était une exposition grand public. Nous, notre objectif, c'est qu'un maximum de gens viennent, ce n'est pas une exposition élitiste pour les musiciens, ce n'était pas DU TOUT ça le projet. Le projet, c'est donner à voir un patrimoine immatériel euh... et une exposition grand public. Absolument pas du tout un truc pour pro. Parce que les trucs pour pro, ça a été les journées d'études, celles qui ont été montées avec Trempolino. Ce n'est pas du tout... et je ne vois pas ce qu'on aurait été foutre là-dedans en plus, enfin aucune légitimité à le faire ! Enfin faut être clair. Et puis ce n'est pas du tout, du tout, le projet du Château. Le projet du Château ce n'est pas du tout de faire des trucs pour des pros ! Enfin, on est un lieu de diffusion en fait ! Un lieu de diffusion de patrimoine et d'histoire »* (Entretien PP, responsable du développement de la politique des publics). L'ardeur avec laquelle est présentée cette idée selon laquelle l'exposition ne s'adresse pas aux experts de la scène musicale semble révéler une volonté de « protéger » le Château contre d'éventuelles critiques de la part de ces experts (amateurs ou professionnels). Nous allons voir qu'à ce titre, le parti pris par le directeur du Château permet d'ériger cette protection.

- **Susciter l'adhésion des membres de la communauté rock**

Malgré le discours tenu ci-dessus, il semble en effet que la stratégie du directeur du Château était quand même, sinon de destiner l'exposition aux musiciens et professionnels des musiques populaires, tout du moins de remporter leur adhésion en ne proposant pas un récit se revendiquant objectif et « vrai », mais une histoire possible parmi d'autres : *« pour ne pas heurter la communauté du rock [...] il me semblait qu'en valorisant cette option de cette approche extrêmement*

58 Pour tout ce qui a trait à la réception de l'exposition « Rock ! » par les publics, nous renvoyons le lecteur vers le récent article « *"Pour moi, c'est plus qu'une expo !" Production et réception d'une exposition sur les musiques populaires dans un musée d'histoire* » (Creton et al., 2022).

sensible, affective, hagiographique par le biais d'un commissaire qu'on assume, [cela] me semblait être la porte d'entrée » (Entretien DC, directeur du Château).

Ainsi, si inexacitudes il y a dans le récit, il est aisé de rétorquer que « c'est normal » puisque il s'agit d'un récit raconté du point de vue d'une personne en particulier, comme témoin. En accordant la légitimité au discours auto-autorisé, le musée se protège en ne proposant pas une version « officielle » qui aurait pu lui être reprochée : *« si on dit que on pense ça, nous, ils vont nous dire "mais qui êtes-vous pour pouvoir dire ça ? Vous le musée d'histoire, les vieux cons là" donc, donc euh... oulala surtout pas. On va plutôt dire "c'est lui [CE] le responsable de tout, nous on... on y connaît rien" [...] on ne se mouille pas trop c'est vrai » (Entretien ET, responsable des expositions temporaires).* Ces réactions montrent bien la difficulté qui existe pour les institutions du patrimoine à aborder les cultures populaires comme patrimoine. Le fait que celles-ci soient partagées et vécues par un grand nombre de personnes encore vivantes et, qui « vivent » encore aujourd'hui ces cultures, rend l'exercice délicat.

- **Susciter l'adhésion de l'univers des musées et du patrimoine**

Il s'agissait également de tenter d'obtenir l'adhésion de la communauté de l'univers des musées pour qui le sujet était peu conventionnel : *« et pour ne pas non plus heurter la communauté traditionnelle du Château qui est peu étroite, mais qui est parfois totalement opposée. Moi j'ai eu des réactions de gens qui m'ont dit "pff non, une expo rock au Château, ce n'est pas pour ici quoi" et moi je leur ai expliqué que si, mais eux, ils sont sur des modèles sociaux un petit peu différents » (DC, directeur du Château).* La stratégie de mettre en avant un récit hagiographique était quelque peu risquée, mais il semble qu'elle ait porté ses fruits puisque le Château a obtenu le label d'Exposition d'Intérêt National, geste de légitimation officielle au niveau national de l'exposition - geste qui n'a d'ailleurs pas été accueilli favorablement par tout le monde comme évoqué précédemment.

Avec cette démarche, le Château a pourtant perdu, comme évoqué précédemment, l'adhésion de certains chercheurs et acteurs des musiques populaires. Initialement, certains d'entre eux n'accordaient en effet pas de légitimité

à cette exposition reposant sur la subjectivité d'un acteur. La solution trouvée par le Château a alors été d'étendre la collaboration en créant des partenariats avec certains de ces acteurs afin de « cumuler » les différentes formes de légitimité.

2.4.3. Collaborer pour cumuler les différentes formes de légitimité

Comme évoqué précédemment, le Château, après avoir fait le choix de construire l'exposition à partir du récit d'un seul individu, a finalement décidé d'intégrer d'autres acteurs au projet à travers la programmation culturelle. Il s'agissait alors de « faire une place » aux discours autorisés produits par des chercheurs œuvrant à l'Université ou dans des structures liées aux musiques actuelles comme Trempolino, à travers des temps de conférences ; et de laisser place également au rock comme patrimoine culturel immatériel à travers la tenue de concerts organisés en partenariat avec Stereolux : *« l'autre défi, pour moi c'était important et très vite je l'ai dit à certains partenaires, c'était la question de la légitimité. Et je leur ai dit attention, moi je ne peux pas faire une exposition sachant qu'à Stereolux ou à Trempolino il y a des gens qui travaillent depuis 20-30 ans sur la question, qui produisent du contenu, et moi j'arrive la bouche en cœur, en disant "ouais super je fait une expo au Château" et puis je tire tout à moi, ça ne marchera pas comme ça, donc on va trouver des complémentarités, on va travailler ensemble, et puis surtout c'est clair, je n'ai pas la légitimité à parler du rock moi. Je n'ai pas la légitimité, donc là maintenant "il faut qu'on travaille ensemble" »* (Entretien DC, directeur du Château).

Par ailleurs, la collaboration avec le commissaire d'exposition a également été le moyen de légitimer la démarche du Château auprès des acteurs de la scène musicale sur le fait de faire entrer le rock au musée : reconnu, comme nous l'avons vu, dans le milieu de la scène rock nantaise, le commissaire d'exposition a ainsi suscité l'adhésion des acteurs de la scène au projet, en les encourageant à participer soit via le prêt d'objets pour l'exposition ou en tant qu'artistes ou intervenants lors de la programmation culturelle.

Ainsi, l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » et sa programmation culturelle ont été l'occasion de créer différents espaces où étaient tenus différents

discours, brouillant au passage les frontières entre discours autorisés et auto-
autorisés, tout récit bénéficiant de la légitimité produite et accordée dans le cadre
institutionnel du Château.

2.3. SYNTHÈSE DES RÉSULTATS D'ANALYSE DU PROJET D'EXPOSITION « ROCK ! UNE HISTOIRE NANTAISE »

| Projet Exposition « Rock ! » | Règles et réglementations | Savoirs, relations et apprentissages | Instruments de gestion | Légitimité |
|--|--|---|---|--|
| <p>Projet CONTENU</p> | <p>Règle n°1 / Le contenu de l'exposition est produit par un commissaire d'exposition unique, acteur de la scène locale en tant que journaliste et musicien amateur (sans concertation directe avec les autres acteurs de la scène locale comme Tremolino, le Pôle, les chercheurs etc.).</p> <p>Règle n°2 / La construction de l'exposition suit une méthodologie de projet précise.</p> <p>Règle n°1 actualisée / Les contenus de l'exposition sont bien réalisés par le commissaire d'exposition unique, mais un espace d'expression et d'intervention est créé par la mise en place de partenariats avec les autres acteurs de la scène musicale pour participer à la programmation culturelle autour de l'exposition.</p> <p>Règle n°2 actualisée / La règle est respectée, même si certaines démarches sont adaptées au type de contenu de l'exposition (par exemple, la scénographie joue un rôle très important, certains objets de l'exposition n'ont qu'une valeur « décorative », on est dans une démarche muséographique immersive, portée sur les sens. Le « ruban musicale » et le « gobelet d'écoute » tiennent une place importante dans la construction de l'exposition).</p> | <p>Savoir-faire, savoir-comprendre et savoir-combiner du Château / Le Château est composé de multiples acteurs individuels et rassemble ainsi tous les types de savoirs qui sont répartis surtout en fonction de l'organisation hiérarchique du Château : les équipes de médiateurs et de techniciens renvoient à des figures d'opérateur exerçant leur savoir-faire, les responsables d'équipe renvoient plutôt aux figures du réparateur et du stratège. Ces derniers participent aux réunions de copilotage. Les acteurs du Château ont la maîtrise d'un savoir en relation avec la méthodologie du processus de patrimonialisation, les techniques de conservation et de valorisation.</p> <p>Savoir-faire, savoir-comprendre et savoir-combiner du commissaire d'exposition / Dans le domaine du patrimoine et de la réalisation d'exposition, le commissaire d'exposition est plutôt néophyte. Son savoir-faire et son savoir-comprendre repose sur ses capacités à recueillir des informations et à les mettre en forme (rédaction de contenus) et à communiquer (rôle de médiation entre les acteurs du projet). Son savoir est surtout lié à la connaissance de la scène musicale nantaise et de ses acteurs.</p> <p>Savoir-faire, savoir-comprendre et savoir-combiner des acteurs de musiques populaires et chercheurs / Concernant les acteurs culturels (Tremolo, Stéréolux), ils possèdent des savoirs relatifs à l'accompagnement des acteurs et à l'animation de la vie culturelle et musicale du territoire. Concernant les chercheurs, ils ont des savoirs relatifs à la scène locale produits dans une démarche scientifique, contextualisée.</p> <p>Rapports de prescription d'expert à néophyte / La figure de l'expert est du côté du Château en ce qui concerne la méthodologie de projet pour monter une exposition temporaire. Mais l'expertise est aussi du côté du commissaire d'exposition pour ce qui est des connaissances de la scène musicale. L'expertise provient également du scénographe qui propose une solution muséographique. Enfin, l'expertise vient des acteurs de la scène musicale (structures culturelles) et des chercheurs qui viennent questionner les contenus de l'exposition et apporter un autre regard.</p> <p>Rapports de prescription hiérarchique ? / Le conservateur du Château a lui-même nommé le commissaire d'exposition car il le connaissait de longue date.</p> | <p>Dispositif muséographique / L'exposition est construite autour d'un dispositif muséographique dont le rôle est de mettre en scène le contenu pour faciliter sa transmission aux visiteurs. Le dispositif muséographique articule différents dispositifs et outils de gestion, notamment le dispositif scénographique (1), le scénario d'exposition (2), les outils de médiation (3).</p> <p>1. Dispositif scénographique / Il réunit les différents outils et objets qui composent la scénographie de l'exposition : décors, objets ayant une valeur patrimoniale, système d'écoute du son (gobelet et ruban d'écoute), cartels etc. Le dispositif scénographique est choisi sur proposition de différents scénographes à travers un appel à projets.</p> <p>2. Outil de gestion : le scénario d'exposition / Il permet d'organiser les contenus de l'exposition, de construire le récit qui sera exposé.</p> <p>3. Outils de médiation / Les cartels spéciaux pour les enfants (plusieurs niveaux de lecture), la Boîte à Rock pour parler du sujet de l'exposition hors-les-murs.</p> <p>Dispositif d'organisation : les réunions de copilotage / Elles réunissent les acteurs du Château qui participent à la réalisation du projet d'exposition. Elles permettent d'échanger sur l'avancement de chacun et de prendre des décisions (validation par les différents responsables de service, et par le directeur).</p> <p>Dispositif de réflexion partagée : les colloques et rencontres professionnelles / Ces événements ont réuni différents acteurs qui se sentaient concernés par le sujet de l'expo Rock et qui souhaitaient prendre part au récit qui y a été exprimé en apportant leurs questionnements, leur point de vue.</p> | <p>Plusieurs sources de légitimité en jeu / La légitimité accordée à l'exposition « Rock ! » peut varier selon qu'elle provienne : du grand public, des experts de la scène musicale locale (amateurs et professionnels), des membres de l'univers des musées et du patrimoine.</p> |
| <p>A l'échelle de l'environnement du projet</p> | <p>Règles relatif à la patrimonialisation / Les musées, en tant qu'institution patrimoniale, ont la légitimité de « faire » le patrimoine. Ils appuient notamment leur expertise sur l'apport de connaissances scientifiques d'experts pour traiter un sujet.</p> <p>Règles relatif à la scène rock locale / A Nantes, un réseau important de structures musicales institutionnelles ont été mises en place à partir des années 1990-2000 permettant d'avoir une scène composée de milieux <i>underground</i> et de milieux plus institutionnels, chacun ayant des systèmes de règles propres. Les structures des milieux plus institutionnels sont souvent sollicitées dans le cadre de projets d'envergure sur les musiques populaires à Nantes en tant qu'experts de l'accompagnement des pratiques musicales sur le territoire.</p> <p>Règles relatif au milieu universitaire / Les acteurs du monde académique sont souvent sollicités pour constituer les comités scientifiques des expositions portées par les musées, en tant qu'expert des musiques populaires dans leur dimension scientifique.</p> | <p>Univers culturel du commissaire d'exposition / Il connaît bien la scène locale. Il en fait lui-même partie et connaît beaucoup d'acteurs. A le goût de l'entrepreneuriat et de la communication. A évolué dans la sphère des médias. Ne connaît pas le monde des musées. A une relation d'amitié avec le directeur du musée qu'il connaît depuis l'adolescence.</p> <p>Univers culturel du directeur / Connaît bien le milieu des musées et du patrimoine. Est sensible aux notions de droits culturels, humanisme, et au caractère changeant de la notion de patrimoine, ce qui se retrouve dans le projet global du musée. Pour autant, a une forte conscience des enjeux en termes d'image de l'institution, de son rôle dans la stratégie politique et économique du territoire. A un goût pour la musique rock.</p> <p>Univers culturel du chargé des expositions temporaires / Connaît bien le milieu des musées et du patrimoine. Apprécie les arts médiatiques et le rock.</p> <p>Univers culturel des institutions du patrimoine (service des musées, DRAC) / Considèrent le rock comme un objet patrimonial original, voient dans le fait de traiter du sujet dans un musée de territoire comme quelque chose de novateur.</p> <p>Univers culturel des structures de musiques actuelles (Tremolo, Stéréolux, Le Pôle) / Connaissent bien le terrain, les pratiques, accompagnent les acteurs, participent à l'animation culturelle, partagent les problèmes rencontrés par d'autres acteurs de la scène locale. En parallèle, ont un certain rôle politique, institutionnel.</p> | <p>Dispositif « Label Exposition d'Intérêt National » / Il s'agit d'un dispositif à destination des musées de France, géré par le Ministère de la Culture (service des musées de France), qui permet aux musées d'obtenir un label (et les aides financières qui l'accompagnent). Les musées candidatent en présentant un projet d'exposition : celui-ci fait d'abord l'objet d'un avis par le conseiller musée de la DRAC, puis est étudié par une commission au niveau du service des musées de France. Le projet doit respecter certains critères : proposer des actions envers les publics, s'appuyer sur un comité scientifique (ou en tout cas appuyer son discours sur des connaissances scientifiques), traiter un sujet original etc. L'expo Rock a obtenu le label d'Exposition d'Intérêt National malgré qu'elle n'y ait pas eu de comité scientifique pour son élaboration. L'originalité de son sujet et l'intérêt donné aux publics ont fortement pesé dans la décision de la commission d'évaluation.</p> | <p>Le Château est perçu comme légitime à « faire le patrimoine » / Que ce soit auprès du grand public, des professionnels du patrimoine ou des acteurs universitaires, le Château est un musée bénéficiant d'une grande légitimité dans l'exercice de ses activités. En ce sens, il est producteur de discours autorisés.</p> <p>Le commissaire d'exposition bénéficie d'une certaine légitimité auprès des acteurs de la scène rock nantaise / Du fait de ses activités en tant que musicien et journaliste (au sens large) dans le milieu de la scène locale, le commissaire d'exposition est reconnu par ses pairs comme un expert de cette scène. En ce sens, il est producteur de discours auto-autorisés bénéficiant d'une légitimité auprès des personnes issues du milieu de la scène.</p> |

| Projet Exposition « Rock ! » | | Règles et réglementations | Savoirs, relations et apprentissages | Instruments de gestion | Légitimité |
|------------------------------|--|---|--|---|---|
| Projet PROCESSUS | A l'échelle du projet | <p>La régulation de contrôle initiale du Château participe de la constitution d'une partie de la communauté de projet MAIS est source de controverses / Les règles n°1 et n°2 sont des règles de contrôle données par le Château. Ces règles, la n°1 tout particulièrement, sont assez exclusives puisque seuls certains acteurs sont invités à participer au projet et donc à intégrer la communauté de projet alors que d'autres acteurs périphériques ont le sentiment d'être légitimes à en faire partie également (du fait de leur expertise sur le sujet).</p> <p>Une régulation de contrôle de la part du Château permet d'intégrer de nouveaux acteurs dans la communauté de projet, mais l'action collective reste disparate / La solution trouvée pour faire face aux controverses est de proposer des actions annexes à l'exposition où les experts pourront s'exprimer et inviter des acteurs de musiques populaires portant des projets de patrimonialisation à témoigner. La communauté de projet intègre de nouveaux acteurs, mais ceux-ci restent un peu à l'écart du projet d'exposition, comme s'il y avait deux « sous-communautés » de projet.</p> | <p>Rapport de prescription réciproque entre le chargé du service des expositions temporaires et le commissaire d'exposition / L'ass à la connaissance de la méthodologie pour construire une exposition, l'autre la connaissance du sujet de l'exposition. Ils respectent tout deux la règle n°1. Le commissaire d'exposition apporte une sensibilité différente de celle des acteurs du Château, ce qui peut être considéré comme participant de la réciprocité de la prescription. Inversement, la connaissance du chargé du service des expositions vient enrichir les prescriptions du commissaire d'exposition vis-à-vis des contenus du fait de sa connaissance des techniques d'exposition (ou de sa capacité à aller se renseigner sur ces techniques et à acquérir ces connaissances dans une démarche exploratoire).</p> <p>Production de savoirs et apprentissage collectif / Production de savoirs relatifs à l'objet patrimonial : nouvelle manière de traiter le son dans une exposition (gobelet d'écoute) ; prise en compte de l'importance de l'aspect émotionnel et de la sollicitation des sens dans le traitement d'un sujet ethnographique contemporain (exposition avec des décors immersifs, partenariat avec une ressource) ; exploration d'une approche hagiographique et observation des réactions ; l'objet patrimonial peut encourager l'autonomie des acteurs du musée du fait de l'adhésion qu'il suscite ; le rôle du commissaire d'exposition peut aller au-delà de ses connaissances à propos du contenu (capacité de communication, de médiation auprès des acteurs qui vivent le patrimoine - au sens du PCI).</p> <p>Peu de rapports de prescription entre les acteurs en charge du projet d'expo et les acteurs participant aux « sous-projets » annexes / Les colloques organisés au Château par l'Empo et par Le Pôle ont été organisés de manière assez indépendante par les acteurs sans que le Château n'intervienne beaucoup dans l'organisation de ces temps.</p> <p>Production de savoirs et apprentissage collectif / Production de savoirs dans la manière dont prendre en compte les différentes « voie.x » de la patrimonialisation, mais production de savoirs limités, car rapports limités. En revanche, il y a une production de savoirs relatifs à l'objet patrimonial au sein des « sous-projets », entre les participants aux colloques.</p> | <p>Le dispositif muséographique et certains de ses outils ont été adaptés à l'objet patrimonial</p> <p>1. Le dispositif scénographique / Le système d'écoute du son a beaucoup concentré l'attention du chargé des expositions temporaires. Une fois la solution trouvée (gobelet d'écoute), elle a été au cœur de l'appel à projets scénographiques. Le fait de mettre en scène le son a été un vrai défi qui a amené le chargé des expositions à faire des recherches et explorations auprès d'autres structures (Mupop notamment). Le dispositif scénographique « classique » qui met en valeur des objets a été approprié pour cet objet patrimonial particulier, intangible. De plus, a aussi été pris en compte la nécessité de créer une scénographie immersive, sollicitant les sens, la mémoire individuelle (reproduction d'une chambre des années 60, de scènes de concert etc.).</p> <p>2. Le scénario d'exposition / Il a rempli son rôle de « médiation » entre le commissaire d'exposition et les décideurs (conservateur et chargé des expositions temporaires) qui ont pu valider le récit proposé à travers cet outil (pas d'adaptation particulière de l'outil, la règle de gestion qu'il intègre a été respectée).</p> <p>3. La Boîte à Rock / Elle a été pensée de manière non pas à transmettre des connaissances sur l'histoire du Rock, mais à susciter des réactions émotionnelles, des souvenirs, pour apprendre à chacun à sa façon son propre patrimoine de musiques populaires.</p> <p><i>Le processus d'appropriation s'est fait à travers des questionnements relatifs à ce que recouvre cet objet patrimonial en tant que bien commun : l'idée était de le traiter avec légèreté dans un esprit « joyeux », non académique etc.</i></p> | <p>La collaboration permet de « cumuler » les sources de légitimité et suscite ainsi l'adhésion du plus grand nombre / En collaborant avec le commissaire d'exposition, les acteurs universitaires et les professionnels des musiques populaires, le Château a pu proposer plusieurs espaces de production de discours patrimoniaux, permettant à l'exposition d'acquiescer la légitimité issue des différentes sources de légitimité (grand public, experts des musiques populaires, membres du milieu des musées et du patrimoine), les faisant ainsi adhérer au projet d'exposition.</p> <p>La frontière entre discours autorisés et discours auto-autorisés est brouillée / Le Château, en valorisant un discours auto-autorisé (car hagiographique) dans l'exposition « Rock ! », a rendu légitime ce discours (du fait de la légitimité du Château à « faire le patrimoine ») qui devient, de ce fait, un discours autorisé. De plus, la multiplication des espaces d'expression des discours faisant intervenir à la fois des chercheurs et porteurs de patrimoine (notamment au sein des conférences et tables-rondes) permet de mêler discours autorisés et auto-autorisés dans un lieu (le Château) qui les rend tous légitimes et autorisés.</p> |
| | A l'échelle de l'environnement du projet | <p>Ce qui est considéré comme une régulation de contrôle à l'échelle du projet (règle n°1) est une régulation autonome à l'échelle de l'environnement du projet : la régulation autonome contribue à changer les systèmes de règles du patrimoine / Le projet global du Château intègre des règles de contrôle dont l'une est que le contenu des expositions doit être produit par un comité scientifique composé d'acteurs ayant une expertise scientifique. Le fait de déroger à cette règle est une régulation autonome du Château envers ses propres règles, ou plus précisément envers les règles instituées par les organismes de contrôle de l'univers patrimonial (service des musées de France notamment). De ce fait, l'expo Rock a remporté le Label Exposition d'Intérêt National alors qu'elle ne répondait pas aux critères qui exigeaient qu'un comité scientifique participe à son élaboration. L'originalité du sujet et l'intérêt porté aux publics ont fortement contribué à ce que l'exposition remporte le label : les institutions ont ainsi dérogé à leurs règles.</p> <p>Les règles de fonctionnement du projet global du Château sont impactées par le projet de l'expo Rock / Encourage à une plus grande autonomie des acteurs au sein de chaque service du musée (processus qui était déjà en place).</p> | <p>Rapports de prescription entre le chargé des expositions temporaires et d'autres musées / Le chargé des expositions temporaires a été chercher conseil auprès d'autres musées pour en apprendre plus sur la manière dont pouvait être traité l'objet patrimonial « scène musicale » et « musiques populaires ». Il se positionnait alors plutôt en tant que néophyte face aux musées experts (MUPOP par exemple). Il y a eu une production de savoirs et apprentissage individuel (peu d'apprentissage collectif si ce n'est dans les interrogations qu'il a pu poser).</p> <p>Les savoirs produits ont un impact à l'échelle du projet global (et au-delà) / L'objet patrimonial a encouragé l'autonomie des acteurs du Château (tout service confondu) du fait de leur adhésion pour cet objet patrimonial. Le Château travaillait déjà à autonomiser les services et les personnes, cela a contribué à ce processus. A l'avenir, le Château saura qu'il peut s'appuyer sur l'engagement que suscite un objet patrimonial pour influencer sur la cohésion de ses équipes, leur autonomie, leur prise d'initiatives.</p> <p>Concernant le parti pris d'une démarche hagiographique, le musée sait que cette approche peut susciter des controverses et pourra le prendre en compte lors de prochaines expositions dont l'objet patrimonial semble se prêter à de telles approches. Permet de s'interroger : cette démarche est-elle pertinente au regard du rôle du musée vis-à-vis de la société ? Comment compenser le manque de scientificité ? Celle-ci a-t-elle encore le rôle qu'on lui attribuait (sachant que même le service des musées de France n'a pas été gêné par l'absence d'un comité scientifique) ? Ou cela témoigne-t-il d'une méconnaissance des institutions patrimoniales sur les recherches scientifiques à propos des patrimoines populaires contemporains ?</p> | <p>Certains éléments du dispositif scénographique ont été inspirés par ceux d'autres musées, mais sans la démarche scientifique / Les reproductions de scènes (chambre, concert) ont été inspirées par le dispositif de cellule écologique, mais sans en conserver les fondements scientifiques.</p> | <p>Les critères de légitimité de la « mise en patrimoine » évoluent à l'échelle de l'État / Le Château a obtenu le label Exposition d'intérêt national pour l'exposition « Rock ! » alors que celle-ci ne respectait pas les critères relatifs à la présence d'un comité scientifique dans son élaboration : l'originalité de l'objet patrimonial et l'importance accordée aux publics dans le cadre du projet ont suffi à l'obtention du label. L'objet patrimonial « musiques populaires » est traité différemment des autres objets patrimoniaux, les règles d'appréciation semblent changer lorsqu'il en est question.</p> |

CONCLUSION SECTION 1

Dans cette section, les résultats d'analyse des cas ont été présentés. L'analyse du cas Alternarchives, porté par le collectif Icroacoa, en collaboration avec l'OPCI et deux chercheurs du Pôle, a mis en avant la mise en place de règles préconisées par l'OPCI : l'une relative au dispositif de sauvegarde et de valorisation (méthodologie du processus de patrimonialisation), qui propose de prioriser les activités de sauvegarde avant celles de valorisation ; et l'autre relative aux règles d'utilisation de la base Raddo. Des régulations autonomes à l'initiative des acteurs du collectif Icroacoa amènent les acteurs à réaliser des activités de valorisation tôt dans le processus de patrimonialisation afin de réinjecter du sens à l'action, et à adapter la base Raddo à l'objet patrimonial.

L'analyse de la formation de la communauté d'apprentissage a montré que ce travail de régulation se réalise à travers des rapports de prescription réciproques par lesquels sont coproduits des savoirs relatifs, d'une part, à la manière de conserver l'équilibre nécessaire à un projet de patrimonialisation porté par des bénévoles entre phase de sauvegarde et phase de valorisation et, d'autre part, à la manière de développer un outil de gestion en fonction de l'objet patrimonial, ici en adaptant le thésaurus de la base de données. Les univers culturels des acteurs ont été une ressource dans ces apprentissages.

Le terrain a fait émerger des éléments, notamment le lien qui existe entre le projet et son environnement. D'une part, il est possible de constater que le projet Alternarchives a eu un impact sur le projet associatif du collectif Icroacoa en ce qu'il permet de renforcer l'adhésion au projet associatif et de mettre en avant le bien commun qui le fonde, à savoir l'esprit punk, DIY et bénévole. A l'inverse, on note que le projet associatif a un impact sur le projet Alternarchives, puisque l'esprit punk est, comme dit précédemment, une ressource pour engager des apprentissages et un travail de régulation. Les projets s'articulent entre eux.

La légitimité a également été un élément émergent du terrain. L'analyse a en effet montré que les acteurs se sont engagés dans le projet de patrimonialisation

avec un besoin de reconnaissance, qu'il s'agisse du collectif Icroacoa ou de l'OPCI, que ce projet devait contribuer à combler. Par ailleurs, le projet Alternarchives lui-même a également fait l'objet d'un besoin de reconnaissance, notamment auprès de partenaires publics desquels les acteurs d'Alternarchives souhaitaient obtenir un soutien. La collaboration est alors apparue comme un moyen de gagner en légitimité : la légitimité des chercheurs, et de l'OPCI, à « faire le patrimoine », du fait de leur approche scientifique et méthodologique, permettait au projet de gagner en légitimité. Toutefois ce gain était limité, freiné par le manque de légitimité du porteur de projet.

L'analyse du cas du Château a également permis de mettre en avant deux règles principales que se sont données les acteurs pour construire le projet : d'une part, le Château a confié le commissariat d'exposition à un acteur de la scène musicale, un acteur « non-scientifique », ce qui a créé des tensions avec certains acteurs scientifiques spécialisés dans les musiques populaires ; d'autre part, une règle relative à la méthodologie de projet a été mise en place. La première règle, qui peut être perçue comme une régulation de contrôle à l'échelle du projet, est une régulation autonome à l'échelle de l'environnement du projet : le Château a en effet dérogé à la règle habituelle qui veut que le contenu d'une exposition soit produit par un comité scientifique, entraînant certaines tensions. Pour apaiser ces tensions, le Château a donc engagé une régulation vis-à-vis de la règle d'un commissariat unique en créant des partenariats avec des acteurs scientifiques et experts des musiques actuelles auxquels il a proposé d'organiser des événements (rencontres professionnelles, conférences, etc.) dans le cadre de l'exposition, ouvrant la voix à d'autres types de discours que celui, subjectif et hagiographique, du commissaire d'exposition. La deuxième règle vis-à-vis de la muséographie a également fait l'objet, dans une moindre mesure, de régulations : le Château a adapté la scénographie d'exposition afin d'y développer la dimension « sensible » de manière plus « poussée » que ce qu'il fait habituellement. Ces déviations aux règles que suit d'ordinaire le Château sont liées à l'objet patrimonial : le rock serait un sujet qui engage à la légèreté, qui ne doit pas être trop « sérieux ».

L'analyse de la formation de la communauté d'apprentissage a mis en avant des rapports de prescription réciproques entre les membres du Château et le commissaire d'exposition, engageant des apprentissages relatifs aux savoirs liés aux acteurs de la scène rock et aux objets présents dans l'exposition.

A contrario, les rapports de prescription réciproques ont été assez limités entre l'équipe Château/commissaire d'exposition et les partenaires experts des musiques populaires. Deux espaces d'apprentissage distincts se sont ainsi formés : celui lié à l'exposition en tant que telle, délivrant un discours patrimonial hagiographique - mais autorisé par l'institution patrimoniale - produit par le commissaire d'exposition, et celui des conférences et tables-rondes organisées par les experts des musiques populaires où des discours scientifiques côtoyaient ceux, subjectifs, de porteurs de patrimoine venus témoigner de leur expérience sur la patrimonialisation de musiques populaires.

L'analyse a également fait émerger du terrain un lien entre le projet de patrimonialisation et son environnement : d'une part, entre le projet d'exposition et le projet global du Château, en ce que le sujet de l'exposition a permis d'encourager l'adhésion et l'autonomie des équipes du Château ; et, d'autre part, entre le projet d'exposition et l'univers institutionnel patrimonial, l'exposition ayant reçu le label Exposition d'intérêt national alors qu'elle ne respectait pas le critère de scientificité requis, cet écart témoignant de l'impact de l'exposition sur les institutions pour qui l'originalité de l'objet patrimonial et l'intérêt porté aux publics apparaissent comme des critères plus importants que la dimension scientifique.

Enfin, des éléments relatifs à la légitimité ont aussi été mis en avant par l'analyse. D'une part, on note que le discours subjectif du commissaire d'exposition a été légitimé par le Château, faisant de ce discours auto-autorisé un discours autorisé, comme si la légitimité « changeait de côté ». Cette stratégie avait pour objectif de susciter l'adhésion du plus grand nombre : grand public, communauté rock, univers des musées. Afin de pallier le manque de légitimité accordée à ce discours subjectif par les experts des musiques populaires, ceux-ci ont été invités à devenir partenaires du projet. Ainsi la collaboration a permis de réunir différentes formes de légitimité.

SECTION 2 – DISCUSSION ET APPORTS

Dans cette section, différentes contributions du travail de recherche sont présentées à travers la discussion des résultats d'analyse. Nous verrons tout d'abord en quoi l'approche par le projet appliquée au cas du processus de patrimonialisation permet de proposer des éléments théoriques relatifs à la TEPF, contribuant ainsi aux recherches en sciences de gestion (1.). Seront ensuite présentés les apports d'une lecture régulationniste fondée sur le projet à la compréhension du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires, contribuant par là aux recherches sur la patrimonialisation (2.). Enfin, une contribution managériale sera proposée par la formulation de préconisations à destination des acteurs visant à favoriser l'expression des différentes voix/voies patrimoniales (3.). Les limites et perspectives de prolongement de ce travail seront finalement présentés (4.).

1. CONTRIBUTION AUX RECHERCHES EN SCIENCES DE GESTION – L'APPROCHE PAR LE PROJET APPLIQUÉE AU CAS DU PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION

Cette partie entend mettre en discussion, d'une part, la construction du projet comme communauté de règles vécues en montrant qu'il existe une articulation entre le projet global, le projet englobé et l'environnement des projets à travers les modèles culturels compris comme ressources (1.1.) ; d'autre part, la construction du projet comme communauté d'apprentissage en présentant le rôle de l'acteur marginal-sécant comme médiateur dans l'appropriation des instruments de gestion (1.2.). La question de la légitimité en jeu dans les projets est ensuite appréhendée à l'aune des approches gestionnaires de la légitimité, posant notamment celle-ci comme ressource pour le projet, car favorisant l'adhésion, et comprenant la collaboration comme stratégie de mobilisation de cette ressource (1.3.).

1.1. LA CONSTRUCTION DU PROJET COMME COMMUNAUTÉ DE RÈGLES VÉCUES : L'ARTICULATION ENTRE PROJET GLOBAL ET PROJETS ENGLOBÉS À TRAVERS DES MODÈLES CULTURELS COMPRIS COMME RESSOURCES

L'étude des cas des projets Alternarchives et « Rock ! Une histoire nantaise » permet de noter que ces projets, en tant qu'action collective, ne se construisent pas indépendamment d'autres projets qui pré-existent ou se forment parallèlement à ceux-ci. L'action collective se fait à différents niveaux, chacun des niveaux d'action collective pouvant influencer sur un autre et réciproquement. Cette articulation peut être expliquée par la mobilisation par les acteurs de modèles culturels et systèmes de règles qui leur sont propres. Nous présentons tout d'abord ce qui est entendu par modèles culturels et systèmes à travers les propos de J.-D. Reynaud (1.1.1), puis nous mettons en discussion ces éléments théoriques avec ceux de la TEPF mobilisés dans le cadre de nos études de cas (1.1.2.)

1.1.1. Effet d'échelle et d'imbrication : systèmes de règles et modèles culturels

Il nous semble pertinent de mobiliser les travaux de J.-D. Reynaud sur lesquels est fondée la TEPF pour conceptualiser le thème d'« univers culturel » ayant émergé à travers l'analyse des cas.

J.-D. Reynaud nomme la combinaison des règles entre elles « un système de règles » qui lui-même forme un système social (Reynaud, 1993). Il existe une grande diversité de systèmes sociaux. Comme évoqué précédemment, J.-D. Reynaud ne reconnaît pas l'existence d'un unique système global que serait la société mais une variété de « *systèmes et des quasi-systèmes qui définissent l'ensemble de la société* » (ibid., p.26). Il précise également que tout ensemble de règles ne forme pas nécessairement un système de règles, et que pour qu'il y ait système, il faut qu'il y ait une certaine cohérence entre les règles formant un ensemble. Ainsi, les situations les plus courantes sont celles où coexistent des cohérences différentes au sein d'un ensemble de règles et que, finalement, « *un système social n'est donc, le plus souvent, système que partiellement, provisoirement, et de manière plus artificielle qu'il n'y paraît* » (ibid., p. 48). Lorsque l'ensemble de règles forme toutefois un système, cela contribue au maintien et à la stabilité de ces règles. J.-D.

Reynaud ajoute qu'au sein des systèmes, des rôles peuvent être incarnés par des individus - un individu pouvant jouer plusieurs rôles au sein d'un système et dans d'autres systèmes, dont celui d'interface entre les systèmes. L'un des facteurs principaux de la stabilité d'un système social, nous dit l'auteur, c'est qu'il est l'objet de contrôles croisés, ou autrement dit « *il est soumis à des contrôles extérieurs, qu'il est contrôlé par d'autres* » (ibid., p.53). J.-D. Reynaud prend l'exemple d'une organisation dont chacun des bataillons est un petit système social qui est contraint par les règles générales de l'armée. Ainsi, **il existe différentes échelles de systèmes sociaux, certains locaux, certains englobants, évoluant dans le temps du fait du phénomène de régulation, et dont les individus peuvent faire partie simultanément.**

A travers ces systèmes et sous-systèmes sociaux s'expriment des cultures et microcultures qui sont constitutives de l'identité collective du groupe (ibid.). L'identité n'est pas première mais constitue une base de normes communes pour l'action (Reynaud, 2003a). Un individu peut participer à plusieurs actions collectives et ainsi faire partie de plusieurs groupes - de plusieurs communautés de projet dirait-on au prisme de la TEPF. Il intègre alors différentes identités, partage différentes cultures. Selon J.-D. Reynaud, « ***les capacités des individus peuvent être définies par des modèles culturels. [...] Les modèles culturels ne sont pas les déterminants de l'action collective, ils en sont les ressources*** » (ibid., p.246). La culture commune que partagent les individus est souvent l'instrument d'une solution dans le jeu de coopération car elle permet aux acteurs de trouver des points de convergence. Plusieurs modèles culturels peuvent s'imbriquer : culture nationale, culture de métier ou de profession, culture d'entreprise (Reynaud, 1991).

Ainsi, il nous semble que ces éléments théoriques proposés par J.-D. Reynaud peuvent être associés à la TEPF en considérant l'idée qu'« *on ne sépare pas la compréhension de l'entreprise et celle de la dynamique des régulations globales auxquelles elle participe* » (Desreumaux et Bréchet, 2018, p.127). La prise en considération des modèles culturels et systèmes de règles des acteurs dans la compréhension de la construction de l'action collective en tant que projet permet,

en outre, de donner une dimension multi-niveaux à l'investigation de l'action au service de laquelle est destinée, selon ses auteurs, la TEPF.

1.1.2. Les modèles culturels comme ressources : la TEPF comme théorie d'investigation de l'action multi-niveaux

Dans le cas Alternarchives, comme évoqué par l'un des acteurs du projet⁵⁹, la raison d'être du collectif Icroacoa tient à sa créativité favorisant la dimension conviviale et le vivre ensemble, soit au régime DIY par lequel il conduit ses actions. Autrement dit, le bien commun (Desreumaux & Bréchet, 2013) du projet collectif global d'Icroacoa, ce qui lui donne du sens pour les acteurs, c'est cet esprit entrepreneurial punk associant, pour reprendre Hein (2016), une dimension à la fois affective par l'attachement à la communauté et cognitive par le sens fixé par la vulgate DIY. C'est dans cet esprit entrepreneurial punk, porté par l'expérimentation et la créativité, en tant que modèle culturel et système de règles (Reynaud, 1993, 2003a), que les acteurs du collectif Icroacoa (participants au projet de patrimonialisation) puisent les ressources pour produire un travail de régulation autonome : en souhaitant s'écarter de la règle prescrite, ils ont cherché à réinjecter du sens à l'action et au projet de patrimonialisation en y renforçant la dimension sociale et affective (Baker & Huber, 2013). Ainsi, l'engagement des acteurs dans le projet global du collectif associatif punk a eu un impact sur leur manière de construire le « projet englobé » de patrimonialisation. **Le projet global et le projet englobé sont imbriqués à travers un phénomène de quête de sens de la part des acteurs** : le sens qu'ils donnent à leur action en tant que collectif associatif (projet global) doit se retrouver au sein du projet englobé afin que l'adhésion à celui-ci soit possible - l'adhésion des bénévoles qui participent au projet englobé, mais aussi celle des adhérents du collectif associatif (en tant que public) à qui sont en partie destinées les actions de valorisation de ce projet. La formation d'un collectif de travail avec des acteurs partenaires (et prescripteurs) ne peut se réaliser qu'avec cette adhésion rendue possible par un travail de régulation autonome et/ou conjointe. Ainsi, **le modèle culturel punk du projet global apparaît, ici, comme**

⁵⁹ « C'est la créativité des acteurs de Montaigu, sur la dimension de la convivialité, du vivre-ensemble, c'est ça leur raison d'être » (Entretien M, chercheur salarié du Pôle).

une ressource pour la régulation du projet de patrimonialisation qui, elle-même, participe au maintien et au développement dudit projet.

Réciproquement, le projet englobé de patrimonialisation peut aussi être compris comme une ressource pour le projet global puisque celui-ci, en aidant à préserver et à transmettre la mémoire de ce qui fonde le projet global du collectif, participe dans une certaine mesure à la régulation portée par certains acteurs qui consiste à rejeter le développement institutionnel du collectif afin de maintenir le modèle culturel punk qui fonde ledit projet global. En outre, notons que cette régulation autonome rejoint les « idées-forces » associées à la gestion associative (Bernet et al., 2016) selon lesquelles : une association (ici un projet d'association) doit être (re)pensée par elle-même et pour elle-même ; sa diversité et sa complexité étant des richesses qui la constituent, la simplification que peuvent apporter des préconisations au prétexte d'efficacité peut compromettre la quête de sens ; les instruments mis en œuvre ne sont jamais neutres en ce qu'ils sont porteurs de représentations et d'idéologie, leur utilisation ne doit pas se faire aveuglément au seul motif qu'ils seraient efficaces, il est important de laisser aux acteurs associatifs le temps « *de maturation, d'appropriation, de tâtonnement et de doute, d'analyse de pratiques, de débats contradictoires, de transmission, d'apprentissage...* En effet, le chemin emprunté fait partie du but à atteindre » (ibid., p.52). Il semble bien que les acteurs du collectif Icroacoa soient dans cette démarche.

Dans le cas du projet « Rock ! Une histoire nantaise », une articulation entre différents niveaux de projets est également observable : le projet scientifique et culturel du Château, et le projet d'exposition temporaire, avec lui-même plusieurs projets englobés dont celui de l'exposition en elle-même, ceux des conférences et rencontres professionnelles, ceux de la programmation de concerts, etc. Comme nous l'avons vu, les acteurs du Château ont choisi de puiser leur inspiration dans le modèle culturel « rock » pour proposer un nouveau format d'exposition basé sur une logique hagiographique et sensible plutôt que sur une logique scientifique. Notons que cette inspiration se fait à partir d'un modèle culturel, celui lié à la scène rock, qui n'est pas celui auquel se réfèrent habituellement les professionnels du Château dans le cadre de leur métier mais qu'ils connaissent à titre personnel en

tant qu'amateurs de rock. Ainsi, si le modèle culturel « rock » n'est pas celui du Château en tant que projet collectif global, il l'est en revanche à un niveau plus individuel comme modèle culturel pré-existant et extérieur au projet. Une fois approprié dans la formation du projet et du collectif, il va pouvoir nourrir ces derniers en favorisant l'adhésion et la cohésion de l'équipe en charge du projet englobé.

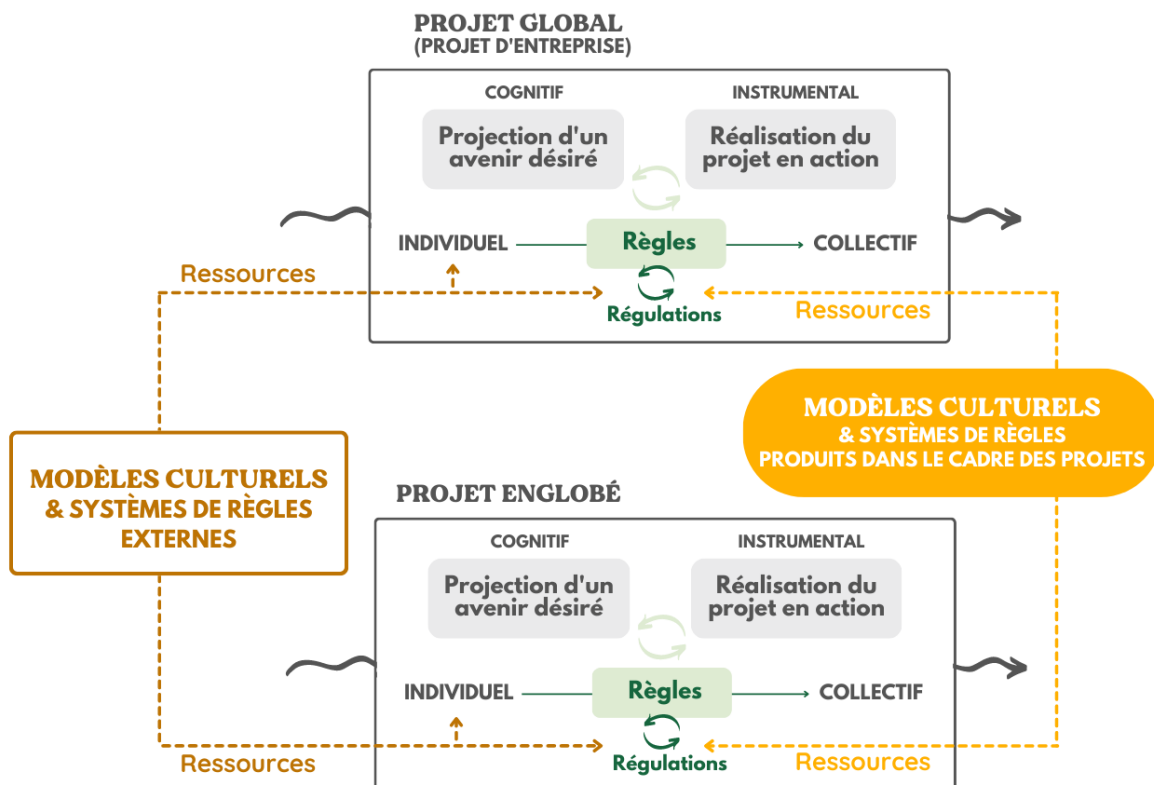


Figure 18 - Articulation du projet global avec les projets englobés d'une entreprise à travers la compréhension des modèles culturels et systèmes de règles comme ressource pour la formation de la communauté de règles vécues (source : auteure)

L'articulation du projet global et des projets englobés peut ainsi être comprise à travers la manière dont les modèles culturels (et systèmes de règles associés) sont saisis par les acteurs comme ressources pour la construction des projets. Dans la phase d'émergence, les modèles culturels extérieurs au projet auxquels sont rattachés les individus vont ainsi leur permettre de trouver des points de convergence pour définir la perspective d'un monde commun (ou projection d'un avenir désiré) ; tandis que dans la phase de développement du projet, les

modèles culturels externes ainsi que ceux déjà produits par les acteurs participant au projet global et aux projets englobés serviront de ressources à ces derniers pour mettre en place un travail de régulation participant, en tant que capacité d'action commune (ou réalisation du projet en action), au maintien du projet.

La TEPF, associée à ces éléments théoriques, apparaît alors comme une théorie au service de l'investigation multi-niveaux, prenant en compte le projet englobé, le projet global et l'environnement des projets, articulés à travers les ressources des acteurs individuels qui construisent l'action collective comme communauté de règles vécues et communauté d'apprentissage. Considérant cela, un cadre d'analyse pour instruire l'action collective, rendant compte du caractère multi-dimensionnel (projet-contenu/projet-processus) et multi-niveaux (échelle du projet/échelle des systèmes englobant le projet) de la TEPF, peut être proposé (tableaux 13 et 14).

| PROJET-CONTENU Etude d'un instant T | | | |
|---|--|---|---|
| | PROJET | COMMUNAUTÉ DE RÈGLES VÉCUES | COMMUNAUTÉ D'APPRENTISSAGE |
| A L'ECHELLE DU PROJET | <p>Le projet possède une dimension technico-économique, organisationnel et éthico-politique.</p> <p>Dans sa dimension « contenu », il est une expression orale ou écrite d'intentions, de règles et décisions déjà retenues, de discours de légitimation des fins et des moyens.</p> | <p>Les règles sont le produit de négociations à partir desquelles se construit le projet.</p> | <p>Les savoirs sont des informations détenues par un acteur et qui influent sur ses capacités. Les relations sont des rapports de prescription.</p> |
| A L'ECHELLE DES SYSTÈMES ENGLOBANT LE PROJET | <p>Le projet est un ensemble ou un système de règles lui-même inscrit dans d'autres ensembles et systèmes de règles.</p> | <p>Les projets s'inscrivent dans des ensembles et systèmes de règles.</p> | <p>Les capacités d'un individu peuvent être définies par des modèles culturels.</p> |

Tableau 13 - Proposition d'un cadre d'analyse multi-dimensionnelle et multi-niveaux pour une investigation de l'action collective basée sur la TEPF : le projet-contenu (source : auteure)

| PROJET-PROCESSUS Etude d'une période | | | |
|---|--|--|---|
| | PROJET | COMMUNAUTÉ DE RÈGLES VÉCUES | COMMUNAUTÉ D'APPRENTISSAGE |
| A L'ECHELLE DU PROJET | Le projet est une communauté de règles vécues et une communauté d'apprentissage qui vivent à travers des outils et dispositifs de gestion. Il s'actualise en permanence. Sa conception et sa réalisation sont l'expression de l'action collective. | Les règles sont vécues par les acteurs, autrement dit il y a phénomène de régulation et c'est cette régulation qui fonde l'action collective comprise comme expression d'un projet | Les rapports de prescription donnent lieu à des apprentissages individuels et à une production de savoirs. La réciprocité des rapports de prescription et de la production des savoirs est comprise comme apprentissage collectif. |
| A L'ECHELLE DES SYSTÈMES ENGLOBANT LE PROJET | Les ensembles et systèmes de règles dans lequel s'inscrit le projet sont eux-mêmes soumis à des phénomènes de régulation et, en tant que projets, évoluent et s'actualisent en permanence. | La réalisation du projet peut contribuer à changer les règles de l'ensemble ou du système de règles dans lequel il s'inscrit. Réciproquement, les ensembles et systèmes de règle dans lequel le projet s'inscrit peuvent contribuer à la constitution des règles du projet que les acteurs se donnent. | Les savoirs produits peuvent être diffusés à travers les rapports de prescription que les acteurs entretiennent avec d'autres en dehors du projet, au sein d'autres projets. Réciproquement, les savoirs produits par les acteurs au sein d'autres projets peuvent se diffuser dans les rapports de prescription au sein du projet. |

Tableau 14 - Proposition d'un cadre d'analyse multi-dimensionnelle et multi-niveaux pour une investigation de l'action collective basée sur la TEPF : le projet-processus (source : auteure)

1.2. LA CONSTRUCTION DU PROJET COMME COMMUNAUTÉ D'APPRENTISSAGE : LE RÔLE DE L'ACTEUR MARGINAL-SÉCANT COMME MÉDIATEUR DANS L'APPROPRIATION DES INSTRUMENTS DE GESTION

Les résultats de l'analyse mettent en avant la manière dont les instruments de gestion (objets, règles, outils, dispositifs au sens de De Vaujany), par l'appropriation qu'en font les acteurs, sont le support concret à travers lesquels se construisent et se manifestent les relations de prescription, circulent les savoirs acquis et sont produits de nouveaux savoirs. En ce sens, l'étude vient confirmer les propos de J.-P. Bréchet selon lesquels « *l'apprentissage implique aussi des dispositifs techniques et de gestion dont la pratique en constitue le support et le fondement* » (Bréchet, 2019, p.27). Elle vient aussi montrer en quoi la présence d'un acteur marginal-sécant investi dans un rôle d'interprète permet de faciliter l'appropriation des instruments de gestion. Nous souhaitons mettre en regard cette proposition avec l'idée issue de la littérature selon laquelle l'appropriation des instruments de gestion est elle-même facilitée par une régulation conjointe.

Les prescriptions initiales, posées comme règles de contrôle par l'expert - dit le « concepteur » de l'instrument de gestion (Hatchuel, 2015) -, sont transformées, actualisées, dans un phénomène de mise en acte et de conception à l'usage (De Vaujany, 2006) qui, par un travail de régulation autonome de la part du néophyte - dit « opérateur » - donnent lieu à des prescriptions complémentaires. L'appropriation de l'instrument se réalise donc à travers des phénomènes de régulations autonomes, de contrôle et, surtout, conjointes. En effet, la régulation conjointe, qui aboutit à l'accord des acteurs sur une règle tenant compte des préoccupations et des intérêts de chacun, a de particulier de dégager « *une capacité d'action commune* » (Reynaud, 2003b, p. 110). Ainsi, comme le proposent les réflexions de A. Grimand, il apparaît que « *c'est moins le contenu même de l'outil qui semble ici en jeu que la confrontation des philosophies gestionnaires qu'il engage et le système de relations dans lequel il s'insère. **Cela pose la question des conditions d'une régulation conjointe autour des outils, susceptible d'en faciliter l'appropriation*** » (Grimand, 2016, p. 191).

L'une de ces conditions nous semble être la présence d'un troisième type d'acteur participant au système de relations entre le concepteur et l'opérateur et facilitant la réciprocité des rapports de prescription : celui du marginal-sécant se posant comme médiateur entre ces deux dernières figures. Rappelons que le concept de « marginal-sécant », introduit par H. Jamous et diffusé par M. Crozier et E. Friedberg (1977), renvoie à un acteur œuvrant aux frontières organisationnelles : en tant que membre d'une organisation, le marginal-sécant est considéré comme déviant vis-à-vis des règles de l'organisation (marginal). Situé à la marge de l'organisation, il participe toutefois à son système d'action et est en relation avec d'autres systèmes d'action (sécant). Pour reprendre les concepts mobilisés jusqu'ici, il est ainsi possible de **poser la figure du marginal-sécant comme un acteur évoluant dans plusieurs systèmes de règles, et imprégnés de plusieurs modèles culturels. Il lui est alors possible de jouer le rôle d'interface, de médiateur**, entre des acteurs aux logiques d'action différentes.

Par « médiateur », nous renvoyons à la définition faite de *l'intervention* comme « médiation contributive critique » par le sociologue du travail Marc Uhalde lorsqu'il réfléchissait à la manière d'exercer son métier de chercheur (Piotet & Osty, 2016). La médiation contributive critique vise « à *“produire du sens”*, à *“favoriser l'apprentissage de nouvelles relations”*, à *“donner un statut objectif à l'informel”*, à *“définir ce qui est vraiment “stratégique” et ce qui ne l'est pas dans les décisions managériales*, à *ne pas sous-estimer les valeurs personnelles*, à *changer les “représentations” et débloquer les “imaginaires”*, bref, à *permettre qu'advienne la régulation conjointe [...]. L'intervenant n'est plus un conseiller du prince à qui il explique le problème auquel il est confronté : il est un médiateur entre deux parties qui ne disposent pas des outils de la régulation conjointe »* (ibid., p.82)

Dans le cas d'Alternarchives, les chercheurs spécialistes des musiques populaires font office de marginaux-sécants : appartenant à la fois au monde scientifique « savant » de par leur métier et au monde punk-rock « populaire » de par leurs fortes affinités personnelles, ils sont capables de mobiliser des savoirs relevant de ces deux univers pour aider l'OPCI (le concepteur ou expert) et les acteurs du collectif Icroacoa (les opérateurs ou néophytes) à s'approprier les

dispositifs et outils de gestion mis en place dans le cadre du projet. En prenant en compte aussi bien l'intérêt de l'OPCI pour la règle préconisée initialement que la nécessité du collectif de s'écarter de cette règle pour retrouver de la motivation à agir, ils se positionnent et interviennent comme médiateurs entre l'OPCI et les acteurs du collectif Icroacoa pour expliquer l'apport de chacun et ainsi faire accepter la régulation de contrôle et la régulation autonome pour mieux les dépasser dans une régulation conjointe. Ils facilitent ainsi l'appropriation des dispositifs et outils de gestion mis en place.

Dans le cas du Château, l'identification d'acteurs jouant le rôle que nous venons de décrire est moins aisée. Rappelons tout d'abord qu'il existe, principalement, trois modèles culturels en présence au sein du projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » : l'univers patrimonial institutionnel que partagent les membres du Château et certains chercheurs sur les musiques populaires ; l'univers lié à la scène rock nantaise que partagent le commissaire d'exposition, les prêteurs d'objets, certains chercheurs et professionnels des musiques populaires ainsi que certains membres du Château ; et l'univers scientifique spécialisé dans les musiques populaires que partagent les chercheurs et certains professionnels du secteur des musiques actuelles. S'il existe donc bien des marginaux-sécants appartenant à deux ou trois univers au sein du projet, aucun ne se positionne comme médiateur pour faciliter les négociations de la règle de contrôle initiale (autonome à certains égards comme nous l'avons vu) consistant à désigner un commissaire d'exposition délivrant un discours hagiographique sur la scène rock nantaise. Si, comme évoqué précédemment, un compromis est finalement trouvé, il se fait à travers des tensions qui ne peuvent nous permettre de qualifier ce processus de régulation conjointe, mais plutôt d'un jeu entre régulations autonomes et de contrôle. L'appropriation du dispositif de conception d'exposition actualisé par le Château (perspective hagiographique) ne se fait pas totalement, les chercheurs et professionnels des musiques populaires construisant leur propre communauté de projet en parallèle de celle du projet d'exposition.

Rappelons toutefois que, comme évoqué précédemment, durant l'une des rencontres professionnelles, un chercheur spécialiste du patrimoine des musiques

populaires présent a tenu un discours valorisant l'approches hagiographique qui était au cœur des tensions permettant ainsi d'apaiser lesdites tensions. Bien qu'un peu tard dans la temporalité du projet, sa position de marginal-sécant et sa volonté de jouer le rôle de médiateur vis-à-vis des deux approches a permis de renouer le dialogue et de faire « avancer » les négociations entre les acteurs vers ce qui aurait pu donner une régulation conjointe si cela avait été réalisé plus tôt dans la phase de construction du projet.

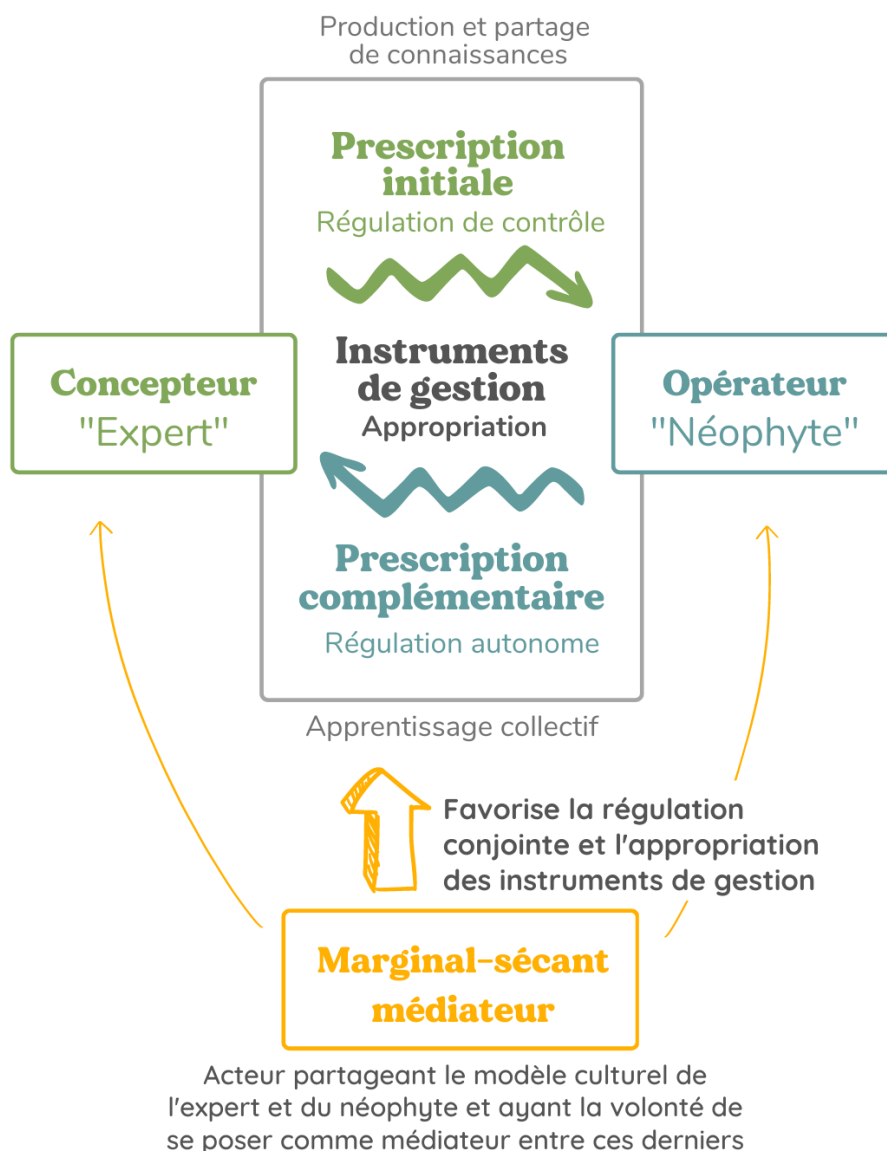


Figure 19 - Le rôle des instruments de gestion et du marginal-sécant dans la communauté d'apprentissage basée sur le système savoirs-relations (source : auteure)

Cela nous conduit à dire que la condition encourageant la régulation conjointe et l'appropriation des instruments de gestion passe, certes, par la présence d'une ou plusieurs figures de marginal-sécant, mais aussi par la volonté de celles-ci d'endosser le rôle de médiateur.

1.3. LA LÉGITIMITÉ COMME RESSOURCE DU PROJET

La légitimité peut être comprise en sciences de gestion comme « légitimité organisationnelle » (Buisson, 2008) et séparée en deux courants : stratégique et institutionnel (Suchman, 1995). Dans la perspective institutionnelle, la légitimité organisationnelle renvoie à « *une condition ou un statut qui existe quand le système de valeurs d'une entité est congruent avec le système de valeurs porté par le plus grand système social auquel l'entité appartient* » (Dowling et Pfeffer, 1975, p.122), ou autrement dit, lorsque les règles qui fondent le projet correspondent aux systèmes de règles dans lequel celui-ci est développé. Dans la perspective stratégique, la légitimité est appréhendée comme une ressource à part entière de l'organisation qu'il convient de gérer (Buisson, 2008 ; Suchman, 1995). La légitimité permet alors d'améliorer le prestige, la stabilité, le soutien social, l'engagement interne et externe, l'accès aux ressources, la vulnérabilité face à la remise en question de l'organisation (Buisson, 2008 ; Oliver, 1991). Ainsi, les organisations considérées comme légitimes « *attirent le soutien et les ressources sans questionnement [...]. En interne, la légitimité organisationnelle va plus probablement permettre l'engagement, l'attachement et l'identification des membres* » (Buisson, 2008, p.32). En tant que ressource, la légitimité peut être manipulée, faire l'objet de stratégies (Dowling et Pfeffer, 1975). A l'instar de R.C. Hybels et M.L. Buisson, nous reconnaissons que ces deux approches sont complémentaires, la légitimité pouvant « *être considérée à la fois comme faisant partie du contexte d'échange et comme un produit d'échange* » (Hybels, 1995, p.243), c'est-à-dire comprise dans son sens institutionnel comme adéquation de l'organisation avec les systèmes de règles, et comprise dans son sens stratégique comme ressource à mettre à profit de l'organisation, du projet.

Dans les études de cas d'Alternarchives et du Château, la légitimité apparaît en effet comme une ressource en ce qu'elle permet de favoriser l'adhésion au projet (1.3.1.). Cette ressource peut faire l'objet de stratégies de la part des acteurs et être manipulée, mobilisée, afin de participer à la construction du projet (1.3.2.).

1.3.1. La légitimité renforce l'adhésion au projet

L'analyse des cas étudiés a mis en avant le fait que la légitimité encourage l'adhésion au projet. Ici, la légitimité renvoie, non pas à celle du projet en tant que tel, mais à celle des acteurs du projet vis-à-vis de la patrimonialisation. En effet, comme nous l'avons vu, certains acteurs apparaissent plus ou moins légitimes à « faire le patrimoine » aux yeux d'autres acteurs et vice versa.

Dans le cas Alternarchives, par exemple, l'OPCI et les chercheurs apparaissent comme des figures légitimes dans le domaine « savant » de la patrimonialisation et des musiques populaires, notamment auprès des collectivités territoriales et de leurs réseaux respectifs. Cela leur permet de favoriser l'adhésion des collectivités et les encourage à soutenir le projet. Nous avons vu également que le manque de légitimité du porteur de projet, qu'est le collectif Icroacoa, auprès des collectivités, peut être une limite à cette adhésion - adhésion aussi bien au projet associatif qu'au projet de patrimonialisation.

De la même manière, concernant l'exposition « Rock ! », le commissaire d'exposition fait office de figure légitime auprès des acteurs de la scène rock quant à sa capacité à « faire le patrimoine » de la scène rock nantaise, du fait de son travail déjà établi en amont sur l'histoire de la scène et de son positionnement d'*insider*. Cela permet d'encourager l'adhésion des artistes et acteurs de la scène rock. Toutefois, comme nous l'avons vu, cette légitimité à « faire l'histoire » de la scène n'est pas accordée unanimement au commissaire d'exposition, notamment les acteurs scientifiques ne la lui accorde pas totalement, ce qui a donné lieu à des tensions et a freiné leur adhésion au projet. La légitimité accordée aux acteurs apparaît donc bien comme un levier à l'adhésion au projet, et le manque de légitimité un frein à celle-ci.

1.3.2. La collaboration comme stratégie de mobilisation de la ressource « légitimité »

Pour faire face au manque de légitimité, le Château a déployé une stratégie consistant à construire des collaborations avec les acteurs légitimes aux yeux des uns et des autres, « manipulant » ainsi la légitimité comme une ressource (Oliver, 1991 ; Dowling & Pfeffer, 1975) pour le projet. Ainsi, possédant lui-même la légitimité de « faire le patrimoine » auprès des institutions patrimoniales et du grand public, il a mobilisé un acteur ayant la légitimité de « faire le patrimoine rock » en la personne du commissaire d'exposition, encourageant l'adhésion des artistes et acteurs de la scène rock, ainsi que, dans une moindre mesure, des acteurs experts des musiques populaires ayant la légitimité scientifique de « faire le patrimoine rock » afin de favoriser l'adhésion de ces mêmes experts. Cette stratégie a permis d'être en adéquation avec tous les systèmes de règles liés au projet et ainsi de rendre légitime le projet auprès de toutes les parties prenantes (acteurs de la scène rock, experts des musiques populaires, institutions patrimoniales et pouvoirs publics, et grand public). La construction de l'action collective compris comme projet s'accompagne donc d'une gestion de la légitimité organisationnelle avec l'idée que les acteurs « *ne sont pas de simples destinataires passifs dans les processus de légitimation, mais travaillent activement pour influencer et manipuler les évaluations des parties prenantes, même si ce pouvoir reste limité* » (Buisson, 2008, p. 17).

La légitimité, parce qu'elle encourage l'adhésion, apparaît ainsi comme une ressource mobilisable, dans une perspective stratégique, pour la construction de l'action collective.

2. CONTRIBUTION AUX RECHERCHES SUR LA PATRIMONIALISATION – LA COMPRÉHENSION DU PHÉNOMÈNE DE PATRIMONIALISATION DES MUSIQUES POPULAIRES: LES APPORTS D’UNE LECTURE RÉGULATIONNISTE FONDÉE SUR LE PROJET

La lecture régulationniste fondée sur le projet permet d’expliquer le phénomène d’itération du processus de patrimonialisation à travers la notion de travail de régulation (2.1.). A travers les questions sur la légitimité, elle amène également à comprendre que la « proximité » entre porteurs de patrimoine et experts scientifiques est un levier pour la construction et la réalisation des projets de patrimonialisation (2.2.). Enfin, en mobilisant la notion de travail de régulation et des éléments issus de la littérature sur la patrimonialisation des musiques populaires à propos de la légitimité, une typologie permettant de mieux distinguer les démarches de patrimonialisation est proposée (2.3.).

2.1. LES ITÉRATIONS DU PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION COMPRISES COMME UN TRAVAIL DE RÉGULATION CONTRIBUANT AU MAINTIEN DU PROJET

L’analyse des cas met en avant les phénomènes d’itération qui parcourent le processus de patrimonialisation défini comme chaîne de patrimonialisation (Fabre, 2013) et suite de gestes idéaux-typiques (Davallon, 2014). Le cas du projet Alternarchives est particulièrement édifiant : l’OPCI propose comme méthodologie de projet de suivre ces étapes définies de la chaîne de patrimonialisation (désignation, classification, conservation et restauration, et publicisation), tandis que les acteurs du collectif Icroacoa décident d’y déroger, faisant des allers-retours entre phase de classification, conservation, et phase de valorisation.

Nous faisons alors le lien entre la transformation des règles d’action et le phénomène d’itération du processus de patrimonialisation : le modèle des étapes à suivre est compris comme règle d’action, et les itérations sont comprises comme le fruit d’un travail de régulation autonome.

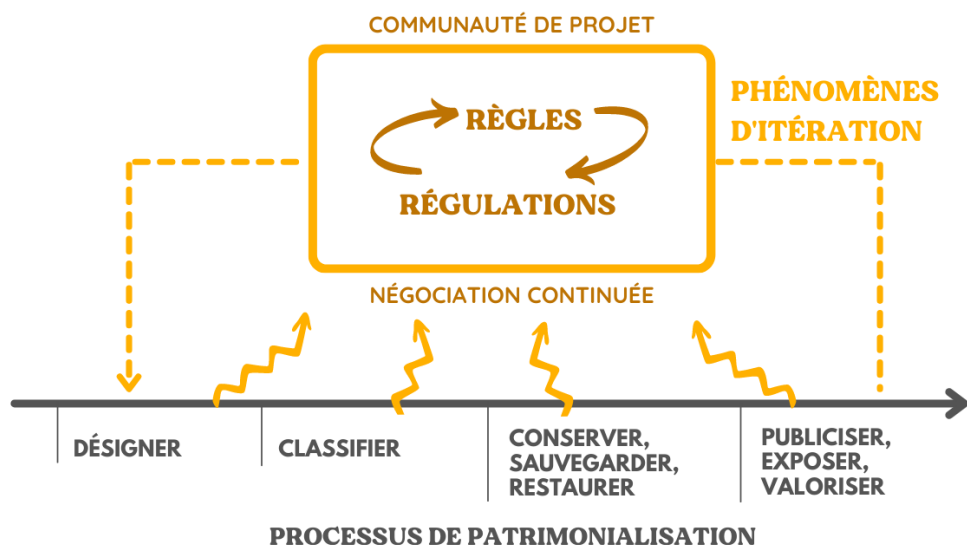


Figure 20 - Le processus de patrimonialisation comme processus itératif, une lecture régulationniste fondée sur le projet (source : auteure)

Ainsi, les étapes d'exposition et de valorisation peuvent intervenir alors que le travail de sélection, de justification et de conservation n'est pas achevé, témoignant d'un *work in progress* (Touché, 2012). Elles permettent une réflexion sur les archives, et une médiation de celles-ci, qui peut venir alimenter le travail des étapes précédentes en facilitant, par exemple, la mobilisation de ressources ou en permettant de réinjecter du sens à l'action et de redonner ainsi de la motivation aux acteurs.

La lecture régulationniste fondée sur le projet permet ainsi de contribuer aux connaissances sur le processus de patrimonialisation compris comme processus itératif. Plus spécifiquement, cette approche contribue aux recherches sur les démarches DIY dans le champ patrimonial des musiques populaires dans leur dimension organisationnelle en donnant un éclairage sur la manière dont les acteurs se dotent de règles et font vivre ces règles qui fondent leur projet. En outre, cette approche permet de comprendre en quoi et pourquoi des acteurs ayant l'habitude de fonctionner à travers le régime DIY influent sur la structuration d'un

projet de patrimonialisation quand bien même celui-ci bénéficie de l'apport de connaissances méthodologiques de partenaires experts du patrimoine.

2.2. AUTOUR DE LA QUESTION DE LA LÉGITIMITÉ : LA « PROXIMITÉ » ENTRE PORTEURS DE PATRIMOINE ET EXPERTS SCIENTIFIQUES COMME LEVIER POUR LES PROJETS DE PATRIMONIALISATION

Comme on l'a vu du point de vue des sciences de gestion, la légitimité est une ressource qui peut être mobilisée afin d'encourager l'adhésion au projet et ainsi participer à rendre légitime le projet lui-même. La mobilisation de cette ressource passe par l'identification et l'intégration au projet d'acteurs sources de légitimité évoluant dans différents systèmes de règles. Autrement dit, la collaboration entre des acteurs issus d'univers différents est un levier pour gagner en légitimité.

Cela suppose que deux figures majeures du processus de patrimonialisation soient réunies en tant que sources de légitimité : le porteur de patrimoine et l'expert scientifique (du patrimoine et/ou du champ culturel concerné - ici, les musiques populaires).

Le porteur de projet est source de légitimité pour le projet de patrimonialisation en tant qu'il est légitime à « faire le patrimoine » du fait de son expertise qui découle non pas d'une profession patrimoniale mais de la relation à l'objet à patrimonialiser (Tornatore, 2011). De son côté, l'expert scientifique est source de légitimité en ce que son approche scientifique, supposée neutre, est « *une approche légitime (et légitimante) des sciences sociales qui permet au chercheur de comprendre son objet* » (Heinich, 2002, in : Bortolotto, 2012, p. 143). Comme nous l'avons vu, la légitimité associée à l'image du chercheur peut être considérée comme une ressource en ce que « *la simple présence de l'ethnologue-passeur [du chercheur] - plutôt que ses compétences professionnelles réelles - légitime la démarche patrimoniale* » (ibid., p.140), faisant du chercheur une « personne-ressource », un « médiateur d'un projet de reconnaissance », que les porteurs de projet mobilisent, dans une perspective stratégique, pour en faire un usage instrumental (Dassié & Garnier, 2011). Les rapports de « force » sont en quelque sorte bouleversés : là où le chercheur « utilisait » traditionnellement le

porteur de patrimoine en tant qu'informateur, ce sont désormais les porteurs de patrimoine qui sont susceptibles « d'utiliser » les experts scientifiques pour mener à bien leurs projets de patrimonialisation.

Considérant ces bouleversements dans les relations, C. Bortolotto souligne que « *dans les différentes réponses données par les ethnologues [experts scientifiques] qui tentent de négocier un nouveau rôle dans leur interaction avec ces nouveaux agents du patrimoine [les porteurs de patrimoine], la question de l'engagement est posée comme centrale [...] non seulement il est difficile pour le chercheur de partager un même langage avec ces acteurs, mais quels pourraient être les effets d'un tel effort ?* » (Bortolotto, 2012, p.143). Nous avons vu, dans le cas Alternarchives, que la présence des chercheurs en tant que marginaux-sécants s'investissant pleinement dans le projet en coproduisant des connaissances avec les acteurs, en endossant le rôle de médiateur, est une des conditions qui encourage la régulation conjointe et, par là-même, l'appropriation des outils de gestion autour desquels se construit le projet. Ainsi, le partage d'univers culturels, la compréhension mutuelle, la confiance, entre les porteurs de patrimoine et les experts scientifiques favorisent la construction de l'action collective (et donc le processus de patrimonialisation compris comme processus d'action collective). Cette proposition rejoint donc l'idée que « *le rôle de l'ethnologue [de l'expert scientifique] ne tient plus de l'expertise distante, mais de la participation au processus de patrimonialisation à part entière* » (ibid., p.143) et que le chercheur a tout intérêt à adopter une « posture de proximité » avec les acteurs en se sentant concerné par leurs préoccupations (Tornatore, 2011).

La perspective gestionnaire qui amène à considérer la légitimité comme ressource et, par là, la collaboration comme stratégie de mobilisation de cette ressource, conduit ainsi à interroger le rôle aujourd'hui joué par les acteurs dans cette collaboration entre porteurs de patrimoine et experts scientifiques au prisme du nouveau paradigme patrimonial, rejoignant les préoccupations du champ de recherche sur le patrimoine. **Les résultats d'analyse obtenus à l'aune d'une lecture régulationniste fondée sur le projet viennent participer à l'idée qu'il serait bénéfique de développer plus de proximité entre ces acteurs,**

notamment en s'appuyant sur des figures de marginaux-sécants, à la fois *insider* et *outsider* vis-à-vis de la communauté patrimoniale. Il s'agirait alors d'instaurer une relation de collaboration « d'égal à égal » entre experts (expert de la culture patrimonialisée en tant que porteur de patrimoine, et expert de l'approche scientifique du patrimoine en tant que chercheur ou professionnel du patrimoine) ou la légitimité de « faire le patrimoine » est véritablement partagée.

2.3. APPRÉHENDER LES DÉMARCHES DE PATRIMONIALISATION SUIVANT DEUX DIMENSIONS : LE TRAVAIL DE RÉGULATION ET LA LÉGITIMITÉ. POUR UNE PROPOSITION DE TYPOLOGIE

Considérant les éléments énoncés relatifs au rôle du travail de régulation et à la production de légitimité en lien avec la dimension collaborative des projets, nous proposons de mettre en relation ces éléments (régulation/légitimité) pour produire une typologie des démarches organisationnelles de projets de patrimonialisation de musiques populaires qui nous permette de « situer » les cas que nous avons étudiés par rapport aux autres modèles de production du patrimoine que nous avons pu rencontrer dans la littérature (DIY / institutionnel) (Baker & Huber, 2013 ; Baker, 2015).

Dans cette perspective, les régulations ne sont plus appréhendées à un niveau méso mais à un niveau macro. Les régulations de contrôle seraient ainsi à mettre en relation avec le système de règles de l'univers patrimonial institutionnel, tandis que les régulations autonomes renverraient à des systèmes produisant leurs propres règles vis-à-vis du patrimoine (et donc s'éloignant ou contredisant les règles de l'univers institutionnel patrimonial). Un *continuum* est alors considéré entre la volonté de se conformer strictement aux règles de l'univers patrimonial institutionnel (régulation de contrôle) et celle de s'en éloigner (régulation autonome).

Concernant la légitimité des projets et des acteurs, nous mobilisons ici la notion de production de discours autorisés et auto-autorisés (Roberts & Cohen, 2014). Les discours autorisés renvoient à l'idée de « culture légitimée » - de patrimoine légitimé plus précisément - ou autrement dit, de productions culturelles

et patrimoniales bénéficiant d'une bonne réputation accordée et valorisée par l'État et les institutions. Les discours auto-autorisés renvoient, eux, aux productions culturelles et patrimoniales ne bénéficiant pas de ce traitement de faveur de la part de l'État et des institutions, mais qui sont reconnues et valorisées par les acteurs mêmes qui les produisent et, parfois, par des acteurs partageant leur univers. Un *continuum* est alors considéré entre le degré de légitimité accordé aux discours et productions patrimoniales par l'État et les institutions avec, d'un côté, une légitimité importante (discours autorisé) et, de l'autre, une légitimité plus faible (discours auto-autorisé).

Ce modèle donne lieu à quatre types de démarches organisationnelles : les démarches DIY et indépendantes ; les démarches institutionnelles ; les démarches coopératives à dominante institutionnelle ; et les démarches coopératives à dominante DIY et indépendante.

- **Les démarches DIY et indépendantes**

Les musiques populaires recouvrent des pratiques très répandues au sein des populations et donnent lieu à des communautés très actives et indépendantes des institutions, aussi bien dans la pratique culturelle elle-même que dans la patrimonialisation de celle-ci. Cela donne lieu à deux types de démarches patrimoniales : les démarches DIY (Baker & Huber, 2013) et les démarches que nous nommons « indépendantes ». Les premières sont souvent portées par des amateurs passionnés vivant eux-mêmes la culture qu'ils souhaitent patrimonialiser (autrement dit, ce sont des porteurs de patrimoine), favorisant le bricolage, et œuvrant dans une logique non-lucrative et souvent bénévole. Le « musée du Rock » de la Rochelle, un lieu fondé par François Schotte, passionné de rock, ayant ouvert les portes de son domicile pour y présenter sa collection de vinyles et autres objets liés au rock, est un exemple de projet DIY.

Les secondes sont portées plutôt par des professionnels des filières des musiques populaires, issus de l'industrie culturelle ou de milieux plus *underground*, œuvrant dans des logiques sinon lucratives au moins viables pour leur structure, avec des moyens et un professionnalisme donnant lieu à des productions

qualitatives (livre, édition d'albums musicaux, films documentaires, films fictions, etc.). Les films documentaires basés sur des témoignages d'artistes et réalisés par des artistes ou journalistes, produits par des studio indépendants, comme les films « Bassweight : A Dubstep Documentary » (2010) ou « Heretik System : we had a dream » (2010)⁶⁰, sont des exemples de projets de patrimonialisation indépendants.

Ces deux démarches ont pour point commun d'être éloignées du monde institutionnel du patrimoine. Les acteurs agissent de manière autodidacte dans ce domaine, parfois même sans considérer leur projet comme étant patrimonial à proprement parler. En ce sens, à un niveau macro, ils tendent vers la réalisation d'une régulation autonome vis-à-vis des règles de l'univers patrimonial, en utilisant leurs propres méthodes, leurs propres outils, etc. Les discours qu'ils produisent sont principalement auto-autorisés au sens où ils ne relèvent pas de la culture légitimée.

- **Les démarches institutionnelles**

Les démarches institutionnelles renvoient aux projets de patrimonialisation de musiques populaires portés par des professionnels du patrimoine ou des chercheurs qui ne vivent pas directement les cultures qu'ils souhaitent patrimonialiser, leur rapport avec celles-ci étant tout au plus un rapport savant considérant ces cultures musicales comme un objet d'étude. Le lien avec les porteurs de patrimoine et leur culture se fait essentiellement via la récolte de données secondaires (à travers des ouvrages, des films, des témoignages récoltés par d'autres acteurs, etc.) ou primaires où les acteurs sont appréhendés comme de simples « informateurs » (Bortolotto, 2012). Ces projets peuvent donner lieu à des travaux d'archivage, à des expositions dans des musées, etc. L'exposition « Europunk » (2013-2014) du Musée de la Musique (Philharmonie de Paris) dont les commissaires d'exposition, Eric de Chassey (historien de l'art, aujourd'hui directeur

60 Le film « Bassweight : A Dubstep Documentary » (2010), écrit et réalisé par le réalisateur Suridh Das-Hassan, produit par Studio Rarekind, revient sur l'histoire du courant musical dubstep du sud de Londres à l'international ; et le film « Heretik System : we had a dream » (2010), écrit et réalisé par le journaliste-réalisateur Damien Raclot-Dauliac, produit par le studio Musicast l'Autreprod, propose une histoire du mouvement des free-party techno en France à travers l'activité du groupe Heretik System.

de l'INHA) et David Sanson (journaliste ayant travaillé, notamment, pour la revue *Classica*, aujourd'hui historien de l'art), est un exemple de projet institutionnel. Les acteurs y respectent le système de règle de l'univers patrimonial et tendent, de ce fait, vers une régulation de contrôle. Les discours qu'ils produisent sont reconnus par les institutions et le monde académique et sont alors considérés comme des discours autorisés.

- **Les démarches coopératives « institutionnelles »**

Les démarches coopératives à dominante institutionnelle sont, comme la démarche précédemment décrite, portées par des acteurs professionnels du patrimoine ou du monde académique. La différence, essentielle, provient des partenariats qui sont développés avec des porteurs de patrimoine pour construire le processus de patrimonialisation. Cette intégration d'acteurs néophytes quant aux règles de la patrimonialisation peut se faire à différents degrés d'engagement et selon des formes variées. Pour autant, leur présence a nécessairement pour conséquence la rencontre de plusieurs systèmes de règles, de plusieurs modèles culturels et, donc, peut amener au développement de régulations autonomes vis-à-vis des pratiques de patrimonialisation. Le cas de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » relève de cette démarche.

- **Les démarches coopératives « DIY et indépendantes »**

Les démarches coopératives à dominante DIY et indépendante renvoient, elles, à des projets de patrimonialisation de musiques populaires portés par les mêmes acteurs que les démarches DIY et indépendantes, c'est-à-dire soit des porteurs de patrimoine amateurs et bénévoles, soit des professionnels œuvrant dans ces filières culturelles. La différence réside dans le développement de partenariat avec des acteurs de l'univers patrimonial et/ou académique. La présence de ces derniers est souvent l'occasion de profiter d'un accompagnement méthodologique et technique relatif à la patrimonialisation ou, autrement dit, d'une régulation de contrôle en référence au système de règles de l'univers patrimonial. Les discours produits restent pourtant bien souvent auto-autorisés même si la présence de professionnels du patrimoine et de chercheurs peut aider à ce qu'ils

gagnent en légitimité auprès des pouvoirs publics. Le projet Alternarchives relève de cette démarche.

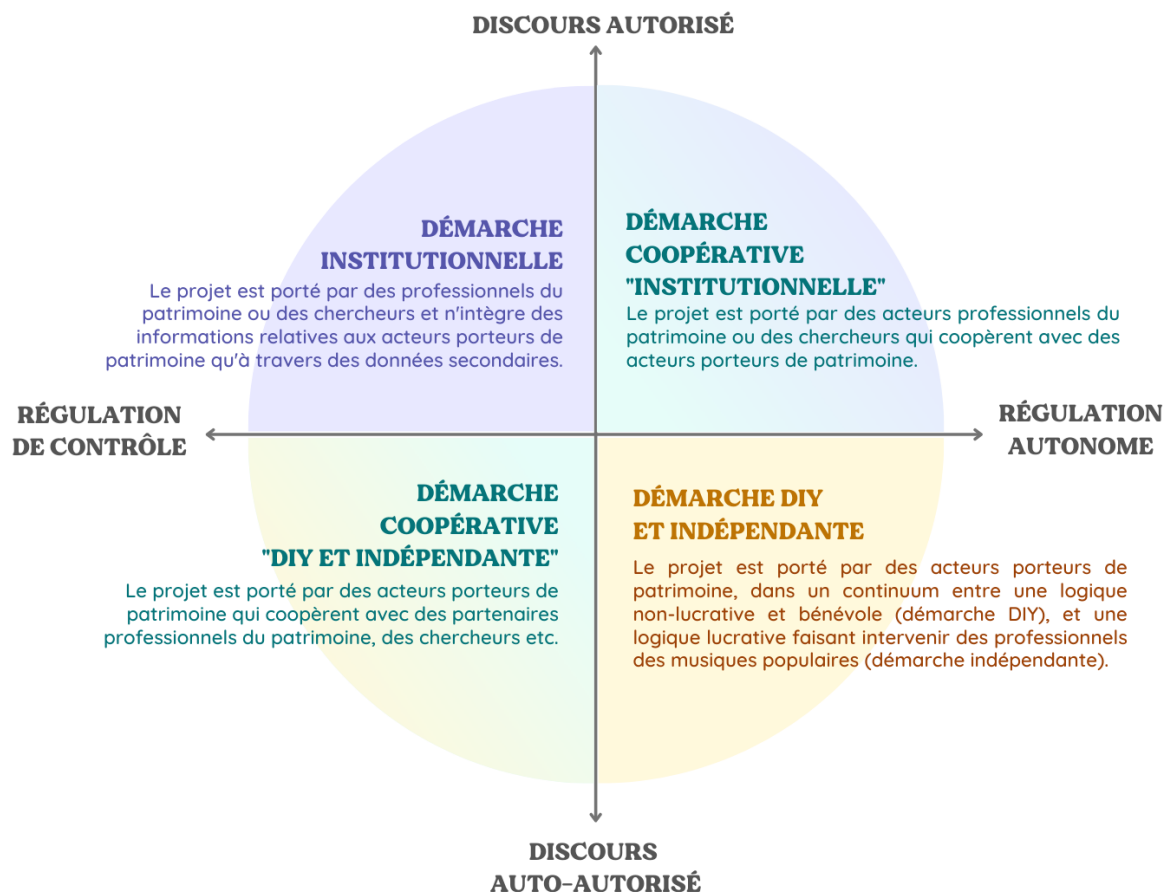


Figure 21- Proposition d'une typologie des démarches organisationnelles de patrimonialisation des musiques populaires (source : auteure)

Ainsi, cette approche au prisme d'éléments théoriques issus de la TRS et de la TEF, combinée à des éléments théoriques relatifs à la patrimonialisation des musiques populaires - leur mobilisation étant induite par les résultats des études de cas - permet d'identifier différents modèles d'organisation des projets de patrimonialisation des musiques populaires selon le degré de légitimité accordé au discours par les pouvoirs publics et le degré d'éloignement des règles de l'univers patrimonial institutionnel. Cette proposition de typologie entend participer à la compréhension du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires.

3. CONTRIBUTION MANAGÉRIALE – FAVORISER L'EXPRESSION DES DIFFÉRENTES VOIX.ES PATRIMONIALES

Comme énoncé précédemment dans le chapitre 1, l'un des enjeux de la patrimonialisation des musiques populaires - et de la patrimonialisation en général - est aujourd'hui centré sur la participation de la société civile - porteurs de patrimoine, communautés - au processus de patrimonialisation. Nous avons vu qu'il était possible de distinguer trois types de démarches organisationnelles de projet patrimonial qui mobilisent activement les porteurs de patrimoine : les démarches DIY et indépendantes, les démarches coopératives DIY et indépendantes, et les démarches coopératives institutionnelles. A travers l'étude de cas de ces deux derniers modèles, deux problématiques récurrentes peuvent être identifiées concernant, d'une part, les difficultés rencontrées liées à un manque de légitimité (ou comment favoriser la légitimité?) (3.1.) et, d'autre part, à la réalisation d'un travail coopératif (ou comment favoriser la régulation conjointe?) (3.2.).

3.1. LA LÉGITIMITÉ EN JEU

Du point de vue des porteurs de patrimoine, un travail réflexif relatif aux capacités des acteurs à participer pleinement au processus de patrimonialisation est encore à réaliser. Il s'agit pour les acteurs de prendre conscience de leur légitimité à entreprendre vis-à-vis du processus de patrimonialisation (3.1.1.). Du point de vue des acteurs du patrimoine, les questions relatives à la légitimité conduisent à préconiser l'intégration des discours auto-autorisés dans les cadres de production de discours autorisés afin d'y faire coexister les différentes voix.es patrimoniales (3.1.2.).

3.1.1. En tant qu'acteur des musiques populaires : se sentir légitime à entreprendre

En tant qu'acteur d'une culture, il est tout d'abord important de prendre conscience que le nouveau paradigme patrimonial encourage aujourd'hui la participation des communautés et que, de ce fait, quelque soit la méthode utilisée,

chacun est légitime à agir pour préserver et transmettre ce qui, à ses yeux, a une valeur patrimoniale.

Le questionnement qui revient régulièrement chez les acteurs (bénévoles ou professionnels) souhaitant se lancer dans un projet de patrimonialisation est bien souvent : quelle est la méthode à suivre pour faire cela « bien », ou autrement dit « dans les règles » ? Cette question n'a pas de réponse absolue, tout dépend des objectifs du projet.

Si l'objectif principal est d'ordre social et concerne la communauté (créer du lien, de la cohésion, etc.), le processus de réalisation du projet de patrimonialisation en lui-même peut tout autant répondre aux objectifs que le « produit fini » de la valorisation patrimoniale. En effet, la manière dont le projet sera mené (temps de rencontre, petits groupes de travail, etc.) participera, au-delà du résultat final de la valorisation, à la réalisation de cet objectif. Nous tenons ici à interpeler les acteurs sur le fait que le projet de patrimonialisation peut être envisagé comme une action culturelle, une action collective, et être ainsi appréhendé comme tout autre projet culturel. Dans cette perspective, les règles de l'institution patrimoniale ne sont pas toujours nécessaires. Il s'agit alors pour les acteurs de se faire confiance, de se sentir légitimes à agir comme ils le font par ailleurs en étant acteurs de leur culture, en allant puiser des ressources dans leur propre modèle culturel et leur propre système de règles.

Toutefois, si l'un des objectifs du projet est de préserver des biens matériels, de les documenter, de les classer, etc., alors la mobilisation du modèle culturel et du système de règles des professionnels du patrimoine peut être, sinon nécessaire, au moins une ressource pour agir. En effet, ces derniers ont développé des méthodes, des dispositifs et outils, des protocoles, qui peuvent aider les acteurs, d'un point de vue technique et méthodologique, à atteindre les objectifs de préservation de leur bien patrimonial. Pour autant, il ne s'agit pas de déléguer complètement la conduite du projet à des professionnels du patrimoine : si ceux-ci sont des experts en termes d'ingénierie de projets patrimoniaux, les acteurs de la culture patrimonialisée sont les experts de ladite culture. Le modèle culturel dans lequel ils opèrent peut, de ce fait, être une ressource non négligeable pour l'action

patrimoniale collaborative : il s'agit de toujours se demander si la manière dont est conduit le projet a un sens pour les acteurs de la communauté. La question du sens est importante car elle va aider ces derniers à trouver la motivation pour s'investir et mener à bien le projet. Encore une fois, nous préconisons donc aux acteurs de musiques populaires de se faire confiance et de se sentir légitime à « braver » les règles des professionnels du patrimoine si celles-ci entraînent une perte de sens ou une perte d'adhésion au projet. Braver les règles peut toutefois se faire en bonne intelligence en expliquant aux professionnels du patrimoine la nécessité pour la communauté de puiser des ressources dans son propre modèle culturel pour mieux s'approprier les méthodologies et outils préconisés par ces mêmes professionnels du patrimoine et, ainsi, conserver du sens et de la motivation. L'idée étant d'avancer ensemble, conjointement. De plus, il peut être tout à fait intéressant de réaliser un projet de patrimonialisation « à la manière de » la communauté qui le porte : à travers cette manière de faire, c'est la culture même de la communauté qui s'exprime, autrement dit un patrimoine culturel immatériel. Le régime de patrimonialisation du patrimoine social et celui du PCI se juxtaposent alors dans un double processus de sauvegarde et de valorisation patrimoniales.

3.1.2. En tant qu'acteur du patrimoine : intégrer les discours auto-autorisés comme nouvelle voix.e patrimoniale

Quand bien même les acteurs d'une culture populaire sont aujourd'hui légitimes, selon le nouveau paradigme patrimonial, à participer au processus de patrimonialisation, leurs actions et les discours produits ne sont pas toujours reconnus par les institutions patrimoniales ou les chercheurs - et donc par l'État et parfois l'opinion publique - comme étant légitimes. En effet, pour qu'un discours patrimonial soit « validé », il doit s'appuyer sur un travail scientifique (recueil et analyse de données sociologiques, historiques, anthropologiques, ethnologiques, etc.). Si le discours est produit hors de ce cadre savant, il est considéré comme propice à des dérives (orientation du discours à des fins politiques, commerciales, etc.). Notre propos n'est pas de remettre en question cette exigence scientifique qui, nous semble-t-il, est essentielle pour construire les récits historiques, mais de

laisser entendre qu'une coexistence de discours serait bénéfique pour enrichir ces récits historiques et leur donner, justement, une dimension patrimoniale emprunte de questions d'identité, de mémoire, de ressenti émotionnel individuel et collectif. Ces éléments se retrouvent évidemment bien souvent dans les discours autorisés, mais ils sont interprétés par les chercheurs et professionnels du patrimoine afin d'être intégrés à ces discours.

Nous préconisons aux professionnels du patrimoine de créer des espaces pour que puissent s'exprimer les discours auto-autorisés produits dans le cadre de projets de patrimonialisation DIY et indépendants. Il s'agirait ainsi de favoriser la participation des acteurs de musiques populaires en valorisant leurs projets. L'idée ne serait pas de « valider » les discours auto-autorisés au sens de « légitimer », mais de simplement montrer qu'ils existent, qu'ils ont du sens pour ceux qui les ont produits, qu'ils sont une des multiples voies possibles de la manière d'être au passé, de le raconter et de le transmettre. De tels espaces d'expression existent déjà à travers les médias institutionnels qui diffusent des documentaires et films indépendants sur les musiques populaires, il s'agirait alors d'en ouvrir de nouveaux dans les musées, sur internet, etc. afin de mieux faire cohabiter les univers « savants » et « populaires » à travers une patrimonialisation aux discours multiples et évolutifs.

3.2. LA COOPÉRATION EN JEU

Afin de favoriser la coopération entre les différents acteurs, il est préconisé, d'une part, d'appréhender le processus de patrimonialisation de manière souple et agile en laissant la place aux itérations et à l'appropriation (ou autrement dit, au travail de régulation) (3.2.1.) et, d'autre part, d'encourager la mobilisation d'acteurs marginaux-sécants dans le rôle de médiateurs afin d'accompagner ce processus de patrimonialisation « souple » (3.2.2.).

3.2.1. Vers un processus de patrimonialisation souple et agile : laisser de la place aux itérations et à l'appropriation

Comme l'a montré l'approche régulationniste fondée sur le projet, les phénomènes d'itération du processus de patrimonialisation peuvent être compris comme un travail de régulation. Dans un projet où coopèrent des acteurs appartenant à des systèmes de règles différents, ces régulations peuvent aider au maintien et au développement du projet en permettant à chacun des acteurs de puiser dans son modèle culturel pour adapter le processus de patrimonialisation à ses besoins (recherche de sens, d'adhésion, d'un cadre méthodologique, etc.). Il apparaît donc important que les acteurs du projet soient ouverts à la négociation continuée des règles mise en place pour le projet. Il ne s'agit pas de recommander de remettre en cause ou de douter constamment des règles instituées au début du projet, celles-ci étant importantes pour construire l'action collective, mais de préconiser une certaine souplesse si cela est nécessaire. Pour cela, il tient aux acteurs, qu'ils soient professionnels du patrimoine, chercheurs ou porteurs de patrimoine, de rester attentifs aux petits éléments qui peuvent être source de tensions, de lassitude ou d'inconfort, et de ne pas hésiter à en faire part aux autres membres du projet. Les solutions proposées peuvent parfois amener à un changement des règles en place : cela ne doit pas être vécu comme un échec de la coopération mais, au contraire, comme le signe que celle-ci continue de se construire et de se maintenir à travers un travail de régulation. En d'autres termes, il s'agit d'adopter une méthodologie de projet agile et, en ce sens, d'accepter les itérations du processus de patrimonialisation. Ainsi, les étapes de la chaîne patrimoniale peuvent ne pas être respectées à la lettre ou, même, être comprises comme se nourrissant l'une l'autre. Par exemple, les tâches de sauvegarde ou de documentation peuvent donner lieu à des moments de convivialité qui contribuent à valoriser l'objet patrimonial, ou une exposition peut être organisée alors que les tâches de sauvegarde et de documentation ne sont pas encore terminées, relevant d'un *work-in-progress* (Touché, 2012) permettant aux membres de la communauté et au public de réagir au contenu de l'exposition et, ainsi, nourrir le travail de documentation.

Ce travail de « souplesse » est aussi à faire autour des instruments de gestion mis en place pour la construction du projet. Rappelons tout d'abord que les instruments de gestion (objets, règles, outils, dispositifs) sont les supports techniques à travers lesquels s'incarnent les règles, régulations, savoirs et relations qui fondent l'action collective du projet de patrimonialisation. Il est donc important de ne pas négliger la réflexion autour de leur mise en place. En tant que supports des régulations, les instruments de gestion sont nécessairement soumis à une appropriation par les acteurs du projet. De la même manière qu'il est conseillé de rester attentif et ouvert aux changements possibles dans les règles du projet, il est préconisé d'être préparé à réaliser un travail d'adaptation des instruments de gestion afin de participer à la bonne marche du projet.

3.2.2. Accompagner le processus de patrimonialisation souple : identifier et mobiliser des acteurs médiateurs marginaux-sécants

Bien que les acteurs du projet soient informés de la nécessité d'être ouverts aux phénomènes d'itération et d'appropriation, il se peut que les négociations n'aboutissent pas toujours à des solutions convenables pour tous et que l'action collective s'en trouve impactée. Afin de faciliter la réalisation d'une régulation conjointe qui prenne en considération les intérêts de chacun, il est préconisé d'intégrer au projet un ou plusieurs acteurs capables de comprendre ces intérêts. Pour cela, la figure du marginal-sécant semble toute indiquée : partageant les modèles culturels et systèmes de règles des uns et des autres, le marginal-sécant saura jouer le rôle de médiateur afin de faciliter les négociations. Sa seule présence ne suffit toutefois pas, il est important de l'intégrer au projet en le faisant participer aux différentes réflexions et à la mise en œuvre afin qu'il puisse investir pleinement son rôle de médiateur. Il ne s'agit pas pour le marginal-sécant de faire preuve d'une expertise spécifique dans un domaine ou un autre, mais de recueillir les besoins de chacun des acteurs et d'être en capacité de formaliser les problématiques auxquelles ils sont liés afin d'engager des réflexions avec le collectif de travail pour y répondre. La construction d'une relation de confiance, ou une relation de confiance préexistante, entre les acteurs du projet et le marginal-sécant, permet

aussi de faciliter les négociations et les régulations conjointes. Il est alors du ressort des acteurs du projet d'identifier et de mobiliser des personnes qu'ils pensent adéquats pour tenir ce rôle de marginal-sécant médiateur dès le début du projet.

4. LIMITES ET PERSPECTIVES

Ce travail de recherche porte sur la collaboration d'acteurs issus d'univers différents dans la conception et le développement de projets de patrimonialisation de musiques populaires. L'une des difficultés rencontrées a été de circonscrire le terrain d'étude tant les **projets de patrimonialisation peuvent être diversifiés** autant dans leur format de valorisation, que concernant les acteurs qui les portent, les artefacts et pratiques culturelles qu'ils recouvrent, les enjeux qui les soutiennent, etc. (tableau 15). Le choix s'est porté sur deux cas dont les projets présentaient un objet patrimonial similaire, une scène musicale locale, et qui étaient portés respectivement par un porteur de patrimoine et une institution muséale, afin de pouvoir procéder à un travail comparatif. Toutefois, il nous semble que la limite à cette sélection des cas est de « laisser de côté » les autres objets patrimoniaux, les autres formes de valorisation que celles des projets étudiés, les autres régimes de patrimonialisation (notamment le régime lié au PCI où le patrimoine est appréhendé dans une dimension vivante et évolutive). Ainsi, la réduction du choix des cas, dans une volonté de cohérence de l'étude, nous semble une limite à ce travail pour pouvoir rendre compte de la diversité des projets collaboratifs de patrimonialisation de musiques populaires et de leur construction en tant qu'action collective. L'une des perspectives de recherche tiendrait donc à élargir le terrain d'étude afin d'investiguer des projets présentant d'autres caractéristiques que celles des projets étudiés ici.

| | |
|---|---|
| Acteurs | Acteurs de la filière musicale (réseaux, labels, médias, école de musique, associations, artistes, acteurs de l'industrie musicale, etc.) ; acteurs publics (collectivités territoriales, Etat) ; institutions culturelles (privées ou publics dans le domaine patrimonial, touristique, culturel) ; organismes de recherche ; particuliers |
| Logiques d'action | Non-lucrative et/ou bénévole ; lucrative ; service public |
| Démarches et formes de valorisation patrimoniale | Constitution de bases de données et interfaces avec un intérêt marqué pour la dimension archivistique ; productions musicales, audiovisuelles ou littéraires ; campagnes de collectes d'objets et de témoignages en vue de monter une exposition ou une collection muséale ; organisation de conférences, débats, etc. ; organisation d'événements live (concerts, soirées festives à thème, etc.) ; organisation d'événements par des biais médiatiques (radio, télévision, etc.) |
| Objets patrimoniaux | Technologies liées à l'enregistrement et à la diffusion de la musique (disques, poste radio, micro, etc.) ; objets liés à la pratique et à la consommation de la musique (instruments, billets de concert, affiches, pochettes d'albums, vêtements, etc.) ; savoir-faire (en lien avec les pratiques musicales, la production, la diffusion, etc.) ; lieux et modes de socialisation (lié à un courant esthétiques, une scène musicale, etc.) ; monographies d'artistes, de groupes |
| Enjeux et objectifs des projets | Culturel ; politique ; social ; économique ; sociétal ; etc. |
| Régimes de patrimonialisation | Institutionnel ; social ; lié au PCI |

Tableau 15 - Diversité de ce que peut recouvrir un projet de patrimonialisation de musiques populaires (source : auteure)

Par ailleurs, si elle est abordée à travers l'étude du cas Alternarchives, la **dimension bénévole** d'un projet porté par un porteur de patrimoine n'a pas fait l'objet d'une étude spécifique. Or il nous semble, au regard des difficultés rencontrées par les porteurs patrimoine œuvrant dans une logique bénévole à développer leur projet de patrimonialisation de musiques populaires, qu'un travail de recherche plus approfondi autour de ce qu'implique le bénévolat dans de tels projets, en contexte français, serait intéressant à réaliser. En particulier, la question des ressources nous semble une voie importante à investiguer afin de mieux

comprendre les freins que rencontrent les acteurs bénévoles et participer à imaginer de nouvelles solutions pour y remédier.

Enfin, si l'approche instrumentale a été mobilisée dans ce travail, les instruments étudiés ne présentaient pas nécessairement de dimension numérique. S'il nous a semblé important de traiter les instruments engagés dans de tels projets dans leur diversité, une étude spécifique sur la dimension numérique et ses effets sur la construction de projets de patrimonialisation (comme il en existe déjà par exemple avec les travaux de M. Severo) nous semblerait pertinente eu égard à l'importance que prennent aujourd'hui les dispositifs et outils numériques dans les projets collaboratifs.

CONCLUSION SECTION 2

Dans cette section, différentes contributions du travail de recherche ont été présentées à travers les discussions des résultats d'analyse. En premier lieu, l'approche régulationniste fondée sur le projet appliquée au cas du processus de patrimonialisation permet de proposer de nouveaux éléments théoriques relatifs à la TEPF, contribuant ainsi aux recherches en sciences de gestion.

Nous avons vu, concernant la construction de la communauté de règles vécues, que la mise en place de règles et le travail de régulation se font à travers la mobilisation de ressources que sont les modèles culturels des acteurs et les systèmes de règles auxquels ils participent par ailleurs. Ainsi, les acteurs « puisent » dans ces éléments issus de l'environnement du projet de patrimonialisation pour construire et maintenir l'action collective. Ces modèles culturels et systèmes de règles peuvent être rattachés à des entités à différentes échelles : l'expérience de l'acteur (micro), le projet global dans lequel s'insère le projet de patrimonialisation (méso), ou les univers dans lesquels évoluent les acteurs (macro). A un niveau méso, la discussion nous permet de dire qu'il existe une articulation entre projet global et projet englobé à travers une compréhension des modèles culturels et systèmes de règles comme ressources.

Une seconde idée, concernant la construction de la communauté d'apprentissage, propose de considérer la figure du marginal-sécant jouant le rôle de médiateur comme une condition favorisant la régulation conjointe et, conséquemment, l'appropriation des instruments de gestion. Le marginal-sécant est un acteur partageant aussi bien l'univers du concepteur (expert) et de l'opérateur (néophyte) de l'instrument de gestion. Il est ainsi en capacité de comprendre les intérêts et besoins de chacun. Lorsqu'il se pose en médiateur entre le concepteur et l'opérateur, il encourage la prescription réciproque qui permet l'appropriation des instruments de gestion par la mobilisation et la (co)production de savoirs. Nous avons toutefois noté qu'un acteur marginal-sécant n'est pas nécessairement un médiateur, il doit volontairement endosser ce rôle pour favoriser la construction de la communauté d'apprentissage.

Enfin, une troisième idée propose de comprendre la notion de légitimité comme ressource pour la construction du projet. Nous avons pu en effet constater que lorsqu'un acteur, ou un projet, est reconnu comme légitime par des personnes, celles-ci sont plus enclines à adhérer au projet. Cette adhésion peut se traduire par une volonté des acteurs à intégrer la communauté de projet ou à la soutenir à la marge. Par ailleurs, dans une perspective stratégique, la légitimité est considérée comme une ressource mobilisable, c'est-à-dire sur laquelle les acteurs du projet peuvent agir. Nous avons vu que la légitimité à « faire le patrimoine » était plus ou moins accordée par les uns et les autres selon l'acteur concerné, autrement dit, il existe différentes sources de légitimité incarnées par les différents acteurs, chacune étant une ressource pour le projet. La collaboration, parce qu'elle permet de rassembler ces différentes sources de légitimités, apparaît alors comme une stratégie de mobilisation des ressources « légitimité » contribuant à favoriser la réalisation du projet.

Un deuxième type de contribution a ensuite été proposé : la lecture régulationniste fondée sur le projet permet une meilleure compréhension du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires, contribuant ainsi aux recherches sur ce phénomène.

Tout d'abord, il est possible de comprendre les itérations inhérentes au processus de patrimonialisation comme un travail de régulation. Cette idée permet d'appréhender les écarts aux règles liées à la méthodologie construite d'après la chaîne de patrimonialisation non comme un échec ou une difficulté, mais au contraire comme un moyen de maintenir le projet.

Ensuite, reprenant l'idée de la légitimité comme ressource et de la collaboration comme stratégie de mobilisation de cette ressource, il est posé que la collaboration entre porteurs de patrimoine et experts du patrimoine/experts scientifiques est un levier pour que les projets de patrimonialisation gagnent en légitimité auprès, aussi bien, des communautés (porteurs de patrimoine), que des institutions. Pour faciliter la collaboration, nous avons vu que la figure du marginal-sécant endossant le rôle de médiateur pouvait jouer un rôle. Ainsi, la lecture régulationniste fondée sur le projet vient confirmer l'idée, proposée dans la

littérature sur le patrimoine, selon laquelle la proximité entre porteurs de patrimoine et experts du patrimoine est bénéfique à la réalisation des projets de patrimonialisation. Cette proximité peut être favorisée par le partage de modèles culturels via la figure du marginal-sécant médiateur.

Enfin, mobilisant le concept de régulation issu de la TEPF et de la TRS, et celui de légitimité issu de la littérature sur le patrimoine, nous proposons une typologie des démarches organisationnelles des projets de patrimonialisation par laquelle nous distinguons : les démarches DIY et indépendantes, les démarches institutionnelles, les démarches collaboratives à dominante DIY et indépendante, et les démarches collaboratives à dominante institutionnelle. Cette catégorisation entend apporter des nuances vis-à-vis des modèles rencontrés dans la littérature (démarche DIY / démarche institutionnelle) afin de comprendre plus finement le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires.

Des contributions managériales sous forme de préconisations à l'attention des acteurs de projets de patrimonialisation de musiques populaires ont ensuite été proposées. Il s'agit, d'une part, d'encourager les porteurs de patrimoine à prendre conscience qu'ils sont, par les modèles culturels et systèmes de règles qui leur sont attachés, en capacité de mobiliser et produire des ressources qui leur sont propres et qui les rendent légitimes à intervenir pleinement dans le processus de patrimonialisation. D'autre part, il s'agit d'interpeller les acteurs du patrimoine (experts, professionnels, scientifiques) sur l'intérêt d'ouvrir des espaces « légitimés » pour faire coexister plusieurs voix.es patrimoniales afin de mettre en dialogue les discours autorisés et auto-autorisés, sans « dénaturer » ces derniers. Par ailleurs, rejoignant l'idée que les itérations du processus de patrimonialisation aident à maintenir les projets, il est préconisé d'aborder la méthodologie relative à la chaîne de patrimonialisation de manière « souple », et de faire appel à des acteurs marginaux-sécants médiateurs pour favoriser « l'agilité » des projets.

Les limites et perspectives du travail de recherche sont finalement abordées, soulignant l'intérêt qu'il y aurait à poursuivre un travail à l'aune de la TEPF sur d'autres terrains et d'explorer, en particulier, des problématiques liées aux activités bénévoles et aux outils et dispositifs numériques.

CONCLUSION CHAPITRE 4

L'instruction des cas a conduit à mieux comprendre comment se construisent les projets de patrimonialisation de musiques populaires faisant intervenir une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents (univers patrimonial, académique, de la scène musicale, etc.). Pour travailler ensemble, les acteurs se donnent des règles. Parce que celles-ci ne font pas toujours sens au fur et à mesure du déploiement du projet, ou parce que des tensions naissent de la contestation de ces règles, un travail de régulation peut être engagé, mobilisant les modèles culturels des acteurs comme ressource de l'actualisation de la règle.

Ce travail de régulation peut se comprendre comme un apprentissage collectif qui advient dans des rapports de prescription réciproques dans lesquels le rôle d'expert est partagé et à travers lesquels sont mobilisés et coproduits des savoirs. Ces règles, régulations et apprentissages s'incarnent dans des instruments de gestion dont l'appropriation est facilitée par la présence d'une figure de marginal-sécant endossant le rôle de médiateur entre les acteurs.

Le projet de patrimonialisation est également favorisé par la mobilisation d'une ressource : la légitimité, qui permet d'encourager l'adhésion des acteurs au projet. La légitimité est rattachée au projet, mais également aux acteurs, chacun pouvant être plus ou moins légitime « à faire le patrimoine » aux yeux de tel ou tel autre acteur. Il est alors possible de comprendre la collaboration comme une stratégie de mobilisation de cette ressource : en réunissant des acteurs issus d'univers différents, légitimes auprès des acteurs de chacun de ces univers, ce sont plusieurs sources de légitimité qui sont mobilisées.

Par ailleurs, l'étude de la construction des projets de patrimonialisation de musiques populaires à travers une lecture régulationniste fondée sur le projet permet d'apporter des connaissances relatives à la patrimonialisation des musiques populaires de manière plus générale : tout d'abord, cela permet de mieux comprendre le phénomène d'itérations que la littérature associe au processus de patrimonialisation qui s'explique par le travail de régulation engagé par les acteurs

afin de maintenir le projet ; le rôle du marginal-sécant médiateur vient confirmer les bienfaits d'une « proximité » entre les porteurs de patrimoine et les experts scientifiques pour les projets de patrimonialisation ; les projets de patrimonialisation de musiques populaires présentent quatre formes de démarche organisationnelle que sont la démarche institutionnelle, la démarche DIY et indépendante, la démarche collaborative à dominante institutionnelle, et la démarche collaborative à dominante DIY et indépendante. Cette proposition de typologie permet de mieux appréhender les projets de patrimonialisation de musiques populaires.

A partir de ces résultats d'analyse et de la discussion de ces résultats, des préconisations à destination des acteurs, avec l'idée de produire des connaissances actionnables, peuvent être formulées. Elles encouragent les porteurs de patrimoine à prendre conscience de leurs capacités et de leur légitimité à « faire le patrimoine », et proposent aux professionnels du patrimoine d'ouvrir des espaces légitimés permettant la présentation et la valorisation des projets des porteurs de patrimoine avec l'idée de faire coexister différentes voix.es patrimoniales et faire dialoguer les discours autorisés et auto-autorisés. Enfin, il est conseillé de d'appréhender le processus de patrimonialisation et la méthodologie liée à la chaîne de patrimonialisation de manière souple et agile afin de laisser la place aux itérations (aux régulations) qui peuvent aider à la réalisation du projet. Pour cela, l'accompagnement par un acteur marginal-sécant médiateur peut être bénéfique.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce travail de recherche a eu pour objectif de mieux comprendre le phénomène de patrimonialisation des musiques populaires et, en particulier, la construction des projets de patrimonialisation faisant intervenir une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents (porteurs de patrimoine, professionnels du patrimoine, chercheurs).

Dans une première partie, le cadre contextuel et théorique de la recherche a été présenté.

Le chapitre 1, dédié au cadre contextuel, a permis, d'une part, de donner des éléments de définition permettant de mieux comprendre ce que recouvrent les notions de patrimoine, patrimonialisation, cultures populaires, musiques populaires, scènes musicales locales, afin de mieux appréhender le sujet de la recherche. D'autre part, cette contextualisation a également mis en avant les questionnements, auxquels elle répond partiellement, qui se posent aujourd'hui eu égard au nouvel enjeu majeur qu'est la participation des porteurs de patrimoine à « faire le patrimoine » : quel est le rôle des experts du patrimoine aujourd'hui ? Quels principes, quelles règles suivent-ils encore ? Quelles nouvelles règles mettent-ils en place ? Comment les porteurs de patrimoine se saisissent-ils de cette légitimité qui leur est accordée ? Ont-ils une manière de « faire le patrimoine » qui diffère de celle des professionnels ? Ces interrogations nous mènent à celles relatives à la collaboration des acteurs issus de ces différents univers : que se passe-t-il quand ces acteurs œuvrent ensemble ? Comment construisent-ils leur projet de patrimonialisation ? Quels rôles s'attribuent-ils ? Quelles règles se donnent-ils ? Quels apprentissages en retirent-ils ?

Le chapitre 2, consacré au cadre théorique de la thèse, a été l'occasion de présenter les théories choisies pour problématiser et donner des éléments de réponse à ces questionnements. Considérant le processus de patrimonialisation

comme un processus d'action collective, nous nous sommes appuyée sur la théorie de l'action collective fondée sur le projet (TEFP), associée à une approche instrumentale, pour appréhender notre sujet. Ancrée dans les théories de l'action et basée sur la théorie de la régulation sociale de J.-D. Reynaud, la TEPF met au centre de son approche la formation de l'action collective, expression d'un projet, comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'une communauté d'apprentissage. Autrement dit, les acteurs construisent l'action collective en se donnant des règles et en faisant vivre ces règles à travers un travail de régulation. Les régulations engagent des apprentissages qui adviennent à travers la mobilisation et la production de savoirs dans et par des rapports de prescription réciproques. Cette construction de la communauté de projet s'appuie sur des instruments de gestion dont l'appropriation se réalise par ces mêmes régulations et apprentissages. Le questionnement initial de notre recherche relatif à la manière dont se construit et se maintient la collaboration entre les acteurs de la patrimonialisation de musiques populaires issus de différents univers a alors été retravaillé à l'aune de ce cadre théorique aboutissant à la problématique suivante : **comment se construit un projet de patrimonialisation de musiques populaires compris comme action collective ?** Une proposition a alors été formulée : le processus de patrimonialisation se réalise à travers des projets de patrimonialisation compris comme action collective, laquelle est elle-même comprise comme la construction d'une communauté de règles vécues et d'apprentissage reposant sur une appropriation d'instruments de gestion. Le cadre d'analyse qui découle du cadre théorique nous a amenée à explorer la formation de la communauté de règles vécues, c'est-à-dire à prêter attention à la mise en place de règles et au travail de régulation, celle de la communauté d'apprentissage en analysant la manière dont les savoirs sont produits et diffusés à travers les relations entre les acteurs, et à travers quels instruments.

Une fois le cadre contextuel et théorique posé, une deuxième partie a été consacrée aux études de cas.

Le chapitre 3 est tout d'abord venu présenter le cadre méthodologique dans lequel s'inscrit la recherche empirique. Il y a été précisé que notre travail relève du

paradigme épistémologique constructiviste pragmatique qui ne reconnaît pas de réel en soi et considère les connaissances produites comme issues de l'expérience que le chercheur a du phénomène étudié. Pour donner à voir les éléments qui auraient pu jouer sur notre interprétation, l'univers interprétatif qui était le nôtre au démarrage de la recherche a été présenté : nos expériences dans le domaine des musées et des musiques populaires, aussi bien dans l'univers institutionnel que bénévole et associatif ont été explicitées, de même que notre découverte récente du monde de la recherche et de la discipline des sciences de gestion. A ensuite été abordée la méthodologie de la recherche qui relève d'une démarche qualitative abductive, dans une logique d'enquête, à travers une étude de cas multiple. Ainsi, nous avons effectué des allers-retours entre théorie et terrain. La collecte et l'analyse des données, ainsi que les deux cas étudiés - celui du projet Alternarchives et celui du projet d'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » - ont ensuite été présentés. Le projet Alternarchives est porté par des porteurs de patrimoine en collaboration avec des professionnels du patrimoine et des chercheurs spécialistes des musiques populaires, tandis que le projet de l'exposition « Rock ! » est porté par des professionnels du patrimoine en collaboration avec un porteur de patrimoine et des chercheurs spécialistes des musiques populaires.

Le chapitre 4 a donné lieu à l'exposition des résultats d'analyse et à leur mise en discussion. Répondant à la problématique, les éléments de la proposition formulée précédemment ont été explicités dans le contexte spécifique des cas. Trois autres éléments de réponse émergeant du terrain, et conceptualisés à travers la discussion, sont venus compléter le propos. Concernant les éléments de la proposition, nous avons en effet pu voir que, pour travailler ensemble, les acteurs se constituent en communauté de règles vécues. Lors de la conception du projet, ils se donnent des règles pour agir ensemble. Parce celles-ci aboutissent à une perte de sens à mesure que le projet se construit ou que des contestations de ces règles font naître des tensions, des régulations ont lieu. Ces régulations viennent actualiser les règles en place afin de redonner sens au projet ou d'apaiser les tensions et participent ainsi au maintien et au bon déroulement du projet. Ce travail de régulation se réalise à travers des rapports de prescription réciproques où le rôle de

l'expert est incarné tour à tour par les différents acteurs qui mobilisent et coproduisent des savoirs. Des apprentissages sont à l'œuvre et témoignent de la formation du collectif en communauté d'apprentissage. Toutefois, dans le cas du Château, nous avons vu que les difficultés rencontrées à former une communauté d'apprentissage unie pouvaient donner lieu à la formation de deux communautés au sein du projet, chacune produisant ses propres savoirs. Les règles, régulations, relations et savoirs s'incarnent dans l'appropriation des instruments de gestion qui sont ainsi adaptés afin de répondre aux attentes des acteurs (recherche de sens, volonté de faire adhérer au projet). Au-delà de ces éléments de réponse issus de l'analyse réalisée à l'aide de notre cadre d'analyse, trois autres éléments ont émergé du terrain venant enrichir la réponse à la problématique. D'une part, il a été constaté un lien entre la construction du projet et son environnement : afin de mettre en place les règles ou d'engager un travail de régulation, les acteurs font appel à leur univers culturel ou à des normes à plus grande échelle desquels ils s'inspirent. D'autre part, il apparaît que la présence d'acteurs partageant plusieurs univers culturels avec différents acteurs du projet (marginal-sécant) favorise les relations entre les acteurs, et par là-même, la coproduction des savoirs et les régulations conjointes. Enfin, les acteurs cherchent également à acquérir de la légitimité à plusieurs égards : pour eux-mêmes (en tant que structure) et pour le projet de patrimonialisation qu'ils portent. Pour cela, ils s'appuient sur la légitimité « à faire le patrimoine » que détiennent déjà certains acteurs du projet ou en intègrent de nouveaux afin de bénéficier de leur légitimité. Plus les sources de légitimité sont nombreuses et plus cela participe de la légitimité du projet de patrimonialisation, laquelle participe à légitimer les acteurs en tant que structure.

Ces résultats ont ensuite été discutés donnant lieu à différentes contributions. Tout d'abord, l'approche régulationniste fondée sur le projet appliquée au cas du processus de patrimonialisation permet de proposer de nouveaux éléments théoriques relatifs à la TEPF, contribuant ainsi aux recherches en sciences de gestion. Trois idées sont présentées : la première propose de comprendre les modèles culturels et systèmes de règles dans lesquels évoluent les acteurs comme une ressource pour la mise en place des règles et le travail de régulation ; la

deuxième repose sur la proposition selon laquelle les régulations conjointes, ainsi que l'appropriation des instruments de gestion et les apprentissages qu'elle recouvre, sont favorisées par la présence au sein du projet d'un ou plusieurs acteurs marginaux-sécants endossant le rôle de médiateurs ; enfin, la troisième idée comprend la légitimité comme une ressource mobilisable pour la construction du projet, car encourageant l'adhésion au projet, et soutient que la collaboration est une stratégie de mobilisation de cette ressource.

Le deuxième type de contribution a trait à l'apport de la lecture régulationniste fondée sur le projet pour la compréhension du phénomène de patrimonialisation des musiques populaires. Trois idées sont là aussi proposées : la première explique les itérations du processus de patrimonialisation en les comprenant comme des régulations contribuant au maintien du projet ; la deuxième rejoint l'idée soulevée dans la littérature sur le patrimoine selon laquelle la proximité entre les porteurs du patrimoine et les experts scientifiques est un levier pour la construction des projets de patrimonialisation ; la troisième, enfin, renvoie à la proposition d'une typologie des démarches organisationnelles des projets de patrimonialisation de musiques populaires présentant quatre modèles : la démarche institutionnelle, la démarche DIY et indépendante, la démarche collaborative à dominante institutionnelle, et la démarche collaborative à dominante DIY et indépendante.

De ces éléments d'analyse et de discussion découlent un troisième type de contribution que sont les contributions managériales qui se traduisent par la formulation de préconisations à destination des acteurs. Les porteurs de patrimoine sont encouragés à prendre conscience de leurs capacités et de leur légitimité à « faire le patrimoine », et il est proposé aux professionnels du patrimoine d'ouvrir des espaces légitimés permettant la présentation et la valorisation des projets des porteurs de patrimoine avec l'idée de faire coexister différentes voix.es patrimoniales et faire dialoguer les discours autorisés et auto-autorisés. Enfin, il est conseillé d'appréhender le processus de patrimonialisation et la méthodologie liée à la chaîne de patrimonialisation de manière souple et agile afin de laisser la place aux itérations (aux régulations) qui peuvent aider à la réalisation du projet. Pour cela, l'accompagnement par un acteur marginal-sécant médiateur peut être bénéfique.

Pour finir, nous nous sommes penchée sur les limites de notre travail vis-à-vis du nombre de cas étudiés assez restreint au regard de la diversité des projets de patrimonialisation de musiques populaires. Enfin, nous avons encouragé à poursuivre les recherches sur de nouveaux terrains et à explorer tout particulièrement la construction de l'action collective en contexte de bénévolat ainsi que la mobilisation d'outils et de dispositifs de gestion numériques dans le contexte de la patrimonialisation des musiques populaires.

BIBLIOGRAPHIE

A

Allard-Poesi, F. (2011). Le codage n'est pas un « truc » méthodologique ou du codage comme « problématisation ». *Le Libellio d'AEGIS*, 7(3), 3-8.

Ambroise-Rendu, A.-C., & Olivesi, S. (2017). Du patrimoine à la patrimonialisation. Perspectives critiques. *Diogène*, 2(258-259-260), 265-279.

Asquin, A., Condor, R., & Schmitt, C. (2011). Éditorial: Pour la mobilisation de la notion de projet dans la recherche en entrepreneuriat. *Revue de l'Entrepreneuriat*, 10(2), 7-14..

Aurégan, P., Joffre, P., Loilier, T., & Tellier, A. (2007). L'approche projet du management stratégique: Quelles contributions pour quel positionnement? *Finance Contrôle Stratégie*, 10(4), 217-250.

Aurégan, P., Joffre, P., Loilier, T., & Tellier, A. (2008). Exploration prospective et management stratégique: Vers une approche projet de la stratégie. *Management & Avenir*, 19(5), 91-113.

Avenier, M. (2011). Les paradigmes épistémologiques constructivistes: Post-modernisme ou pragmatisme? *Management & Avenir*, 43(3), 372-391.

Avenier, M.-J., & Gavard-Perret, M.-L. (2012). Inscrire son projet de recherche dans un cadre épistémologique. In M.-L. Gavard-Perret, D. Gotteland, C. Haon, & A. Jolibert, *Méthodologie de la recherche: Réussir son mémoire ou sa thèse en sciences de gestion* (p. 11-62). Pearson.

Avenier, M.-J., & Schmitt, C. (2008). *Quelles perspectives le paradigme des sciences de l'artificiel offre-t-il à la recherche en entrepreneuriat ?* Congrès CIFEPME.

Ayache, M., & Dumez, H. (2011a). Le codage dans la recherche qualitative une nouvelle perspective? *Le Libellio d'AEGIS*, 7(2), 33-46.

Ayache, M., & Dumez, H. (2011b). Réflexions en forme de réponses: À propos du codage dans la recherche qualitative. *Le Libellio d'AEGIS*, 7(3), 29-34.

B

Baker, S. (2015). *Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together*. Routledge.

Baker, S., & Huber, A. (2013). Notes towards a typology of the DIY institution: Identifying do-it-yourself places of popular music preservation. *European Journal of Cultural Studies*, 16(5), 513-530.

Bamford, G. (1993). Popper's explications of ad hocness: Circularity, empirical content, and scientific practice. *The British Journal for the Philosophy of Science*, 44(2), 335-355.

Barbier, B. (2016). *Le processus de patrimonialisation des cultures populaires à l'ère numérique: Le cas du jeu vidéo*. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis.

Barley, S. R. (1986). Technology as an occasion for structuring: Evidence from observations of CT scanners and the social order of radiology departments. *Administrative Science Quarterly*, 31(1), 78-108.

Bennett, A. (2009). "Heritage rock": Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, 37(5-6), 474-489.

Bennett, A., & Rogers, I. (2016). Popular Music and Materiality: Memorabilia and Memory Traces. *Popular Music and Society*, 39(1), 28-42.

Bernet, J., Eynaud, P., Maurel, O., & Vercher-Chaptal, C. (2016). La gestion des associations. *VST - Vie sociale et traitements*, 3(131), 51-54.

Berry, M. (1983). *L'impact des instruments de gestion sur l'évolution des systèmes humains* [Texte de synthèse au rapport collectif pour la DGRST]. CRG.

Blaise, J. (2018). Voyage dans la politique culturelle à Nantes. *Le journal de l'école de Paris du management*, 131(3), 37.

Bortolotto, C. (2008). *Les inventaires du patrimoine culturel immatériel: L'enjeu de la participation* [Rapport de recherche]. Direction de l'architecture et du patrimoine.

Bortolotto, C. (2011). *Le patrimoine culturel immatériel: Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bortolotto, C. (2012). Nouveaux acteurs du patrimoine, nouvelles postures anthropologiques. A propos de Ethnologues et passeurs de mémoires. *Civilisations*, 61(1), 139-146.

Bortolotto, C., & Sagnes, S. (2016). Daniel Fabre et le patrimoine: L'histoire d'un retournement. *L'Homme*, 218, 45-55.

Boudia, S. (2009). Communautés savantes et ambivalences patrimoniales. In S. Boudia, A. Rasmussen, & S. Soubiran, *Patrimoine et communautés savantes* (p. 61-76). Pur.

Brandellero, A., & Janssen, S. (2014). Popular music as cultural heritage : Scoping out the field of practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 224-240.

Brandellero, A., Janssen, S., Cohen, S., & Roberts, L. (2014). Popular music heritage, cultural memory and cultural identity. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 219-223.

Bréchet, J.-P. (2019). *L'action collective, une perspective régulationniste*. Presses Universitaires de Provence.

Bréchet, J.-P., & Schieb-Bienfait, N. (2011). L'entrepreneuriat confronté au pluralisme théorique : La nécessité d'une Project-Based View. *Revue de l'Entrepreneuriat*, 10(2), 29-44.

Bréchet, J.-P., Schieb-Bienfait, N., & Desreumaux, A. (2009). Les figures de l'entrepreneur dans une théorie de l'action fondée sur le projet. *Revue de l'Entrepreneuriat*, 8(1), 37-53.

Bromberger, C. (2014). "Le patrimoine immatériel" entre ambiguïtés et overdose. *L'Homme*, 209, 143-151.

Buisson, M.-L. (2008). Légitimité et sciences de gestion : État des lieux et perspectives. *Humanisme et Entreprise*, 4(289), 29-57.

C

Callon, M. (1986). Éléments pour une sociologie de la traduction : La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. *L'année sociologique (1940-1948)*, 36(3), 169-208.

Callon, M., & Latour, B. (2006). *Sociologie de la traduction: Textes fondateurs*. Presses des Mines.

Campos, L. (2011). *Sauvegarder une pratique musicale? Une ethnographie du samba de roda à la World Music Expo*. 24, 143-155.

Chabaud, G., & Gonthier, G. (2009). Concevoir un projet de diffusion à l'échelle d'un territoire. In M. Delhoume, *Les musiques actuelles*.

Chastagner, C. (2014). La culture rock, que reste-t-il de nos amours rock ? *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1, 122-129.

Chiapello, E., & Gilbert, P. (2013). *Sociologie des outils de gestion. Introduction à l'analyse sociale de l'instrumentation de gestion*. La Découverte.

Collins, J. (2015). Doing-It-Together: Public history-making and activist archiving in online popular music community archives. In S. Baker, *Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together* (p. 77-90). Routledge.

Commons, J. R. (1934). *Institutional Economics. Its Place in Political Economy*. Mac Millan.

Cornu, M., & Wagener, N. (2018). L'objet patrimoine: Une construction juridique et politique? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 33-47.

Cortez, A. (2016). How popular music is exhibited by museums in Portugal at the beginning of the twenty-first century: A case study. *Curator: The Museum Journal*, 59(2), 153-176.

Costantini, S. (2015). De la scène musicale aux réseaux musicalisés: Les inscriptions territoriales et socio-économiques de l'activité artistique. *Réseaux*, 192(4), 143-167.

Couillard, N. (2020). Les politiques culturelles numériques: Repenser la place des nouvelles technologies dans le patrimoine: *Les Enjeux de l'information et de la communication*, S1(19/3A), 13-26.

Creton, C., Bornand, E., Letourneux, F., & Lecompte, H. (2022). «Pour moi, c'est plus qu'une expo!» Production et réception d'une exposition sur les musiques populaires dans un musée d'histoire. *Culture & musées*, 40, 257-285.

Crozier, M., & Friedberg, E. (1977). *L'acteur et le système*. Seuil.

Cyert, R. M., & March, J. G. (1963). *A behavioural theory of the firm*. Prentice-Hall.

D

Dalbavie, J. (2003). Exposer des objets sonores: Le cas des chansons de Brassens. *Volume!*, 2(2), 145-161.

Dassié, V., & Garnier, J. (2011). Patrimonialiser les mémoires des migrations: L'onction scientifique dans une quête de légitimation. In G. Ciarcia, *Ethnologues et passeurs de mémoires* (Karthala).

Dauncey, H., & Tinker, C. (2014). La nostalgie dans les musiques populaires. *Volume!*, 11(1), 7-17.

Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle du patrimoine*. Hermès-Lavoisier.

Davallon, J. (2014). *À propos des régimes de patrimonialisation: Enjeux et questions*. Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva, Lisbonne.

David, A. (1998). Outils de gestion et dynamique du changement. *Revue Française de Gestion*, 120, 44-59.

David, A. (2000). Logique, épistémologie et méthodologie en sciences de gestion : Trois hypothèses revisitées. In A. David, A. Hatchuel, & R. Laufer, *Les nouvelles fondations des sciences de gestion* (p. 83-109). Vuibert-FNEGE.

De Vaujany, F.-X. (2006). Pour une théorie de l'appropriation des outils de gestion : Vers un dépassement de l'opposition conception-usage. *Management & Avenir*, 9(3), 109-126.

Dechamp, G., Goy, H., Grimand, A., & De vaujany, F.-X. (2006). Management stratégique et dynamiques d'appropriation des outils de gestion : Proposition d'une grille de lecture. *Management & Avenir*, 9(3), 181-200.

Denis, J.-P. (2014). *Introduction au hip-hop management*. EMS Editions.

Desreumaux, A., & Brechet, J.-P. (2013). L'entreprise comme bien commun. *RIMHE: Revue Interdisciplinaire Management, Homme(s) & Entreprise*, 7(3), 77.

Desreumaux, A., & Bréchet, J.-P. (2018). *Repenser l'entreprise: Une théorie de l'entreprise fondée sur le projet*. Presses universitaires du Septentrion.

Dewey, J. (1993). *Logique, la théorie de l'enquête*. PUF.

Djavadzadeh, K., & Raboud, P. (2016). Introduction. Le populaire est-il soluble dans les industries culturelles ? Courants dominants et contraires des cultures populaires. *Raisons politiques*, 62(2), 5-20.

Dowling, J., & Pfeffer, J. (1975). Organizational Legitimacy: Social Values and Organizational Behavior. *The Pacific Sociological Review*, 18(1), 122-136.

Dumez, H. (2013). Qu'est-ce qu'un cas, et que peut-on attendre d'une étude de cas ? *Le Libellio d'AEGIS*, 9(2), 13-26.

Dumez, H. (2012b). Les trois risques épistémologiques de la recherche qualitative. *Le Libellio d'AEGIS*, 8(4), 29-33.

Dumez, H. (2011a). Qu'est-ce que la recherche qualitative ? *Le Libellio d'AEGIS*, 7(4), 47-58.

Dumez, H. (2012a). Qu'est-ce que l'abduction, et en quoi peut-elle avoir un rapport avec la recherche qualitative ? *Le Libellio d'AEGIS*, 8(3), 3-9.

E

Edmondson, A. C., Bohmer, R. M., & Pisano, G. P. (2001). Disrupted routines: Team learning and new technology implementation in hospitals. *Administrative Science Quarterly*, 46, 685-716.

Emin, S., & Guibert, G. (2017). Complexité et auto-organisation en entrepreneuriat collectif: Analyse d'une scène musicale locale. *Revue internationale P.M.E.: Économie et gestion de la petite et moyenne entreprise*, 30(2), 87-113.

Emin, S., Guibert, G., & Parent, E. (2016). Ethique punk DIY vs éducation populaire. *L'Observatoire*, 47(1), 26-30.

Emin, S., & Schieb-Bienfait, N. (2013). De la pertinence des approches par le projet pour analyser les processus entrepreneuriaux collectifs: Une étude de cas sur le territoire de la Confédération Paysanne. *Revue de l'Entrepreneuriat*, 12(1), 15-42.

Etter, A.-J. (2021). Histoire et patrimoine. In R.-M. Bérard, C. Kikuchi, & B. Girault, *Initiation aux études historiques* (p. 359-374). Nouveau Monde Editions, Numerique Premium.

F

Fabre, D. (Éd.). (2013). *Émotions patrimoniales*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Filion, L. J. (2008). Les représentations entrepreneuriales: Un champ d'études en émergence. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, 14(32), 11-43.

Flinn, A. (2011). Archival Activism: Independent and Community-led Archives, Radical Public History and the Heritage Professions. *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 7(2).

Folcher, V., & Rabardel, P. (2004). 15. Hommes, artefacts, activités: Perspective instrumentale: In P. Falzon, *Ergonomie* (p. 251-268). Presses Universitaires de France.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Gallimard.

François, H., Hirczak, M., & Senil, N. (2006). Territoire et patrimoine: La co-construction d'une dynamique et de ses ressources. *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, Décembre(5), 683-700.

Friedberg, E. (1993). *Le pouvoir et la règle*. Seuil.



- Gasnault, F. (2018). L'avènement du patrimoine ethnologique (1975-1984): Domestication, disqualifier l'ethnographie associative. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 62-75.
- Gavard-Perret, M.-L., Gotteland, D., Haon, C., & Jolibert, A. (2012). *Méthodologie de la recherche en sciences de gestion. Réussir son mémoire ou sa thèse* (2e édition). Pearson.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society*. Polity.
- Givre, O. (2012). Savoirs et pouvoirs, stratégies et tactiques: Dans «l'arène patrimoniale» du nestinarstvo (Bulgarie). *Civilisations*, 61(1), 103-120.
- Gramsci, A. (1998). Hegemony, Intellectuals, and the State. In J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture* (p. 206-219).
- Grandet, M., Pajot, S., Sagot-Duvaurox, D., & Guibert, G. (2010). *Nantes, la Belle éveillée, le pari de la culture*. Editions de l'Attribut.
- Grimand, A. (2016). La prolifération des outils de gestion: Quel espace pour les acteurs entre contrainte et habilitation? *Recherches en Sciences de Gestion*, 1(112), 173-196.
- Guibert, G. (2006). *La production de la culture: Le cas des musiques amplifiées en France: genèse, structurations, industries, alternatives*. Éditions Mélanie Seteun.
- Guibert, G. (2007). Les musiques amplifiées en France: Phénomènes de surfaces et dynamiques invisibles. *Réseaux*, 141-142(2), 297.
- Guibert, G. (2009). Les musiques actuelles, une culture commune en voie de reconnaissance. In M. Delhoume, *Les musiques actuelles* (p. 6-9).
- Guibert, G. (2012). La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux. In S. Dorin, *Sound factory: Musique et logiques de l'industrialisation* (p. 93-124). Editions Mélanie Seteun.
- Guibert, G. (2016). La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture. *L'Observatoire*, 1(47), 17-20.
- Guibert, G. (2018). Le rock au musée. *Place Publique*.
- Guibert, G., & Eynaud, P. (2012). La course à la taille dans le secteur associatif des musiques actuelles: De la crise de sens à la proposition alternative d'une plateforme collaborative. *Revue internationale de l'économie sociale: Recma*, 326, 71.

Guibert, G., & Heuguet, G. (2022). *Penser les musiques populaires*. Philharmonie de Paris Editions.

Guibert, G., & Parent, E. (2016). Quand la tradition folk dépoussière le rock: Patrimonialisation et Do-it-Yourself dans une commune de l'ouest de la France. In *Patrimoine culturel immatériel, mémoire collective, patrimoine culturel d'avenir* (p. 131-145). L'Harmattan.

H

Hartog, F. (2018). Patrimoine, histoire et présentisme. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 22-32.

Hatchuel, A. (2000). Quel horizon pour les sciences de gestion? Vers une théorie de l'action collective. In A. David & R. Laufer, *Les nouvelles fondations des sciences de gestion* (p. 34). Vuibert, Fnege.

Hatchuel, A. (2015). Apprentissages collectifs et activités de conception. *Revue Française de Gestion*, 41(253), 121-137.

Hatchuel, A., & Weil, B. (1992). *L'expert et le système*. Economica.

Hauriou, M. (1925). La théorie de l'institution et de la fondation. Essai de vitalisme social. In *Aux sources du droit, le pouvoir, l'ordre et la liberté*. Centre philosophique, politique et juridique.

Hein, F. (2016). Les fondements culturels de l'action entrepreneuriale. L'exemple des labels punk rock. *Revue Française de Socio-Economie*, 1(16), 183-200.

Heinich, N. (2009). *La fabrique du patrimoine: « de la cathédrale à la petite cuillère »*. Maison des Sciences de l'Homme.

Hickson, D. J., Pugh, D. S., & Pheysey, D. C. (1969). Operations technology and organization structure: An empirical reappraisal. *Administrative Science Quarterly*, 14(3), 378-397.

Hlady-Rispal, M. (2002). *La méthode des cas. Application à la recherche en gestion*. De Boeck Supérieur.

Hottin, C. (2016). L'ethnologie, un métier du patrimoine? Réflexions autour de la question du patrimoine culturel immatériel. *In Situ*, 30.

Hutchins, E. (1994). Comment le « cockpit » se souvient de ses vitesses. *Sociologie du travail*, 4, 451-473.

Hybels, R. C. (1995). On legitimacy, legitimation, and organizations: A critical review and integrative theoretical model. *Academy of Management Proceedings*, 1995(1), 241-245.

I

Istvandy, L. (2014). *Musically motivated autobiographical memories and the lifetime soundtrack*. Griffith University.

J

James, W. (1912). *Essays in Radical Empiricism*. Harvard University Press.

Joannides, V. (2011). Insiders/Outsiders: Influence de la pré-connaissance sur le design de recherche en science de gestion. *Finance Contrôle Stratégie, Association FCS*, 14(4), 91-127.

Joas, H. (1999). La créativité de l'agir. In J.-M. Baudouin & J. Friedrich, *Théories de l'action et éducation*. De Boeck Supérieur.

Journé, B. (2007). Théorie pragmatiste de l'enquête et construction du sens des situations. *Le Libellio d'AEGIS*, 3(4), 3-9.

K

Kärjä, A.-V. (2006). A prescribed alternative mainstream: Popular music and canon formation. *Popular Music*, 25(1), 3-19.

Kaufmann, J.-C. (2016). *L'entretien compréhensif*. Armand Colin.

Keegan, A., & Turner, J. R. (2002). The management of innovation in project-based firms. *Long Range Planning*, 35, 367-388.

Knifton, R. (2012). La musique, la mémoire et l'objet absent dans les archives numériques. *Questions de communication*, 22.

Koenig, G. (1993). Production de la connaissance et constitution des pratiques organisationnelles. *Revue de l'AGRH*, 9.

Kuhn, T. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.

L

Lahire, B. (2018). La culture peut-elle mélanger les torchons et les serviettes? *Nectart*, 1(6), 88-96.

Laroche, H. (2011). Réflexions sur le codage. *Le Libellio d'AEGIS*, 7(3), 9-10.

Le Moigne, J.-L. (1995). *Les épistémologies constructivistes*. PUF.

Le Moigne, J.-L. (2001). Les enracinements. In *Le Constructivisme: Vol. Tome 1*. L'Harmattan.

Lena, J. C. (2012). *Banding together: How communities create genres in popular music*. Princeton University Press.

Lena, J. C., & Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73(5), 697-718.

Long, P. (2015). 'Really saying something?' What do we talk about when we talk about popular music heritage, memory, archives and the digital? In S. Baker, *Preserving popular music heritage: Do-it-yourself, do-it-together* (p. 62-76). Routledge.

Long, P. (2016). Affective memories of music in online heritage practice. In B. Johnson, J. Brusila, & J. Richardson, *Memory, space, sound* (p. 85-100). Intellect.

Lorino, P. (2005). Théorie des organisations, sens et action: Le cheminement historique, du rationalisme à la genèse instrumentale des organisations. In R. Teulier & P. Lorino, *Entre connaissance et organisation: L'activité collective*. La Découverte.

Lorino, P., & Peyrolle, J.-C. (2005). Démarche pragmatiste et mise en processus dans les situations de gestion. In R. Teulier & P. Lorino, *Entre connaissance et organisation: L'activité collective*. La Découverte.

Lundin, R. A., & Söderholm, A. (1995). A theory of the temporary organization. *Scandinavian Journal of Management*, 11(4), 437-455.

M

McKee, A. (2011). YouTube versus the National Film and Sound Archive : Which is the more useful resource for historians of Australian television? *Television and new media*, 12(2), 154-173.

Miles, M. B., & Huberman, A. M. (2003). *Analyse des données qualitatives* (2e édition). De Boeck Supérieur.

Moisdon, J.-C. (1997). Du mode d'existence des outils de gestion. In H. Dumez, *Actes du séminaire Contradictions et Dynamique des Organisations–CONDOR - IX* (p. 8-37).

Moisdon, J.-C. (2005). Comment apprend-on par les outils de gestion ? Retour sur une doctrine d'usage. In R. Teulier & P. Lorino, *Entre connaissance et organisation : L'activité collective* (p. 239-250). La Découverte.

N

Nelson, R. R., & Winter, S. G. (1982). *An evolutionary theory of economic change*. Harvard University Press.

Nobeoka, K., & Cusumano, M. A. (1997). Multiproject strategy and sales growth : The benefits of rapid design transfer in new product development. *Strategic management journal*, 18(3), 169-186.

O

Oliver, C. (1991). Strategic Responses to Institutional Processes. *The Academy of Management Review*, 16(1), 145-179.

Orlikowski, W. J. (1992). The duality of technology: Rethinking the concept of technology in organizations. *Organization Science*, 3(3), 398-427.

Orlikowski, W. J. (2007). Sociomaterial practices: Exploring technology at work. *Organization Studies*, 28(9), 1435-1448.

Ostrom, E. (2010). *Gouvernance des biens communs. Pour une nouvelle approche des ressources naturelles*. De Boeck.

P

Packendorff, J. (1995). Inquiring into the temporary organization : New directions for project management research. *Scandinavian Journal of Management*, 11, 319-333.

Paillé, P., & Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales* (5e édition). Armand Colin.

Pasquier, D. (2005). La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques. *Hermès, La Revue*, 2(45), 60-69.

Passini, M. (2018). Le patrimoine à l'épreuve de l'histoire transnationale : Circulations culturelles et évolutions du régime patrimonial pendant les années 1930. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137(1), 49-61.

Peirce, C. S. (1958). *Collected Papers*. Harvard University Press.

Piaget, J. (1967). *Logique et connaissance scientifique*. Gallimard.

Pinto, J. K., & Slevin, D. P. (1988). Critical success factors across the project life cycle. *Project Management Journal*, 19(3), 67-75.

Piotet, F., & Osty, F. (2016). Mais où est passée la sociologie des organisations ? *Sociologies pratiques, HS2(1)*, 77.

Popper, K. (1968). *Logic of Scientific Discovery*. Hutchinson.

Poulingue, G. (2007). Les membres du Club de Montréal ont-ils influencé la recherche en management de projet ? *Management & Avenir*, 12(2), 89-104.

Poulot, D. (1991). De l'héritage monumental à l'entreprise de patrimoine, pour une histoire de la transmission culturelle en France, XVIIIe-XXe. *EUI Working Papers in European Cultural Studies*, 3(91).

Prévoist, P., & Roy, M. (2012). Les études de cas : Un essai de synthèse. *Revue Organisations & territoires*, 21(1), 67-82.

R

- Rabardel, P. (1995). *Les hommes et les technologies, une approche cognitive des instruments contemporains*. Armand Colin.
- Rabardel, P. (2005). 13. Instrument, activité et développement du pouvoir d'agir: In P. Lorino & R. Teulier, *Entre connaissance et organisation: L'activité collective* (p. 251-265). La Découverte.
- Rautenberg, M. (2003a). Comment s'inventent de nouveaux patrimoines: Usages sociaux, pratiques institutionnelles et politiques publiques en Savoie. *Culture & Musées*, 1(1), 19-40.
- Rautenberg, M. (2003b). *La rupture patrimoniale*. A la croisée.
- Reynaud, J.-D. (1991). Pour une sociologie de la régulation sociale. *Sociologie et sociétés*, 23(2), 13-26.
- Reynaud, J.-D. (1993). *Les règles du jeu. L'action collective et la régulation sociale* (2e édition). Armand Colin.
- Reynaud, J.-D. (2003b). Réflexion I. Régulation de contrôle, régulation autonome, régulation conjointe: In *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud* (p. 103-113). La Découverte.
- Reynaud, J.-D. (2003a). Réflexion III. Ordre social et normativité ordinaire. In G. de Terssac, *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud. Débats et prolongements* (p. 241-249). La Découverte.
- Richebé, N., Favereau, O., Livian, Y., Bréchet, J. P., Taskin, L., Havard, C., Eynaud, P., Mourey, D., & Raulet-Croset, N. (2020). La théorie de la régulation sociale: Hommage à Jean-Daniel Reynaud. *Revue Française de Gestion*, 46(291), 105-128.
- Roberts, L. (2014). Talkin bout my generation: Popular music and the culture of heritage. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 262-280.
- Roberts, L., & Cohen, S. (2014). Unauthorising popular music heritage: Outline of a critical framework. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 241-261.
- Royer, I. (2005). Le management de projet Évolutions et perspectives de recherche. *Revue Française de Gestion*, 1(154), 113-122.
- Ruiz, É., Tellier, A., & Pénin, J. (2021). Comprendre les transformations de l'industrie musicale: Une approche par le modèle d'affaires. *Revue Française de Gestion*, 47(294), 79-97.

S

Sarasvathy, S. D. (2004). The questions we ask and the questions we care about: Reformulating some problems in entrepreneurship research. *Journal of Business Venturing, 19*, 707-717.

Sarasvathy, S. D. (2008). Designing Organizations that Design Environments: Lessons from Entrepreneurial Expertise. *Organization Studies, 29*(3), 331-350.

Schieb-Bienfait, N., Dufeu, I., & Bréchet, J.-P. (2020). Le dispositif de gestion, moteur d'une dynamique entrepreneuriale collective. Le Projet Bio Loire Océan: *Revue de l'Entrepreneuriat, 19*(4), 57-79.

Schieb-Bienfait, N., Dufeu, I., & Bréchet, J.-P. (2021b). Le dispositif de gestion, moteur d'une dynamique entrepreneuriale collective. Le Projet Bio Loire Océan: *Revue de l'Entrepreneuriat, 19*(4), 57-79.

Schieb-Bienfait, N., Emin, S., & Pailler, D. (2021a). L'émergence comme pratique organisationnelle. Le cas des collectifs créatifs élargis. *Revue Française de Gestion, 3*(296), 107-135.

Schmitt, C. (2005). Quand savoir entreprendre, c'est savoir concevoir: Réflexions autour de différentes expériences. *Intelligence de la complexité? Épistémologie et pragmatique*. Colloque Cerisy.

Schmitt, C. (2006b). Les logiques de création: La place de la conception dans le processus de structuration des organisations. In W. Azan, F. Bares, & C. Cornolti, *Logiques de création: Enjeux théoriques et management*. L'Harmattan.

Schmitt, C. (2006a). SCHMITT C. (2006a), "De la convergence de l'entrepreneuriat vers la notion de projet », in P. Lièvre, M. Lecoutre, M.K. Traoré (éds.), *Management de projets, les règles de l'activité à projet*, Hermès/ Lavoisier. In P. Lièvre, M. K. Traoré, & M. Lecoutre, *Management de projets, les règles de l'activité à projet*. Hermès-Lavoisier.

Schmitt, C., & Bayad, M. (2008). L'entrepreneuriat comme une activité à projet. Intérêts, apports et pratiques. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels, 14*(32), 141-159.

Schmutz, V. (2005). Retrospective Cultural Consecration in Popular Music: Rolling Stone's Greatest Albums of All Time. *American Behavioral Scientist, 48*(11), 1510-1523.

Severo, M. (2022). Le patrimoine culturel immatériel entre écritures amateur et institutionnelle: Le cas de l'inventaire français. *Communication & langages, 211*(1), 53-70.

Severo, M., & Filipponi, E. (2021). Les sociétés savantes face aux sciences participatives: Un exemple d'innovation collaborative dans le secteur culturel? *Approches Théoriques en Information-Communication (ATIC)*, 2(1), 107-126.

Severo, M., & Thuillas, O. (2020). Plates-formes collaboratives: La nouvelle ère de la participation culturelle? *Nectart*, 11(2), 120-131.

Simon, H. (2004). *Les sciences de l'artificiel* (3e édition). Gallimard.

Smida, A., & Condor, R. (2001). Interactions entre vision, intention et anticipation chez les dirigeants des petites entreprises. *Gestion*, 26(4), 12-22.

Steyer, V. (2011). Réflexions sur le codage: Une expérience. *Le Libellio d'AEGIS*, 7(3), 11-17.

Storey, J. (2018). *Cultural Theory and Popular Culture. An introduction* (8th Edition). Routledge.

Suchman, L. (1987). *Plans and situated actions. The problem of human-machine communication*. Cambridge University Press.

Suchman, M. C. (1995). Managing Legitimacy: Strategic and Institutional Approaches. *The Academy of Management Review*, 20(3), 571-611.

T

Tagg, P. (2022). L'analyse des musiques populaires: Théorie, méthode et pratique (1982). In G. Guibert & G. Heuguet, *Penser les musiques populaires*. Philharmonie de Paris Editions.

Takeuchi, H., & Nonaka, I. (1986). The New New Product Development Game. *Harvard Business Review*, 64(1), 137-146.

Teillet, P. (2002). Eléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des « musiques amplifiées ». In P. Poirrier, *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIXe et XXe siècles* (p. 361-393). Comité d'Histoire de Ministère de la Culture, La Documentation Française.

Tellier, A. (2020). *Nouvelles vibrations: S'inspirer des stars du rock, de la pop et du hip-hop pour innover*. EMS Editions.

Tellier, A. (2021). L'adoption de l'open innovation dans l'industrie musicale: Une analyse des collectifs d'acteurs dans le rap américain. *Revue Française de Gestion*, 47(296), 85-106.

Terssac, G. de. (2003). La théorie de la régulation sociale : Repères pour un débat. In G. de Terssac, *La théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud* (p. 11-33). Découverte.

Teulier, R., & Lorino, P. (2005). *Entre connaissance et organisation: L'activité collective*. La Découverte.

Thiétart, R.-A. (2003). *Méthodes de recherche en management* (2e édition). Dunod.

Tornatore, J.-L. (2011). Mais que se passe(nt)-il(s), au juste ? Sur la relation au passé (patrimoine, mémoire, histoire, etc.) et ses amateurs. In G. Ciarcia, *Ethnologues et passeurs de mémoires* (Karthala, p. 75-91).

Touché, M. (2007). Muséographier les «musiques électro-amplifiées». Pour une socio-histoire du sonore. *Réseaux*, 2, 97-141.

Touché, M. (2012). Les musiques amplifiées s'exposent... et s'invitent dans les musées. *Questions de communication*, 22, 56-86.

Touché, M. (2015). Plus de bruits au musée. *La Lettre de l'OCIM*, 158, 5-12.

Turgeon, L. (2010). Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux. *Ethnologie française*, 40(3), 389-399.

V

Van der Hoeven, A. (2014a). *Popular music memories: Places and practices of popular music heritage, memory and cultural identity* [Erasmus University Rotterdam].

Van der Hoeven, A. (2014b). Remembering the popular music of the 1990s: Dance music and the cultural meanings of decade-based nostalgia. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), 316-330.

Van der Hoeven, A., & Brandellero, A. (2015). Places of popular music heritage: The local framing of a global cultural form in Dutch museums and archives. *Poetics*, 51, 37-53.

Van Dijck, J. (2006). Record and hold: Popular music between personal and collective memory. *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), 357-374.

Von Glasersfeld, E. (1988). Introduction à un constructivisme radical. In P. Watzlawick, *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme* (p. 19-43). Seuil.

Von Glasersfeld, E. (2001). The Radical Constructivist View of Science. *Foundations of Science*, 6, 31-43.

W

Whyte, W. F. (1984). *Learning from the field: A Guide from Experience*. Sage.

Y

Yin, R. K. (1990). *Case Study Research—Design and methods*. Sage.

Z

Zacklad, M. (2012). Vers une informatique au service de l'homme. *Personnel*, 527, 63-65.

Zegnani, S. (2015). Peut-on être insider? Les difficultés ethnographiques sous l'angle du facteur personnel. In C. Guionnet & S. Rétif, *Exploiter les difficultés méthodologiques. Une ressource pour l'analyse en sciences sociales* (p. 67-82). Presses Universitaires de Rennes.

Zidani, M., & Moriceau, J.-L. (2020). L'institution imaginaire de la société entrepreneuriale: Une enquête dans l'entrepreneuriat rap. *Management international*, 23(5), 36-46.

GLOSSAIRE

Le glossaire est classé par ordre alphabétique des termes et expressions qui y sont présentées. Un code couleur a été mis en place afin de distinguer les termes et expressions employés dans le cadre contextuel (relatif à l'univers de la patrimonialisation et des musiques populaires (en orangé), et ceux employés dans le cadre théorique (relatif à la TEPF et à l'univers des sciences de gestion) (en vert).

- **Action collective**

L'approche régulationniste fondée sur le projet définit l'action collective comme (1) la mise en place de règles actualisées par un travail de régulation issu de négociations continuées, (2) la mobilisation et la circulation de savoirs à travers des relations comprises comme des rapports de prescription. Le projet est à la fois le cadre (un avenir désiré) et le résultat (la réalisation du projet en action) de ces règles, régulations, savoirs et relations.

- **Apprentissage**

L'apprentissage peut être individuel ou collectif. Ces apprentissages se réalisent à travers des rapports de prescription (Hatchuel, 2000). D'un point de vue de l'apprentissage individuel, l'acteur assimile des savoirs grâce à ce qui lui est prescrit. D'un point de vue collectif, lorsqu'il y a une prescription, il y a toujours une production de savoirs réalisée par celui qui reçoit la prescription en ce qu'il « l'adapte » toujours, plus ou moins, à sa propre manière de faire. Cette production de savoirs vient compléter la prescription initiale et engage alors un apprentissage collectif.

- **Bien commun patrimonial / projet**

Perspective patrimoniale - Le bien commun « culturel » ou « patrimonial » renvoie à la notion d'héritage comme bien commun à préserver en vue d'une transmission aux générations futures.

Perspective gestionnaire - Le bien commun « projet » renvoie, selon l'approche de l'action collective fondée sur le projet, au projet d'entreprise tel qu'il est défini dans la TEPF (Desreumaux & Bréchet, 2018), c'est-à-dire qu'il recouvre la capacité des acteurs à se donner des règles, à les actualiser à travers un travail de régulation, à mobiliser des savoirs à travers des relations.

- **Chaîne de patrimonialisation**

La chaîne de patrimonialisation est une conceptualisation du processus de patrimonialisation à travers une série de moments (D. Fabre, 2013) ou gestes idéaux-typiques (Davallon, 2014), se déroulant comme suit : la désignation (choix, sélection, etc.), la classification (indexation, documentation, etc.), la conservation et restauration (sauvegarde, préservation, etc.), et la publicisation (exposition, valorisation, etc.). Ces étapes ne se déroulent pas, en pratique, de manière linéaire mais sont l'objet de phénomènes d'itération.

- **Cultures populaires**

De nombreuses définitions de « culture populaire » existe dans la littérature anglophone et française. Sans retenir une définition en particulier, nous nous contenterons de préciser que pour la présente thèse, nous nous rangeons à la position exprimée par K. Djavadzadeh et P. Raboud selon laquelle le populaire est abordé « *dans son acception commune, proche de mainstream, c'est-à-dire lorsqu'il concerne des productions culturelles largement diffusées dans la société. Pour autant, nous considérons que cette popular culture n'est pas totalement détachée d'une dimension folk. Bien que de moins en moins connectés, le populaire et les classes populaires peuvent parfois se recouper, le public du mainstream pouvant également présenter des caractéristiques renvoyant à des origines ou pratiques populaires* » (Djavadzadeh & Raboud, 2016, p.7). Par ailleurs, nous reconnaissons l'existence d'une inégalité de réputation et de traitement par les pouvoirs publics de

certaines produits et pratiques culturelles qui donne lieu à ce que nous appellerons une culture « légitimée » ou « autorisée ».

- **Instruments de gestion**

La terminologie relative aux instruments de gestion est empruntée à F.-X. De Vaujany (2006). L'auteur distingue les objets de gestion, les règles de gestion, les outils de gestion et les dispositifs de gestion. L'expression « instruments de gestion » est utilisée de manière englobante lorsqu'il s'agit de parler sans distinction de ces différents éléments.

- **Légitimité sociologie / sciences de gestion**

Perspective sociologique - Du point de vue sociologique, la légitimité renvoie à la notion définie par P. Bourdieu dans son ouvrage *La Distinction* (1979) qui reconnaît une distinction entre une culture d'élite et une culture populaire, cette dernière étant comprise seulement en référence à la première. Il y aurait une domination de la culture d'élite sur la culture populaire. Des travaux sont venus nuancer cette définition en proposant notamment l'idée que ces mécanismes de domination culturelle étaient historiquement et contextuellement situés (Donnat, 1994). Plutôt que de parler de culture légitime renvoyant à une culture d'élite, nous préférons alors parler dans cette thèse de culture légitimée (culture à laquelle les pouvoirs publics accordent un traitement privilégié à un moment T dans un contexte donné).

Perspective gestionnaire - En sciences de gestion, la légitimité peut être comprise comme « légitimité organisationnelle » (Buisson, 2008) et séparée en deux courants : stratégique et institutionnel (Suchman, 1995). Dans la perspective institutionnelle, la légitimité organisationnelle renvoie à « une condition ou un statut qui existe quand le système de valeurs d'une entité est congruent avec le système de valeurs porté par le plus grand système social auquel l'entité appartient » (Dowling et Pfeffer, 1975, p.122), ou autrement dit, lorsque les règles qui fondent le projet correspondent aux systèmes de règles dans lequel celui-ci est développé. Dans la perspective stratégique, la légitimité est appréhendée comme une ressource à part entière de l'organisation qu'il convient de gérer (Buisson, 2008 ; Suchman, 1995).

- **Marginal-sécant**

La figure du marginal-sécant renvoie à un acteur œuvrant aux frontières organisationnelles : en tant que membre d'une organisation, le marginal-sécant est considéré comme déviant vis-à-vis des règles de l'organisation (marginal). Situé à la marge de l'organisation, il participe toutefois à son système d'action et est en relation avec d'autres systèmes d'action (sécant) (Crozier & Friedberg, 1977).

- **Médiateur**

Par « médiateur », nous renvoyons à la définition faite de *l'intervention* comme « médiation contributive critique » par le sociologue du travail Marc Uhalde lorsqu'il réfléchissait à la manière d'exercer son métier de chercheur (Piotet & Osty, 2016). La médiation contributive critique vise « à *“produire du sens”*, à *“favoriser l'apprentissage de nouvelles relations”*, à *“donner un statut objectif à l'informel”*, à *“définir ce qui est vraiment “stratégique” et ce qui ne l'est pas dans les décisions managériales*, à *“ne pas sous-estimer les valeurs personnelles*, à *“changer les “représentations” et débloquer les “imaginaires”*, bref, à *“permettre qu'advienne la régulation conjointe [...]”*. *L'intervenant n'est plus un conseiller du prince à qui il explique le problème auquel il est confronté : il est un médiateur entre deux parties qui ne disposent pas des outils de la régulation conjointe* » (ibid., p.82)

- **Mode de pérennisation des biens culturels**

Le mode de pérennisation (D. Fabre, 2013) renvoie à une manière d'appréhender le rapport au passé. Il est propre à une société, à une culture, autrement dit il est situé et contextualisé. En France, il renvoie, à l'époque contemporaine, à la notion d'héritage : des biens culturels appréhendés dans leur matérialité et immatérialité sont désignés afin d'être préservés en vue d'une transmission aux générations futures. Un premier mode de pérennisation est identifiable entre la période révolutionnaire et les années 1970, dit l'âge du Monument ; puis un second de 1970 à aujourd'hui, dit l'âge du Patrimoine.

- **Modèle culturel**

Les modèles culturels renvoient à l'expression de cultures et micro-cultures au sein de systèmes sociaux qui sont constitutives de l'identité collective du groupe (Reynaud, 2003a). Un individu peut faire partie de plusieurs systèmes sociaux et donc appartenir à plusieurs groupes, intégrant alors différentes identités, différents modèles culturels. Selon J.-D. Reynaud, les capacités des individus peuvent être définies par des modèles culturels, ceux-ci n'étant pas alors à considérer comme les déterminants de l'action collective mais comme des ressources. Le partage de modèles culturels entre les individus peut amener à des points de convergence bénéfiques pour la construction de l'action collective.

- **Musiques actuelles**

Cette appellation renvoie à un champ d'interventions publiques englobant, outre les musiques amplifiées, le jazz, les musiques traditionnelles et la chanson (Teillet, 2002). Elle est utilisée par les collectivités territoriales et l'État lorsqu'il s'agit de catégoriser les musiques qui ne sont pas des musiques savantes. Cette catégorisation englobante n'a jamais véritablement été reconnue par les acteurs de la filière musicale - tout du moins par une partie - ni n'a été utilisée par les chercheurs francophones dans le cadre de leurs recherches.

- **Musiques amplifiées**

L'expression « musiques amplifiées » renvoie à la définition de « musiques populaires ». Elle a été proposée par M. Touché (2007) pour pouvoir penser les musiques populaires à une époque où, en France, l'utilisation du terme « populaire » posait problème. Aujourd'hui, l'expression « musiques populaires » est de plus en plus utilisée dans les travaux francophone en tant que référence directe aux travaux anglophones portant sur les *popular music*.

- **Musiques populaires**

L'expression « musiques populaires » renvoie à ce que la littérature anglophone nomme *popular music* : le produit de l'industrialisation de la musique permis par l'avènement de nouvelles technologies d'enregistrement, de production, de diffusion et d'écoute liées à l'apparition et au développement de l'électricité. Les musiques populaires recouvrent donc les musiques dites *mainstream*, mais aussi leur appropriation locale par des réseaux d'acteurs pouvant donner lieu à des pratiques musicales spécifiques, parfois développées dans des milieux *underground*. Bien que devenues omniprésentes dans le quotidien des personnes, les musiques populaires et les sociabilités s'y rattachant ont longtemps été considérées comme des cultures non-légitimes par les politiques publiques. Elles sont aujourd'hui globalement mieux reconnues, même si des « rejets » dans des contextes spécifiques existent encore.

- **Objet patrimonial**

Entité faisant l'objet d'un processus de patrimonialisation. L'unité de l'objet patrimonial peut varier et peut être plus ou moins englobante : par exemple, une photographie peut être un objet patrimonial, de même qu'un album réunissant plusieurs photographies, ou une bibliothèque réunissant plusieurs recueils de photographies. L'objet patrimonial peut être appréhendé différemment selon les régimes de patrimonialisation : dans sa matérialité et décontextualisé dans le régime de patrimonialisation institutionnelle ; dans sa matérialité et immatérialité contextuelle dans le régime de patrimonialisation sociale ; dans son immatérialité en tant que culture vivante dans le régime de patrimonialisation du patrimoine culturel immatériel.

- **Patrimoine culturel immatériel (PCI)**

Le patrimoine culturel immatériel, ou PCI, est une catégorie de patrimoine inventée dans le cadre de réflexions entre les acteurs de l'Unesco autour de la notion de diversité culturelle. Le PCI est défini dans la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003, ratifiée en France en 2006. Deux éléments majeurs sont considérés comme novateurs par rapport aux manières d'appréhender

le patrimoine jusqu'ici présentes en Occident : le PCI recouvre toutes les formes d'expressions et pratiques culturelles dites immatérielles (chant, musique, danse, savoir-faire, tradition, etc.) dans leur dimension vivante et dynamique ; le PCI est désigné en tant que tel par les communautés et individus qui vivent ces cultures, et leur sauvegarde dépend de la capacité de ces communautés à maintenir vivantes ces cultures.

- **Patrimoine vivant**

La notion de patrimoine vivant renvoie à une dimension du patrimoine culturel immatériel : l'objet patrimonial du patrimoine culturel immatériel renvoie à toutes les formes d'expressions et pratiques culturelles dans leur dimension dynamique, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'un objet patrimonial figé, mais qui existe à travers les manifestations qu'en font les acteurs qui peuvent être différentes d'une performance à l'autre. De plus, l'interaction avec l'environnement peut amener les acteurs à transformer sensiblement leur culture, à la faire évoluer, l'objet patrimonial évoluant alors lui aussi. Il y a donc toujours un certain décalage entre l'objet patrimonial « idéalisé » (celui qui est décrit dans les démarches administratives du processus de patrimonialisation officielle) et l'objet patrimonial « vécu », tel qu'il est exprimé en réalité par les acteurs.

- **Porteur de patrimoine**

Pour décrire les nouveaux acteurs du patrimoine, et notamment les « communautés » selon les termes de la convention pour le PCI de l'Unesco, plusieurs termes ont été utilisés : passeurs de mémoire, hommes-patrimoines, chercheurs indigènes ou porteurs de patrimoine (Bortolotto, 2012). Nous choisissons ce dernier terme pour qualifier les acteurs qui font partie du groupe social qui vit ou qui a vécu la culture faisant l'objet du processus de patrimonialisation (les acteurs d'une culture sont tous des porteurs de patrimoine en puissance, ils deviennent porteurs de patrimoine lorsqu'ils entrent dans une démarche patrimoniale en désignant leur culture comme ayant une valeur patrimoniale).

- **Processus de patrimonialisation**

Le processus de patrimonialisation est un processus à travers lequel le patrimoine advient, autrement dit il s'agit d'un processus à travers lequel un bien culturel acquiert le statut de patrimoine. Pour cela, en France, l'intervention d'une institution publique patrimoniale est nécessaire au cours du processus pour « valider » le statut patrimonial, sans cela, le processus de patrimonialisation est, d'un point de vue officiel, inabouti et le bien culturel non-reconnu comme patrimoine légitimé. Le processus de patrimonialisation se déroule selon les étapes de la chaîne de patrimonialisation et comporte des itérations.

- **Projet**

Le projet est compris comme « une anticipation opératoire de type flou, individuelle ou collective, d'un avenir désiré » (Boutinet, 1990). Dans la TEPF, le projet possède une dimension cognitive (projection d'un avenir désiré) et instrumentale (réalisation du projet en action). Il se construit à travers la formation d'une communauté de projet présentant deux composantes : la communauté de règles vécues (la construction des règles et le travail de régulation permettent l'émergence et le maintien du projet) et la communauté d'apprentissage (les savoirs et les relations par lesquels sont incarnées les règles et régulations sont indissociables de l'action collective). Lorsqu'ils parlent du projet comme projet d'entreprise, comme élément constitutif de la firme, les auteurs utilisent le mot « Projet », avec une majuscule.

- **Régime d'historicité**

Le régime d'historicité renvoie à la manière dont une société appréhende son rapport au passé, présent et futur. Dans le contexte du patrimoine, il existe un changement de régime d'historicité entre l'âge du Monument, où le rapport est celui d'une utilisation du passé dans le présent pour éclairer le futur, et l'âge du Patrimoine, où le rapport est celui d'une utilisation du passé dans le présent pour ressentir des émotions dans le présent, défini comme un régime d'historicité présentiste (Hartog, 2018).

- **Régime de patrimonialisation**

Le régime de patrimonialisation (Davallon, 2014) renvoie à la manière d’appréhender le rapport au passé. Cette expression renvoie à celle de « mode de pérennisation » mais actualisée à l’aune de la notion récente de patrimonialisation. Trois régimes de patrimonialisation peuvent être identifiés depuis la période révolutionnaire : le régime de patrimonialisation institutionnelle, le régime de patrimonialisation social, et le régime de patrimonialisation lié au patrimoine culturel immatériel. L’objet patrimonial et la place du porteur de patrimoine et de l’institution dans le processus de patrimonialisation y sont appréhendés de manière différente d’un régime à l’autre.

- **Régulations de contrôle/autonome/conjointe**

La notion de régulation est issue de la théorie de la régulation sociale de Jean-Daniel Reynaud (TRS). Le travail de régulation correspond à la « vie » des règles qui peuvent être affirmées, maintenues ou remises en cause, transformées, etc. Lorsqu’une règle émanent principalement d’un acteur ayant autorité sur les autres, il est dit que cette règle est une règle de contrôle, et son application et son maintien résulte d’une régulation de contrôle. Lorsque la règle de contrôle est remise en question et transformée, on parle alors de régulation autonome donnant lieu à une nouvelle règle. Les règles qui fondent l’action collective sont ainsi continuellement négociées donnant lieu à des régulations. Une troisième forme de régulation, dite régulation conjointe, correspond à la modifications de règles en place afin de prendre en compte les besoins et intérêts de chacun des acteurs.

- **Relations**

Les relations sont comprises comme indissociables des savoirs et sont ainsi appréhendées comme des rapports de prescription pouvant s’exprimer suivant un lien hiérarchiques et/ou un lien d’expertise. Dans ce dernier, la position de l’expert est variable, chacun étant potentiellement capable d’entrer ou sortir du rôle d’expert selon ses capacités. Les formes de prescription peuvent être diverses : responsabilité opérationnelle, animation, assistance, accompagnement, facilitation, etc.

- **Savoirs**

Les savoirs sont compris comme les connaissances et informations détenus par un acteur individuel ou collectif. Trois types de savoir sont mobilisables : les savoir-faire, les savoirs-comprendre, et les savoir-combiner (Hatchuel, 2015). Les savoirs sont indissociables des relations à travers lesquels ils sont exprimés.

- **Scène**

La notion de « scène », qu'elle soit déclinée sous la forme de *scène locale*, *scène culturelle* ou *scène urbaine*, est liée au renouveau du « rôle de l'espace physique et, plus largement, de la matérialité dans les faits et les représentations » (Guibert, 2016, p.17). Dans le contexte des musiques populaires, la scène renvoie à un réseau d'acteurs, de structures, de correspondants et de lieux de sociabilité, situé localement et temporellement, à travers lequel se déploient des activités créatives et culturelles musicales. La scène « vécue » renvoie à l'expérience des acteurs au sein de la scène, tandis que la scène « perçue » renvoie à l'image construite par les médias que les acteurs externalisent perçoivent (Guibert, 2012).

- **Système de règles**

J.-D. Reynaud nomme la combinaison des règles entre elles « un système de règles » qui lui-même forme un système social (Reynaud, 1993). Il existe une grande diversité de systèmes sociaux. Comme évoqué précédemment, J.-D. Reynaud ne reconnaît pas l'existence d'un unique système global que serait la société mais une variété de « systèmes et des quasi-systèmes qui définissent l'ensemble de la société » (ibid., p.26). Il précise également que tout ensemble de règles ne forme pas nécessairement un système de règles, et que pour qu'il y ait système, il faut qu'il y ait une certaine cohérence entre les règles formant un ensemble. Ainsi, les situations les plus courantes sont celles où coexistent des cohérences différentes au sein d'un ensemble de règles. Lorsque l'ensemble de règles forme toutefois un système, cela contribue au maintien et à la stabilité de ces règles.

Index des figures

| | |
|---|-----|
| Figure 1 - Le processus de patrimonialisation : les étapes de la chaîne de patrimonialisation, un enchaînement de gestes idéaux-typiques (source : auteure)..... | 67 |
| Figure 2 - Tendances de l'évolution de légitimité de la société civile dans le processus de patrimonialisation au regard de la professionnalisation du milieu patrimonial (source : auteure)..... | 73 |
| Figure 3 - Topographie socio-économique du secteur des musiques populaires (Guibert, 2007 ; Guibert, in : Chabaud et Gonthier, 2009)..... | 102 |
| Figure 4 - Synthèse du rôle de projet d'après les travaux de J.-P. Dupuy cités par A. Desreumaux et J.-P. Bréchet (source : auteure)..... | 130 |
| Figure 5 - Le projet dans la TEPF (source : auteure)..... | 132 |
| Figure 6 - Les apprentissages d'après les travaux d'A. Hatchuel (2000) (source : auteure). | 142 |
| Figure 7 - Rapports de prescription et apprentissage d'après les travaux d'A. Hatchuel (2000) (source : auteure)..... | 144 |
| Figure 8 - La communauté de projet d'après les travaux d'A. Desreumaux et J.-P. Bréchet (2018) et J.-P. Bréchet (2019) (source : auteure)..... | 149 |
| Figure 9 - L'appropriation des instruments de gestion d'après les travaux de F.-X. De Vaujany (2006) (source : auteure)..... | 165 |
| Figure 10 - Cadre théorique : l'action collective selon une approche régulationniste fondée sur le projet (source : auteure)..... | 173 |
| Figure 11 - Design de recherche : le déroulement de la recherche (source : auteure)..... | 204 |
| Figure 12 - Chronologie du projet Alternarchives (source : auteure)..... | 240 |
| Figure 13 - La communauté de projet patrimonial en 2008 (source : auteure)..... | 241 |
| Figure 14 - La communauté du projet Alternarchives en 2014 (source auteure)..... | 243 |
| Figure 15 - La communauté de projet Alternarchives en 2016 (source : auteure)..... | 246 |
| Figure 16 - La communauté de projet de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise » (source : auteure)..... | 256 |
| Figure 17 - Chronologie du projet Alternarchives (source : auteure)..... | 264 |
| Figure 18 - Articulation du projet global avec les projets englobés d'une entreprise à travers la compréhension des modèles culturels et systèmes de règles comme ressource pour la formation de la communauté de règles vécues (source : auteure)..... | 332 |
| Figure 19 - Le rôle des instruments de gestion et du marginal-sécant dans la communauté d'apprentissage basée sur le système savoirs-relations (source : auteure)..... | 339 |
| Figure 20 - Le processus de patrimonialisation comme processus itératif, une lecture régulationniste fondée sur le projet (source : auteure)..... | 344 |
| Figure 21- Proposition d'une typologie des démarches organisationnelles de patrimonialisation des musiques populaires (source : auteure)..... | 351 |

Index des tableaux

| | |
|---|-----|
| Tableau 1 - Synthèse des paradigmes patrimoniaux (source : auteure)..... | 51 |
| Tableau 2 - Synthèse des régimes de patrimonialisation (source : auteure)..... | 62 |
| Tableau 3 - Musique folk, musique savante, musique populaire : un triangle axiomatique (version de P. Tagg réalisée par Guibert & Heuguet, 2022)..... | 94 |
| Tableau 4 - Projet-processus / projet-contenu (source : auteure)..... | 131 |
| Tableau 5 - Les différents types de savoirs d'après les travaux d'A. Hatchuel (2015) (source : auteure)..... | 140 |
| Tableau 6 - Précisions terminologiques et conceptuelles inspirées des travaux de F.-X. De Vaujany (2006)(source : auteure)..... | 161 |
| Tableau 7 - Trois regards sur l'appropriation (source : De Vaujany, 2006)..... | 163 |
| Tableau 8 - Deux théories de l'appropriation des outils de gestion (source : De Vaujany, 2006)..... | 164 |
| Tableau 9 - Cadre d'analyse d'une action collective (source : auteure)..... | 174 |
| Tableau 10 - Entretiens semi-directifs dans le cadre du cas du projet Alternarchives..... | 228 |
| Tableau 11 - Entretiens semi-directifs dans le cadre du cas de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »..... | 231 |
| Tableau 12 - Cadre d'analyse (source : auteure)..... | 233 |
| Tableau 13 - Proposition d'un cadre d'analyse multi-dimensionnelle et multi-niveaux pour une investigation de l'action collective basée sur la TEPF : le projet-contenu (source : auteure)..... | 334 |
| Tableau 14 - Proposition d'un cadre d'analyse multi-dimensionnelle et multi-niveaux pour une investigation de l'action collective basée sur la TEPF : le projet-processus (source : auteure)..... | 335 |

ANNEXES

Annexe I

Construction du guide d'entretien à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau

Référence bibliographique : MAZZILLI, *Construire la GRH territoriale : une approche par les outils de gestion et l'ANT*, 2011.

La thèse d'Ingrid Mazzilli exprime avec clarté les différentes étapes du processus de traduction proposée par Callon (1986). Son travail nous permet de mieux entrevoir ce que nous allons devoir identifier dans notre investigation sur le terrain :

Préambule pour comprendre ce qu'on cherche :

1. « Etudier la constitution d'un système-socio-technique peut consister d'abord à identifier les actants. »

→ *Identification des différents acteurs/actants ayant un rôle dans l'action collective, dans le projet, autrement dit faisant partie du réseau. Il s'agira d'identifier ces différents acteurs pour chaque cas étudié. Mais aussi les objets techniques ayant un rôle significatif dans l'action, en tant qu'actants non-humains.*

2. « Il s'agit ensuite de les suivre dans leur trajectoire, jusqu'à ce qu'ils forment un acteur-réseau, qui dès lors acquiert un caractère distinct et relativement stable, en ayant combattu les traductions concurrentes ».

→ *Identification d'un processus (processus de traduction), qui se caractérise dans nos études de cas par l'émergence et la mise en œuvre d'un projet de patrimonialisation autour d'un dispositif socio-technique (de sauvegarde et de valorisation du patrimoine). Il s'agit donc bien de recueillir des récits qui expriment des actions dans le temps.*

Quatre moments du processus de traduction qu'il va falloir identifier :

1. La problématisation : « La problématisation constitue l'étape au cours de laquelle un problème est formulé, dont la résolution est rendue indissociable du recours à un objet technique [...] L'objet technique devient peu à peu un « point de passage obligé » [...] La problématisation est étroitement liée à l'intéressement, [elle] doit être formulée de manière

à pouvoir ensuite enrôler les idéaux n'étant pas encore incorporés dans d'autres dispositifs concurrents, qui auraient déjà atteint le statut de boîte noire ».

→ *Dans nos études de cas, il va falloir déterminer par qui est formulé le problème (il s'agira de l'acteur ou des acteurs à l'initiative du projet) et qualifier l'objet technique autour duquel se développe le projet.*

2. Les dispositifs d'intéressement : « Afin de parvenir à ses fins, l'acteur à l'origine de la formulation du problème doit, une fois identifié l'ensemble des alliés potentiels, négocier avec eux leur participation au projet. Il a, pour cela, recours à des dispositifs d'intéressement, mettant en avant les gains potentiels que ceux-ci retireraient de leur participation au projet. Ces dispositifs d'intéressement permettent d'articuler les rôles proposés par l'initiateur du projet et les rôles que les acteurs acceptent de jouer ».

→ *Il s'agira d'analyser les discours des acteurs faisant le récit des négociations et également analyser les différents documents ou autres artefacts qui ont été en jeu lors de cette phase. C'est dans cette phase et celle de l'enrôlement que se jouent les questions relatives à la légitimité, à comment se perçoivent les différents acteurs (experts, amateurs etc.).*

3. L'enrôlement : « L'enrôlement permet d'articuler les rôles proposés par l'initiateur du projet et les rôles que les acteurs acceptent de jouer. Une fois les alliés ayant accepté ces rôles, l'enrôlement est achevé. »

→ *Il s'agira d'interroger les acteurs sur les rôles qu'ils ont finalement pris au sein du projet et sur le processus d'attribution des rôles, de tenter de déceler si cela convient bien à chacun, si la décision a été difficile ou non à prendre, comment elle a été prise (est-ce un consensus ou est-ce imposé par un des acteurs etc.), pour quelles raisons, quels enjeux cela soulèvent en termes de légitimité, de gouvernance etc.*

4. Mobiliser les alliés : « Il convient ensuite de mobiliser les alliés, en rendant effective la coordination grâce à l'élargissement du réseau constitué. En rendant effective la coordination grâce à la désignation de porte-paroles représentant les groupes d'acteurs enrôlés. Une première étape de traduction a abouti, mais celle-ci peut être remise en cause à tout moment par l'intervention d'actants humains ou non-humains venant proposer une traduction concurrente ».

→ *Il s'agira d'identifier comment le réseau s'est déployé, quels sont les autres acteurs qui ont été enrôlés au fur et à mesure de son développement, identifier quels sont les porte-paroles des groupes d'actants et ce que cela implique dans le processus.*

Evaluer la réussite ou l'échec d'un dispositif socio-technique

La question de l'évaluation peut être le moment d'aborder la notion de valeur liée à l'action collective. Selon Mazzilli, l'une des conditions permettant l'évaluation d'un projet : « le processus de traduction peut être considéré comme abouti lorsque l'objet socio-technique est parvenu à créer un consensus, garant de sa stabilité et son statut d'irréversibilité. Akrich (1989/2006, p.21) considère qu'un objet socio-technique est définitivement stabilisé lorsque « plus rien ni plus personne ne vient revendiquer d'une manière ou d'une autre, une place, un rôle, une volonté, des compétences, etc., différents de ceux qui lui sont attribués dans le scénario que constitue la machine. » Ce succès n'est atteint que si l'objet a réussi à intéresser des acteurs de plus en plus nombreux. Les choix techniques opérés sont notables, non pas parce que certaines caractéristiques seraient techniquement plus optimales que d'autres, mais parce que ces caractéristiques vont permettre d'attacher ou de détacher une série de groupes sociaux [...] ».

→ *L'étude de différents cas de dispositifs dans différents contextes permettra de voir lesquels sont les plus « réussis », c'est-à-dire ceux qui ont réussi à mobiliser le plus de monde de manière stable. Cela permettra peut-être de mettre au jour les changements qui s'opèrent actuellement dans le paradigme patrimonial (par exemple, la figure muséale peut être remise en cause, tandis que le projet associatif gagne en légitimité, ou que l'industriel a encore à prouver sa légitimité avec des discours qui mettent sciemment en avant le caractère patrimonial de la musique etc.).*

Annexe 2

Parcours Patrimoine des Rendez-vous du Pôle

31 janvier 2019 au Château des Ducs de Bretagne

De 10h à 12h30:

Conférence-débat / Parcours « Patrimoine » 1/3

RACONTER SON HISTOIRE EN CRÉANT SON PATRIMOINE

Constituer et faire vivre ses archives: Pourquoi et comment ?

(Rencontre organisée dans le cadre des rencontres régionales « Rendez-vous du patrimoine vivant »)

Intervenants/témoins : Gérôme Guibert (sociologue, MCF à la Sorbonne-Nouvelle), Philippe Boisseleau (directeur, OPCI), Eva Nicolas (doctorante, LEMNA IAE Université de Nantes), Henri Landré (Jet FM), Thierry Heuvelin (Icroacoa/Montaigu, Alternarchives).

De 14h à 15h30 :

Conférence-débat / Parcours « Patrimoine » 2/3

PATRIMOINE :SOURCE DE CRÉATION !

En quoi les données du patrimoine permettent de créer de nouvelles musiques et deviennent source de création pour le patrimoine de demain ?

(Rencontre organisée dans le cadre des rencontres régionales « Rendez-vous du patrimoine vivant »)

Intervenants/témoins :Sylvain Girault (artiste et pôle ressources expertise, Nouveau Pavillon), Un représentant de la Fédération des Acteurs.rices des Musiques et Danses Traditionnelles (FAMDT), Fabrice Géry (label Akuphone)

De 15h30 a 17h00:

Conférence-débat / Parcours « Patrimoine » 3/3

LES MUSIQUES ACTUELLES AU MUSÉE + Suivi d'une visite de l'exposition Rock !

Quelles sont les spécificités des musiques actuelles dans la mise en œuvre d'exposition ? Témoignages et présentation de dispositifs.

(Rencontre organisée dans le cadre des rencontres régionales « Rendez-vous du patrimoine vivant »)

Modération : Emmanuel Parent (anthropologue, Université de Rennes 2)

Intervenants/ Témoins : Marc Touché (sociologue, chargé de mission au Mupop-Mont/ucon), Laurent Charliot (commissaire de l'exposition Rock! Au Château des ducs de Bretagne), Pierre Chotard (responsable du service des expositions temporaires, Château des ducs de Bretagne), Nicolas Moreau (chargé de mission actions artistiques, Mayenne Culture)

Annexe 3

Données secondaires du cas du Château

- **Documents produits par des chercheurs :**

Guibert, Gêrôme. « Le rock au musée ». *Place Publique*, 2018.

Creton, Caroline, et al.. *Culture & musées*, n° 40, 2022, p. 257-285.

- **Documents produits par le Château :**

Dossier de presse du Château présentant l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »

Dossier de candidature pour le label Exposition d'intérêt national de l'exposition « Rock ! Une histoire nantaise »

Interview de ET et CM publiée sur le site web du Château

Restitution de l'expo « Rock ! » pour une visite virtuelle

[https://my.matterport.com/show/?](https://my.matterport.com/show/?m=BD8zeiV7JTS&utm_source=4&fbclid=IwAR1IOtWWqblaCcR6FYyihbiWkjRRC8_XbidVLBGmEnYcmD2lupqN8l7LvQ)

[m=BD8zeiV7JTS&utm_source=4&fbclid=IwAR1IOtWWqblaCcR6FYyihbiWkjRRC8_XbidVLBGmEnYcmD2lupqN8l7LvQ](https://my.matterport.com/show/?m=BD8zeiV7JTS&utm_source=4&fbclid=IwAR1IOtWWqblaCcR6FYyihbiWkjRRC8_XbidVLBGmEnYcmD2lupqN8l7LvQ)

Série de vidéos présentant différents artistes présents au sein de l'exposition

[https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=c9xYf70MGoc&list=PL5KnZCRs8WINWFLKKupZBXtJ7dZuiHS2K&ab_channel=ChateauNantes)

[v=c9xYf70MGoc&list=PL5KnZCRs8WINWFLKKupZBXtJ7dZuiHS2K&ab_channel=ChateauNantes](https://www.youtube.com/watch?v=c9xYf70MGoc&list=PL5KnZCRs8WINWFLKKupZBXtJ7dZuiHS2K&ab_channel=ChateauNantes)

- **Documents presse**

Interview de CM, par Reverb

<https://reverb.com/news/exposition-rock-une-histoire-nantaise>

Interview de ET et CM, par Stéréolux

<https://www.stereolux.org/blog/rock-une-histoire-nantaise-laurent-charliot-et-pierre-chotard-racontent>

Interview de CM, par Lemon Mag

<https://lemonmag.com/rock-histoire-nantaise/>

Chronique sur l'exposition issue du blog La culture et vous

<http://blogs.univ-nantes.fr/lacultureetvous/2018/12/17/quand-la-duchesse-se-met-au-rock/>

Chronique sur l'exposition issue du blog Chroniques d'une jeune adulte

<https://chroniquesdunejeuneadulte.com/rock-histoire-nantaise/>

Chronique sur l'exposition issue du magazine Open Minded

<https://www.openminded.com/2018/06/12/exposition-rock-n-roll-nantes-dans-lieu-royal-chateau-ducs-bretagne-rock-une-histoire-nantaise.html>

Podcast, interview de CM, par radio Fidélité

<https://www.lafrap.fr/podcasts/radio-fidelite-presente-l-exposition-rock-une-histoire-nantaise>

Vidéo promotion de l'exposition « Rock'n'Nantes : Une expo sur l'histoire du rock à Nantes », par France 3 Pays de la Loire

https://www.youtube.com/watch?v=0mDRKdDvsEI&ab_channel=France3PaysdeLaLoire

Interview de Dominique A au sein de l'expo « Rock ! », par France 3 Pays de la Loire

https://www.youtube.com/watch?v=i7yPZyuwu7o&ab_channel=France3PaysdeLaLoire

Reportages de Zakaria Bendahou

https://www.youtube.com/watch?v=BtCyDSKac14&ab_channel=DanielGARDIN

https://www.youtube.com/watch?v=x6SMBY77xHE&ab_channel=DanielGARDIN

Article de présentation du film de Samuel Petit « Rock, quelques histoires nantaises »

<https://france3-regions.francetvinfo.fr/pays-de-la-loire/loire-atlantique/nantes/documentaire-rock-quelques-histoires-nantaises-rencontre-samuel-petit-laurent-charliot-1729301.html>

Chronique du film de Samuel Petit « Rock, quelques histoires nantaises »

<https://www.facebook.com/watch/?v=392428191679396>

Titre : La patrimonialisation des musiques populaires : une lecture régulationniste fondée sur le projet

Mots clés : projet – PBV – action collective – patrimonialisation – musiques populaires

Résumé :

Les initiatives de patrimonialisation de musiques populaires fleurissent en France depuis plusieurs années. Cette thèse étudie, à l'aune de la théorie de l'action collective fondée sur le projet (TEFP ou PBV) et d'une approche instrumentale, la manière dont se structurent des projets de patrimonialisation de musiques populaires engageant une collaboration entre des acteurs issus d'univers différents (scène musicale, milieu institutionnel, milieu académique). Deux projets sont étudiés : l'un porté par un collectif associatif punk, en collaboration avec des professionnels du patrimoine et chercheurs ; l'autre porté par un musée d'histoire locale, en collaboration avec un acteur du

patrimoine et des chercheurs. Les résultats montrent que les projets sont construits à travers des règles et régulations engageant des savoirs dans des rapports de prescription réciproques qui s'incarnent dans des instruments de gestion. L'actualisation des règles et les apprentissages, facilités par la présence d'un acteur marginal-sécant médiateur, favorisent l'action collective. L'analyse met également en avant la manière dont les acteurs mobilisent les modèles culturels et systèmes de règles qui sont les leurs, ainsi que la légitimité dont ils bénéficient, comme ressources pour l'action. Ce travail contribue ainsi aux recherches sur l'approche par le projet et sur celles relatives à la patrimonialisation des musiques populaires.

Title : Popular music heritage : a regulationnist project-based view

Keywords : project – PBV – collective action – heritage – popular music

Résumé :

Popular music heritage initiatives have been flourishing in France for several years. This thesis studies, in the light of the project-based view (PBV) and an instrumental approach, the way in which popular music heritage projects are structured involving collaboration between actors from different backgrounds (music scene, institutional environment, academic environment). Two projects are studied: one led by a punk association collective, in collaboration with heritage professionals and researchers; the other carried by a local history museum, in collaboration with a heritage actor and researchers. The

results show that the projects are built through rules and regulations involving knowledge in reciprocal prescription relationships that are embodied in management instruments. The updating of rules and learning, facilitated by the presence of an actor marginal-secant mediator, promote collective action. The analysis also highlights the way in which the actors mobilize the cultural models and systems of rules that are theirs, as well as the legitimacy, as resources for action. This work contributes to research on the project-based view and on those relating to the popular music heritage.