

UNIVERSITÉ RENNES 2

DOSSIER EN VUE DE L'HABILITATION
A DIRIGER DES RECHERCHES

Présenté par

ERICK FALC'HER-POYROUX

Maître de Conférences à l'Université de Nantes
CRINI (EA 1162) - Université de Nantes

Garante : Anne GOARZIN

EPISTEMOLOGIE ET ONTOLOGIE
DE LA MUSIQUE IRLANDAISE :
POUR UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

VOLUME 1
SYNTHESE DES RECHERCHES



UNIVERSITÉ RENNES 2

ECOLE DOCTORALE 595 ARTS, LETTRES, LANGUES

DOSSIER EN VUE DE L'HABILITATION
A DIRIGER DES RECHERCHES

Présenté par

ERICK FALC'HER-POYROUX

Maître de Conférences à l'Université de Nantes
CRINI (EA 1162) - Université de Nantes

Garante : Anne GOARZIN

EPISTEMOLOGIE ET ONTOLOGIE
DE LA MUSIQUE IRLANDAISE :
POUR UNE APPROCHE INTERDISCIPLINAIRE

VOLUME 1 SYNTHESE DES RECHERCHES

VOLUME 1 – SOMMAIRE

• PRELUDE	7
• CHAPITRE I – ANCRAGE & RENCONTRES	15
1. GENESE D’UN PARCOURS	16
a) <i>Raisons et sentiments</i>	16
b) <i>Le partage des connaissances</i>	21
2. L’APPORT TECHNOLOGIQUE– LES ANNEES QUATRE-VINGT DIX..	24
a) <i>Un outil pour l’enseignement</i>	24
b) <i>Un outil pour la recherche</i>	26
3. LE SECTEUR LANSAD	27
a) <i>Un autre monde</i>	27
b) <i>Polytech Nantes</i>	30
c) <i>L’apport culturel : « Science avec conscience »</i>	33
d) <i>Des limites</i>	37
4. RESPONSABILITÉS ET ENGAGEMENTS	39
a) <i>Polytech Nantes</i>	40
b) <i>Une implication internationale</i>	44
c) <i>La recherche</i>	46
d) <i>Responsabilités technologiques et valorisation de la recherche</i>	54
e) <i>Technologies et enseignements</i>	58
CONCLUSION.....	61
• CHAPITRE II – RECHERCHE-CREATION	63
1. TRADUIRE L’ALTERITÉ.....	63
a) <i>La traduction comme re-création</i>	63
b) <i>Traduire pour transmettre</i>	66
c) <i>Traduction et identité</i>	67
2. TRAVAILLER LE SON	71
a) <i>Un clivage historique</i>	71
b) <i>Le son est un patrimoine</i>	74
c) <i>Méthodes et intuitions</i>	82
d) <i>Pratique et théorie</i>	85

3. NOUVEAUX MEDIA	89
a) <i>Les médiations de la culture</i>	89
b) <i>Mes « chemins de traverse »</i>	91
c) <i>Création et altérité</i>	93
d) <i>Une vision exogène</i>	98
4. SIANSACH 32	104
a) <i>Conception et écriture</i>	104
b) <i>Le tremplin institutionnel</i>	105
c) <i>Réseaux et financements</i>	107
d) <i>Recherche et problématique européenne</i>	109
e) <i>Obstacles et solutions</i>	112
CONCLUSION.....	115
• CHAPITRE III – AUTOETHNOGRAPHIE	118
1. POUR SE PRENDRE AU JE.....	118
a) <i>La neutralité axiologique</i>	119
b) <i>L'imparfait du subjectif</i>	122
2. CELTITUDES ET HYPOTHESES.....	125
a) <i>Ancrage</i>	125
b) <i>Portraits et clichés</i>	128
c) <i>Imaginations et imaginaires</i>	131
3. COMMUNAUTÉS CHOISIES.....	134
4. DICHOTOMIES INADÉQUATES.....	140
a) <i>L'individu défragmenté</i>	140
b) <i>Le personnel et le politique</i>	144
5. UNE AUTOETHNOLOGIE EN QUESTION	148
CONCLUSION.....	154
• CHAPITRE IV – INTERDISCIPLINARITÉ	160
1. LES DISCIPLINES ET LEURS LIMITES.....	160
2. LE CADRE INTERDISCIPLINAIRE	165
3. INTERDISCIPLINARITE ET MUSIQUE	169
4. MUSIQUE ET SOCIETE	178
5. PERSPECTIVES DE RECHERCHE	181
CONCLUSION.....	188
• CONCLUSION.....	192
• BIBLIOGRAPHIE	199
<i>BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE</i>	199
<i>SITES WEB</i>	209
<i>DOCUMENTS OFFICIELS</i>	210

<i>ŒUVRES MUSICALES</i>	211
<i>THÈSES DE DOCTORAT SUR LA MUSIQUE IRLANDAISE</i>	211
• RAPPORT DE THÈSE	216

• PRELUDE

Ce document de synthèse se propose de présenter le cheminement de ce qui constitue à l'origine une passion personnelle pour l'Irlande et sa musique, depuis les années dix-neuf cent quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui, au travers des principales phases qui ont jalonné ma carrière de chercheur et, dans une moindre mesure, mon expérience d'enseignement dans ce domaine. Il se propose également d'analyser les quelques réussites et les multiples obstacles rencontrés au cours de ces quelque trente années de recherche consacrées à la musique traditionnelle irlandaise, ainsi que les ponts et passerelles que j'ai tenté de jeter entre des univers parfois éloignés, comme le sont ceux des musiciens traditionnels et des universitaires. Il me semble utile, dans un premier temps, de retracer brièvement les principales étapes qui m'ont conduit à la recherche et ayant suscité mon travail ultérieur : je souhaite donc débiter cette introduction par un rappel autobiographique très succinct afin d'indiquer dans quelle position et dans quelle relation je me trouve vis-à-vis de la musique et de l'Irlande.

La rencontre avec la musique a précédé de beaucoup celle avec l'Irlande : il y eut tout d'abord un cadre familial à l'écoute de sonorités différentes, un père et un grand-père marins aux goûts exotiques pour leurs générations respectives, et la découverte d'Atahualpa Yupanqui, d'Oum Kalsoum, de Joan Baez, et de bien d'autres encore dont les échos eurent des répercussions lointaines. Il y eut la chaîne hi-fi du salon qui m'attira dès que je sus marcher. Il y eut les cours de solfège qui, toujours aux dires de mes parents, me passionnèrent dès mes 5 ans.

Il y eut surtout, même si cela pourra à tort paraître tangentiel, la rencontre déterminante avec la musique des Beatles à l'âge de 13 ans. Août 1977, Elvis Presley venait de mourir et j'entamais un long voyage musical qui me fit découvrir tour à tour mes futurs instruments de prédilection (batterie et guitare), des mélodies et des textes de plus en plus complexes (trois

ans seulement entre "From Me To You" et "Tomorrow Never Knows") une passion indéfectible pour les techniques du son (formations à l'occasion de stages en studio) et des horizons musicaux hors-champ (à commencer par la musique classique indienne de Ravi Shankar).

Le lien avec les musiques traditionnelles des pays celtiques, *a priori* vague et ténu, devint une évidence plus tardivement, comme si plusieurs mondes parallèles coexistaient et s'ignoraient durant ces années dix-neuf cent soixante-dix : tandis que Led Zeppelin et Pink Floyd prenaient le relais des Beatles sous les feux de la rampe à l'échelle internationale, les *festoù-noz* bretons se propageaient localement et discrètement, loin des projecteurs, jusque dans le Sud de la Loire-Atlantique, où j'habitais ; Tri Yann et les Namnètes enchaînaient les dates dans tous les villages où une Amicale Laïque active proposait une animation pour les plus jeunes. Et bientôt Alan Stivell triomphait à l'Olympia : *Renaissance de la Harpe Celtique*¹ reste en ce sens un album phare depuis sa sortie en décembre 1971, tant en Bretagne que dans le reste du monde, réédité sans discontinuer depuis. Son arrivée dans la maison familiale me marqua profondément tant par les horizons nouveaux qu'il ouvrait que par la qualité dépouillée de la production.

La première vague celtique passa avec les années dix-neuf cent soixante-dix, les bals disco remplacèrent bientôt les *festoù-noz* dans les salles municipales, mais une sensation personnelle encore diffuse se fit peu à peu plus tangible durant cette période : dépassant la schizophrénie musicale ambiante, je réalisais progressivement, et notamment grâce aux Beatles, que le champ musical ne pouvait en aucun cas être considéré comme une vaste prairie morcelée ni comme un *patchwork of enclosures*, mais bien comme un univers sans frontières et indivisible, digne d'intérêt dans ses moindres recoins.

La première rencontre avec l'Irlande, outre le contact indirect via les albums d'Alan Stivell, eut lieu à 18 ans. Bien que ma famille ne comptât à l'époque aucun enseignant, et

¹ Disque 33t Fontana 6325.302, 1972.

encore moins de chercheur, les études d'anglais m'apparaissaient comme une évidence et l'enseignement comme le seul aboutissement possible pour un adolescent amoureux des mots en général et de la musicalité de la langue anglaise en particulier : de toute évidence, les ouvrages les plus consultés dans le salon familial étaient les dictionnaires et les encyclopédies. Bac en poche, et juste avant d'entrer à l'université, un périple irlandais en auto-stop de 26 jours et 1500 kilomètres, de Rosslare à Larne en passant par Cork, Dingle, Doolin, Galway, Clifden, Sligo, Donegal, Derry et Belfast, marque un tournant déterminant et révèle une nouvelle certitude dans mon parcours : j'y retournerais, encore et encore, pour connaître, pour comprendre, pour partager. A de rares exceptions près, cela a été le cas au moins une fois chaque année depuis cette découverte de septembre 1982 ; mon année d'assistant de français dans une petite école secondaire du Kerry en 1985-1986 confirma ce profond attachement, d'autant plus que j'y rencontrais des personnes étranges – à mes yeux de jeune adulte français des années dix-neuf cent quatre-vingt – sachant manier aussi bien la mandoline et le bouzouki que la Gibson Les Paul (guitare électrique inventée en 1952), et jouer tout autant du *uilleann pipes* ou du *tin whistle* que du synthétiseur Yamaha DX7 (inventé en 1983). La guitare électrique à corps plein et doubles bobinages, ainsi que le clavier à synthèse numérique représentent en effet des mutations majeures dans la musique pop-rock du XXe siècle et, mis sur un pied d'égalité avec des instruments acoustiques traditionnels, je reçus cette fusion de tradition et de modernité comme une première interrogation profonde sur le monde qui m'entourait.

Mais à bien y réfléchir, le premier véritable déclencheur d'un questionnement à la fois ontologique et épistémologique vint en 1984, avec l'achat dans la petite librairie-restaurant An Café Líteartha de Dingle, comté du Kerry, d'un ouvrage de poche, *The Irish* de Seán O'Faolain, petit essai sur l'histoire de l'identité irlandaise que je commençais à traduire presque immédiatement pour en faire profiter mes amis et ma famille. Cette traduction fit

l'objet de mon mémoire de Maîtrise² en 1991-1992 sous la direction de Catherine Mignant au Centre d'Etudes et de Recherches Irlandaises de l'Université de Lille (CERIUL) et fut publiée quelques années plus tard (voir le chapitre 1). Encouragé à passer un DEA³, je décidais de m'intéresser alors à cette même question de l'identité, mais sous un angle entièrement musical et dans une région que je connaissais particulièrement bien, le Kerry.⁴

Cette période correspond également à la découverte à partir de 1987 d'un autre milieu, celui de l'interceltisme, en particulier au Festival Interceltique de Lorient où je fus chaque année de 1988 à 1994 le correspondant d'une radio nantaise (voir le chapitre 2). C'est là que je pus pour la première fois rencontrer et discuter avec des artistes comme Alan Stivell, Donal Lunny, Dan Ar Braz, Liam O'Flynn, Davy Spillane, et bien d'autres lors de nombreuses conférences de presse. Je lisais alors les quelques ouvrages en anglais sur la musique irlandaise disponibles à cette époque et prêtés par des amis irlandais : *Irish Folk Music* de Francis O'Neill (1848-1936), *Folk Music and Dances of Ireland* de Breandán Breathnach (1912-1985), et *Traditional Music in Ireland* de Tomás Ó Canainn (1930-1913)⁵. Etonné par l'absence du moindre document sérieux en français sur le sujet, je me lançais en 1993 dans une thèse de doctorat sur l'identité de la musique traditionnelle irlandaise, accompagnée d'un CD de collectage dans le Kerry, publiais le premier ouvrage en français sur l'histoire de la musique traditionnelle irlandaise et dirigeais à la demande du Festival de Lorient un colloque international sur l'Irlande durant 5 jours (voir le chapitre 2).

² Équivalent du Master 1 actuel entre 1966 et 2006.

³ Diplôme d'Etudes Approfondies, équivalent du Master 2 actuel entre 1966 et 2006.

⁴ *La musique irlandaise, étude de cas – Killorglin et Miltown, Co. Kerry*, CERIUL, Lille, sous la direction de Bernard Escarbelt et Catherine Mignant, 1993.

⁵ Breathnach, Breandán, *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork : Mercier Press, 1971 ; Ó Canainn, Tomás, *Traditional Music in Ireland*, Londres : Routledge et Kegan Paul, 1978 ; O'Neill, Francis, *Irish Folk Music – A Fascinating Hobby*, Chicago, Regan Printing House, 1910.

L'originalité de mon parcours s'inscrit ainsi dans le souhait de faire de la musique un objet transversal à part entière d'étude de l'Irlande, dont l'évolution raconte l'histoire du pays. Le fait que j'aie entamé ce travail durant une période de bouleversements socio-économiques profonds et relativement rapides, tant pour l'Irlande elle-même que pour sa musique traditionnelle, a été l'occasion d'en prendre toute la mesure : ma recherche tend ainsi à montrer que l'univers de la musique traditionnelle a constamment accompagné, voire souvent devancé, ces mutations, et mon travail a dès lors consisté en grande partie à tenter de repérer et de localiser ces évolutions, à les exposer, et à en déceler la portée et les prolongements possibles pour la société irlandaise.

Plusieurs éléments me poussent par ailleurs à considérer – parfois à regret – ce parcours comme singulier : outre le caractère chronophage des responsabilités administratives que j'ai acceptées et souvent souhaitées, seules quatre autres thèses sur la musique traditionnelle irlandaise ont été rédigées en France depuis ma soutenance en 1996 : *Le chant des mots. Ethnographie d'une pratique musicale irlandaise*, de Charlotte Poulet ; *De Leitrim à Sligo : des sessions de musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise*, de Damien Verron. Plus récemment, Marion Sarrouy a soutenu sa thèse sur *Apprentissage et pratiques de la cornemuse en Irlande du Nord, jeux musical, (en)jeux des appartenances et mémoire du conflit*, et Patrik Dasen a soutenu sa thèse *La transmission de la cornemuse irlandaise uilleann pipes, entre déterritorialisation et patrimonialisation*. Notons également deux thèses sur le rock irlandais : *Le groupe U2 et le développement de la culture rock irlandaise*, de Visnja Buskusic-Cogan ; et *“Alternative Ulster” : le punk en Irlande du Nord (1976–1983)*, de Timothy Heron⁶. A l'heure actuelle, je reste pourtant l'unique enseignant-chercheur à travailler exclusivement sur la

⁶ Buskusic-Cogan, Visnja, *Le groupe U2 et le développement de la culture rock irlandaise*, sous la direction de Paul Brennan et de Valérie Peyronel, université de Caen, 2003 ; Heron, Timothy, *“Alternative Ulster” : le punk en Irlande du Nord (1976–1983)*, sous la direction de Sylvie Mikowski, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2017.

musique traditionnelle irlandaise en France⁷, et à ma connaissance le seul en Europe continentale⁸.

Pour ce qui concerne l'Amérique du Nord, deux noms d'universitaires seulement viennent à l'esprit, tous les deux venus d'Irlande : Mick Moloney (1944-) est enseignant-chercheur à l'université de New York et Gearóid Ó hAllmhuráin (1957-) est le premier titulaire de la chaire Johnson à l'université Concordia, à Montréal.

En Irlande en revanche, si les thèses de doctorat sur la musique traditionnelle irlandaise étaient quasi inexistantes jusqu'au milieu des années dix-neuf cent quatre-vingt dix, elles sont aujourd'hui légion, tout particulièrement grâce au travail de Mícheál Ó Súilleabháin (1950-2018), à Cork puis à Limerick.⁹

Afin de retracer plus en détails le cheminement suivi dans ma recherche, cette synthèse sera distribuée en quatre chapitres, essentiellement thématiques, mais où l'on comprendra que la démarche intellectuelle recouvre en définitive une logique souvent chronologique.

Pour les raisons évoquées plus haut, ce travail se présente également comme une recherche très personnelle. Mais, de même que la musique traditionnelle se confond avec son contexte et ne peut s'expliquer sans lui, la recherche portée par un universitaire est si souvent intrinsèquement liée à son parcours qu'elle ne peut se comprendre sans le contexte qui l'y a mené, et ce contexte est par définition subjectif et personnel. C'est le cas de mon travail, et

⁷ Damien Verron dirige l'école de danse Dance Emporium qu'il a créée en 2010 à St Etienne, Charlotte Poulet dirige un service d'accueil de la Croix-Rouge, Patrik Dasen enseigne l'ethnomusicologie à l'université de Genève, et Marion Sarrouy est en recherche de poste.

⁸ En Allemagne, Axel Klein, musicologue de formation, est actuellement consultant en Responsabilité Sociale des Entreprises et poursuit des recherches sur la musique classique irlandaise.

c'est pour cette raison que j'ai choisi d'utiliser la première personne du singulier dans certaines parties de ce document, pratique assurément inhabituelle dans la tradition universitaire qui nous pousse davantage à gommer cet aspect personnel de l'expérience du chercheur ou de la chercheuse.

Dans ce cadre, j'évoquerai dans un premier temps ce qui constitue l'ancrage original de ma recherche depuis plus de 30 ans : l'importance grandissante de la musique dans mon travail d'enseignant puis d'enseignant-chercheur depuis le milieu des années dix-neuf cent quatre-vingt dix, ainsi que la naissance d'une appétence pour les nouvelles technologies et les médias. Cette première partie sera également l'occasion d'évoquer les responsabilités qui ont été les miennes depuis mon arrivée à l'Université en 1997.

Une deuxième partie examinera l'étape initiale de ma carrière de chercheur, et les premières tentatives de re-création puis de création : mon intérêt pour le travail historique de Seán O'Faolain apparaît ainsi fondamental dans l'examen de l'identité culturelle en Irlande, et la création de différents types de médias autour de la musique irlandaise se manifestera dès cette époque comme un prolongement naturel de mon travail de chercheur, alliant transmission et médiation.

Le chapitre suivant sera consacré à une interrogation plus personnelle sur la place de l'enseignant-chercheur en tant que sujet de sa propre recherche, ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler l'autoethnographie : ce chapitre sera ainsi l'occasion de mener une réflexion sur ma pratique en tant que chercheur et sur la quête constante d'un équilibre entre distance réflexive et méthodologie immersive.

⁹ Citons parmi les premières thèses irlandaises sur la musique traditionnelle en Irlande celle de Micheál Ó Súilleabháin en 1987 (*Innovation and Tradition in the Music of Tommie Potts*, sous la direction de John Blacking, Belfast : Queen's University), suivie en 1990 de celle du concertiniste traditionnel Gearóid Ó hAllmhuráin, *The Concertina in the Traditional Music of Clare*, Queen's University Belfast, 1990, sous la direction de John Blacking. On trouvera en annexe la liste des thèses sur la musique irlandaise soutenues en Irlande.

Enfin, une dernière partie tentera d'identifier les ressources insoupçonnées et inexploitées que représentent les études musicales en France, mais également dans les pays anglophones et dans le reste du monde, en tant que patrimoine immatériel de l'humanité : car la musique, par son ubiquité même, génère une multitude d'obstacles à son analyse, à sa préservation et à sa diffusion. Je m'interrogerai ainsi sur la visibilité et l'audibilité dans les études anglophones en France aujourd'hui de cet univers musical populaire¹⁰ à la fois discret et omniprésent et je tenterai de mettre en évidence tout ce que ce vaste domaine de recherche pourra apporter aux études irlandaises francophones, en proposant des horizons multiples et inouïs, des terres vierges à défricher pour nos futurs doctorants et de nouveaux liens vers nos enseignements.

En paraphrasant Thomas D'Ansembourg, je souhaite préciser en avant-propos que je suis sensible à l'égalité des genres et généralement actif à ce propos dans mes échanges professionnels formels. Je trouve cependant inconfortable de lire un texte long en « écriture inclusive ». J'ai donc choisi, pour cette synthèse, de considérer le masculin comme neutre, tout en faisant mienne la formule de Diderot : « Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime »¹¹.

¹⁰ J'utiliserai parfois ce terme aux contours flous, voire polémique, pour désigner non pas strictement ce qui émanerait du peuple, par opposition à ce qui émanerait des personnes en situation de pouvoir, mais également dans le sens de *popular*, qui peut plaire à une vaste majorité : j'imagine donc une synthèse créative entre, d'une part, une culture issue du plus grand nombre et, d'autre part, une culture conçue pour le plus grand nombre. A ce titre, je considère comme « culture populaire » le football, les musiques traditionnelles, le cinéma grand public, la belote, les Beatles, la bande dessinée, la cuisine familiale, le jardinage, etc.

¹¹ Lettre de Diderot à Sophie Volland, 10 juillet 1759.

• CHAPITRE I – ANCRAGE & RENCONTRES

Cette première partie se propose essentiellement de considérer le chemin exploratoire ayant mené à mon activité d'enseignant-chercheur en études irlandaises, et les raisons pour lesquelles ma recherche s'est graduellement déployée entre plusieurs pôles, faisant tendre des intérêts variés vers une synthèse qui pourra être considérée comme atypique à certains égards : En effet, le nationalisme culturel en Irlande est aujourd'hui un domaine de recherche connu et solide : le travail de Seán Ó Tuama sur la Ligue gaélique avait ouvert la voie en 1972¹², suivi en 1982 par celui, plus global, de George Boyce sur le nationalisme irlandais¹³, puis en 1996 par l'ouvrage de Luke Gibbons sur les nouveaux paradigmes de la culture et de l'identité en Irlande¹⁴, et par de très nombreux ouvrages depuis lors¹⁵.

Ce nationalisme culturel tend, depuis la confrontation entre John Dillon et Douglas Hyde en 1909 sur la place de la langue gaélique dans la définition d'une nation irlandaise, à révéler une opposition fondamentale avec le nationalisme politique¹⁶. En revanche, et comme je l'ai indiqué en introduction, la recherche sur le thème spécifique de la musique – hors musicologie – a suscité extrêmement peu de vocations hors d'Irlande durant ces dernières décennies. Que ma recherche soit en outre accompagnée de supports audio et vidéo ne semble pas non plus un phénomène très répandu en études irlandaises, et *a fortiori* au sein de l'Université française.

¹² Sean Ó Tuama (dir.), *The Gaelic League Idea*, Mercier Press, 1972.

¹³ George Boyce, *Nationalism in Ireland*, Londres, Routledge, 1982.

¹⁴ Luke Gibbons, *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, 1996.

¹⁵ Citons, parmi les principaux, ceux de Richard English, *Irish Freedom: the History of Nationalism in Ireland*, Macmillan, 2006 ; et de Browne, Terence, *Ireland, Social and Cultural History, 1922-2002*, Londres, HarperCollins, 2011.

Dans ce parcours de carrière, où les premières années ont été uniquement consacrées à l'enseignement, s'est manifestée peu à peu une attirance et des compétences pour ces domaines du son, des nouvelles technologies et du multimédia, outils désormais fondamentaux pour qui effectue ou dirige des recherches dans le domaine musical : il apparaît ainsi opportun de rappeler plus en détail les principales étapes qui ont mené logiquement de la prépondérance de la musique dans mon parcours et dans mon enseignement à la singularité d'une recherche consacrée à la musique dans le contexte irlandais, ainsi qu'en parallèle à un engagement croissant vers des responsabilités administratives au sein de l'université française.

1. GENESE D'UN PARCOURS

a) Raisons et sentiments

Je me suis intéressé à un domaine pour lequel l'attention du grand public reste constante, à l'inverse de nombreux autres champs de la recherche universitaire, mais je ne me suis jamais réellement interrogé sur les causes d'une passion aussi marquante. Quelles sont les raisons qui ont fait de la musique un objet de passion pour moi, avant d'être un objet d'étude ? Il me semble en premier lieu nécessaire de circonscrire notre champ d'étude en considérant ce qu'est la musique, et ce qu'elle n'est pas.

Les définitions de la musique sont presque aussi nombreuses que les chercheurs, philosophes ou écrivains qui se sont penchés sur la question. Il apparaît d'ailleurs plus simple dans un premier temps de la définir en creux : il est aujourd'hui acquis que la musique ne peut pas être considérée comme un langage universel – au sens d'un système organisé de signes transmettant du sens – bien que l'expression ait été utilisée maintes fois depuis le début

¹⁶ Voir notamment John Hutchinson, *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, Londres, Unwin Hyman, 1987 et Oliver MacDonagh, W. F. Mandle, Pauric Travers (dirs.), *Irish Culture and Nationalism, 1750–1950* Londres, Palgrave Macmillan, 1983. Plus récemment, voir Andrew Murphy, *Ireland, reading and cultural nationalism, 1790–1930: bringing the nation to book Ireland*, Cambridge University Press, 2018.

du XIXe siècle¹⁷. Il suffira, pour s'en convaincre de noter que les gammes dites « tempérées » utilisée en musique occidentale depuis Andreas Werckmeister (1645–1706) et Jean-Sébastien Bach (1685–1750) sont une simple approximation de la gamme sur 12 demi-tons par octave, tandis que la musique arabe utilise en outre quelques quarts de ton, et que la musique classique de l'Inde du Nord divise une octave en 22 shrutis : il n'y a donc rien d'universel dans ce fait culturel. De plus, si la musique peut globalement être considérée comme un système de signes (les sons) organisé par des règles (le rythme, l'harmonie horizontale, l'harmonie verticale), le sens n'en découle pas naturellement, y compris à l'intérieur d'une culture donnée : *Pendulum Music* est une oeuvre de Steve Reich de 1966 qu'il considère comme de la musique, mais de nombreuses personnes issues de la même tradition musicale ne partagent pas cette opinion. Citons également à ce propos Aldous Huxley en 1933 :

Si je devais apprendre aux jeunes l'art de distinguer le beau du laid, le vrai du factice, je tâcherais de choisir mes exemples dans le monde contemporain. [...] Je leur ferais entendre les différences qualitatives entre un morceau de jazz et un des derniers quatuors de Beethoven.¹⁸

Il n'y a donc ni langage ni universalité dans la musique.

Pour qualifier l'art musical en termes plus positifs, on pourra bien sûr convoquer Claude Lévi-Strauss (« la musique est le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent et qui garde la clé de leur progrès »¹⁹) ou Igor Stravinsky (« Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps »²⁰, ou encore invoquer la célèbre formule

¹⁷ L'expression apparaît pour la première fois en juillet 1826 sous la plume de Carl Maria Von Weber dans le *Ladies' Monthly Museum*, Volume 24, Dean and Munday, Londres, p. 1.

¹⁸ Huxley, Aldous, « Non à la démission de l'intelligence » in Valéry, Paul (dir.), *L'avenir de l'esprit européen*, Paris: Institut international de coopération intellectuelle, coll. « Entretiens » 1934, compte-rendu des la conférence du 16 au 18 octobre 1933, texte reproduit dans *Le Courrier de l'Unesco, Qu'est-ce que le Progrès ?*, décembre 1993, p. 43. A. Huxley s'était exprimé en français.

¹⁹ *Mythologiques, 1. Le Cru et le Cuit*, Paris : Plon.1964, p. 26.

²⁰ Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris : Denoël-Gonthier, 1962, p. 64.

attribuée à Victor Hugo (« La musique, c'est du bruit qui pense »²¹). Dans un autre registre, on pourra citer quelques définitions plus officielles et plus étymologiques, comme celle du dictionnaire Larousse : « Art qui permet à l'homme de s'exprimer par l'intermédiaire des sons ; productions de cet art, œuvre musicale » ou celle du Robert, dictionnaire historique de la langue française « « emprunté (1150) au latin *musica*, lui-même emprunté au grec *mousikê* (sous entendu *tekhne*), proprement "l'art ou technique des muses" »²².

L'un des principaux intérêts de la musique et de son étude, et qui pourra constituer un axe de recherche dans le domaine irlandais comme dans bien d'autres, se situe justement dans l'espace qui sépare – et les liens qui unissent – ces deux modèles de définitions, qui tendent pour l'un vers la poésie et pour l'autre vers la science : la musique s'offre donc à nous comme une passerelle entre deux mondes, comme la synergie idéale entre les mathématiques et les arts, entre l'objectif et le subjectif, entre la raison et le sentiment²³. J'aurai l'occasion de développer ces aspects dans les chapitres consacrés à la recherche-crédation et à l'interdisciplinarité.

Toute la valeur de la recherche sur la musique tient dans le fait que, malgré son omniprésence dans nos vies quotidiennes, elle semble le plus souvent vide de sens, entendue plus qu'écoutée, fond sonore plus que premier plan musical : ma quête est donc bien dès le départ celle du sens de la musique, et débute avant d'être un chercheur patenté.

²¹ Comme la formule de Stravinsky, celle de Victor Hugo est citée en exergue d'un chapitre de ma thèse de doctorat, sans référence à la source. Elle se retrouve également dans les pages de célèbres dictionnaires et sites web, avec plus ou moins de sources (« Fragments »), sans autres précisions. Mes recherches plus récentes ne m'ont pas encore mené à l'original et la formule reste donc a priori apocryphe. Je suis cependant loin d'être le seul chercheur à être tombé dans le panneau – on ne prête qu'aux riches – mais on finit malgré tout par apprendre à vérifier ses sources plus consciencieusement.

²² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>, consulté le 16 février 2019, et Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2000, tome II, p. 2327a.

²³ Comment ne pas évoquer ici la musique de Jean-Sébastien Bach, qui mieux que quiconque sut fusionner ces deux aspects de manière unique.

Mais alors, pourquoi la musique traditionnelle ? L'une des réponses a été formulée grâce à de nombreux exemples dans un article récent de Toner Quinn, "Why We Should Be Listening to Folk Music?" :

We have heard a lot of public discussion over the past few years, saying that nobody saw Brexit coming, nobody saw Trump coming, and nobody foresaw the rise of right-wing politics, but that's not entirely true when it comes to folk music.²⁴

Car si la musique peut être poésie ou mathématiques, elle peut tout autant être politique, et cela depuis la Grèce antique :

Qu'on y prenne garde : innover en musique, c'est tout compromettre ; car, comme dit Damon, et je suis en cela de son avis, on ne saurait toucher aux règles de la musique, sans ébranler en même temps les lois fondamentales de l'État.

Compte-moi parmi ceux qui pensent de même.

Il faut donc faire de la musique, à ce qu'il semble, comme la citadelle de l'État.²⁵

Plus récemment en Irlande, on pensera également à l'interdiction faite à certains musiciens et chanteurs itinérants de pénétrer dans le Pale, la zone sous contrôle anglais autour de Dublin, comme en atteste ce jugement de 1537 : "*Irish beggars, rhymers, bards, common women, pardoners, pipers, harpers, and the like, not to be suffered within the Pale*"²⁶

Le développement de la tradition orale en Irlande est l'une des conséquences de cette politique anglaise de répression, qui se renforcera à partir de 1695 avec les *Penal Laws* et persistera tout au long du XVIIIe siècle. On assiste alors durant cette période au

²⁴ Quinn, Toner, "Why We Should Be Listening to Folk Music?", *the Journal of Music*, 29 November 2018, <https://journalofmusic.com/focus/why-we-should-be-listening-folk-music> consulté le 15 janvier 2019.

²⁵ Platon, *La République*, Livre IV, sections 424b et 424c, traduction Victor Cousin.

²⁶ Rapport du juge Thomas Luttrell, voir *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII*, vol. 12, partie 2, juin-décembre 1537 (Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1891), 20 septembre 1537, St. P. ii. 502. Voir www.british-history.ac.uk/letters-papers-hen8/vol12/no2

développement des "*hedge schools*", écoles rurales parfois illégales organisées par des maîtres itinérants catholiques, souvent poètes et musiciens eux-mêmes²⁷.

Cette fonction politique est donc bien inscrite, si ce n'est systématiquement dans le sens de la musique elle-même, tout au moins dans la fonction du musicien traditionnel ou populaire, et particulièrement en Irlande. Sans revenir trop longuement ici sur les débats lexicaux entre musique « traditionnelle » et musique « folk », il convient de rappeler brièvement que les termes sont souvent interchangeables dans le contexte universitaire et dans le grand public anglophone : le International Folk Music Council fondé en 1947 est ainsi devenu le International Council for Traditional Music en 1981. Chez les musiciens anglophones, le terme "*folk*" dénote plutôt ce qui se rapporte aux *ballads* et aux chansons accompagnées, alors que "*traditional*" est davantage associé à un style instrumental ou chanté aux racines plus anciennes. Dans le cadre qui nous occupe aujourd'hui, la musique traditionnelle, ou « populaire », est donc un objet culturel qui pose des questions transversales tant sur sa création, que sur sa production, sa reproduction, sa transmission, etc.

Je m'interroge également sur le choix de l'Irlande pour l'exercice de cette passion. Mais est-ce un choix ? Je suis moi-même le fruit d'une disposition d'esprit familiale sur le plan musical (la curiosité), et tout autant sur le plan géographique (la Bretagne) : l'Irlande m'est apparue comme une évidence à la croisée de ces deux chemins et d'un troisième, celui de l'enseignement de la langue anglaise. J'ajouterais cependant que, comme dans d'autres circonstances, il est aisé d'être conquis par un pays mais plus difficile de maintenir cette passion pendant plusieurs décennies. Sur ce plan, l'Irlande ne m'a jamais déçu, pour une raison simple : je ne l'ai toujours pas totalement comprise et je continue de la découvrir jour après jour. Comme tout objet de recherche, l'Irlande reste pour moi un objet non totalisable. Ce sont donc ces différents fils conducteurs qui m'ont mené à la lecture de plusieurs ouvrages

²⁷ Voir McManus, Antonia, *The Irish Hedge School and Its Books, 1695-1831* (Dublin : Four Courts, 2002). Pour une vision plus ancienne, voir Dowling, P.J. *The Hedge schools of Ireland* (Dublin : Mercier

sur l'histoire de la musique en Irlande, prêtés par des amis irlandais à la fin des années dix-neuf cent quatre-vingt, et mentionnés en introduction.

Sur les trois termes du titre de ma thèse de 1996, « L'identité musicale de l'Irlande », il me reste dans ce préliminaire à expliquer mon attachement à la question de l'identité, sans doute la plus personnelle. J'y reviendrai dans le troisième chapitre de cette synthèse, mais une première approche est en définitive très simple : outre le fait qu'il s'agissait sans doute de la question centrale de l'existence même de l'Irlande tout au long du XIXe siècle, elle fut également au cœur des bouleversements du XXe siècle, notamment dans l'immédiat après-guerre. Pour ma part, né en 1964, dans le contexte de la globalisation, de la décolonisation et d'une certaine défiance démocratique, il était sans doute naturel que je m'intéresse à ces questions d'échanges culturels, d'acculturation ou de déculturation et à ce sentiment d'appartenance qui fit tant défaut à mes parents, tous deux ballotés durant leur enfance par les aléas de la Seconde Guerre mondiale²⁸.

b) Le partage des connaissances

J'enseigne depuis 1985 et j'ai eu l'occasion de connaître tous les niveaux de l'enseignement, du primaire à l'université en passant par un collège et trois lycées, en Irlande et en France.

Après une expérience de deux années dans l'enseignement de l'anglais en primaire durant mes études, la chance m'a été donnée d'être nommé en septembre 1985 comme assistant de français dans une *Presentation School* au Sud-ouest de l'Irlande, dans le petit village de Miltown, comté du Kerry. Cette première expérience de l'enseignement dans le secondaire est

Press, 1968, 1ère éd. 1935).

²⁸ Ce qui généra une passion sans borne de ma mère pour la généalogie.

à l'origine de la fusion de ces différentes passions pour l'enseignement, la recherche et la musique.

Outre l'utilisation de chansons françaises d'origines très diverses dans mon enseignement (Jacques Brel, Francis Lalanne, Téléphone...), j'eus également la possibilité – comme tous les enseignants de l'école – de proposer une activité « hors programme » aux élèves : j'enseignais donc la batterie à deux petits groupes tous les vendredis pendant 6 mois, jusqu'à ce que des plaintes de voisins mettent un terme à cette activité certes bruyante, d'autant plus qu'elle remportait un vrai succès auprès de mes élèves irlandais.

L'enseignement de l'anglais en tant que fonctionnaire de l'Éducation Nationale est mon métier depuis le 1er septembre 1988. Une première année de stage CPR (plus tard IUFM, puis ESPE, et désormais INSPE) au collège du Verger à Auray (Morbihan) fut ainsi suivie par quatre années dans un lycée de la banlieue dunkerquoise à partir de septembre 1989 : le Lycée de l'Europe. *A posteriori*, ces rudes années de baptême du feu furent également une chance dans la constitution personnelle d'une solide expérience ; dans mon cas, les difficultés me poussèrent assez rapidement à tenter de partager mon savoir grâce à ce que je connaissais le mieux – l'univers de la musique anglophone – bien qu'aucun cours dans ma formation d'angliciste et d'enseignant ne m'y ait préparé, malheureusement.²⁹

Toutes les compétences acquises au fil des années m'amènèrent ainsi naturellement à étudier en classes avec mes élèves de lycée les chansons anglophones les plus pertinentes de l'époque : dans le cadre des instructions officielles des années dix-neuf cent quatre-vingt, je mettais en oeuvre ce que l'on appelait déjà des « objectifs culturels » en utilisant la chanson en classe comme élément facilitateur d'accès et déclencheur de parole. Mais avec un peu d'avance

²⁹ J'avais cependant eu la chance de suivre durant mes études à l'université de Nantes les excellents cours – novateurs pour l'époque – d'analyse de la télévision britannique de Terence Hughes, enseignant-chercheur en civilisation britannique.

sur les futures instructions officielles de 2010³⁰, j'évoquais également toutes les grandes notions culturelles prévues pour l'enseignement des langues vivantes en cycle terminal au sein de l'entrée culturelle « Gestes fondateurs et mondes en mouvement » : *Espaces et échanges* ("Message in A Bottle" du groupe The Police, "English Man in New York" de Sting, "Born in the USA" de Bruce Springsteen), *Mythes et héros* ("Biko" de Peter Gabriel), *L'idée de progrès* ("Redemption Song" de Bob Marley, "Don't Give Up" de Peter Gabriel), *Lieux et formes du pouvoir* ("Sunday, Bloody Sunday" de U2, "Revolution" des Beatles). Toutes ces notions étudiées et discutées, toutes ces analyses réalisées pendant huit années avec des groupes d'adolescents variés, tant à Dunkerque qu'à Châteaubriant, attiseront peu à peu ma curiosité et me pousseront inconsciemment à considérer la musique comme un fait culturel total relatant l'Histoire de l'humanité, capable de transmettre des notions aussi variées que celles mentionnés ci-dessus ou permettant de travailler dans le champ culturel autant sur la compréhension orale, la phonologie ou la grammaire que sur l'implicite ou le registre de langue.³¹

Mes fonctions de Maître de Conférences à l'université Rennes 2 à partir de septembre 1997 s'articulaient autour de deux pôles distincts de l'UFR Langues : un enseignement en interne au sein du département Langues Etrangères Appliquées ; ainsi qu'en interne et externe au sein du Centre de Langues, créé par Daniel Toudic, enseignant-chercheur en anglais, où mes compétences en multimédia pouvaient être mises à contribution.

³⁰ Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010, NOR : MENE1019796A, <https://www.education.gouv.fr/cid53320/mene1019796a.html>, consulté le 23 juillet 2019.

³¹ Autre avantage non négligeable dans un contexte d'enseignement, j'ai plusieurs fois eu l'occasion de constater que des élèves peu intéressés par l'anglais s'éveillaient instantanément à l'écoute d'une chanson. Par ailleurs, en marge de mon métier, j'eus également la chance de pouvoir créer un club de musique au lycée de l'Europe à Dunkerque – grâce à l'appui de la direction – où je retrouvais une fois par mois quelques élèves dans le but non avoué de mêler les cultures musicales : guitares électriques, batterie et synthétiseurs, mais également cornemuse et accordéon, pour des sons sans doute inouïs pour l'époque. Je suis toujours en contact avec l'un d'entre eux, joueur de cornemuse, 30 ans plus tard.

En interne, outre les cours sur la traduction, la grammaire, etc. j'eus tout d'abord la possibilité de dispenser des cours dans le laboratoire de langues de l'université, avec les mêmes méthodes et supports que ceux utilisés précédemment dans mon Lycée de Châteaubriant. Je fus également chargé d'enseigner la compréhension vidéo, aussi bien aux étudiants de LEA qu'aux étudiants en Maîtrise d'Histoire. Je proposais enfin pendant deux années, chose inédite à l'époque, un cours d'informatique pour les étudiants se destinant à l'enseignement de l'anglais, du démontage d'une carte-mère jusqu'à la réalisation d'un site web en HTML, en passant par les traitements de texte et les statistiques sous tableur.³² Ce plaisir personnel pour l'enseignement de la technologie en anglais me poussa également à intervenir pendant de nombreuses années au nom du Centre de Langues de l'université Rennes 2 auprès des élèves-ingénieurs de l'ESAT, école militaire de Rennes³³, ainsi que dans diverses entreprises du bassin rennais.

L'université de Rennes comptant également en son sein un Centre d'Études Irlandaises dont j'étais membre, j'ai enseigné par ailleurs la civilisation et la littérature irlandaises dans le cadre de la Licence LLCE en cours magistral pendant plusieurs années, et participé à un projet en Licence LEA faisant un tour d'horizon des systèmes d'assurances sociales dans les pays de l'Union Européenne, durant lequel mon rôle était de présenter le système irlandais.

2. L'APPORT TECHNOLOGIQUE– LES ANNEES QUATRE-VINGT DIX

a) Un outil pour l'enseignement

Après une première expérience musicale forte en Irlande durant mon année d'assistantat, et tout en préparant les concours de l'Education Nationale entre 1986 et 1988, j'avais

³² Une version condensée de ce cours fut également proposé aux enseignant.e.s de l'IUFM de Rennes en formation continue.

³³ L'école supérieure et d'application des transmissions, née en 1994, est devenue depuis 2009 l'École des transmissions (ETRS) et est spécialisée dans la « cyberdéfense ».

également eu quelques aspirations pour une carrière dans le monde de la sonorisation et de l'enregistrement, qui débouchèrent sur un stage de formation d'ingénieur du son au Studio du Chesnay à Nantes, et sur l'achat de matériel d'enregistrement personnel, pour ce que l'on ne nommait pas encore un *home studio*. Ce sont ces compétences technologiques que je mettrai par la suite au service de mon enseignement, puis de ma recherche.

A partir de 1989 à Dunkerque, dans mon établissement flambant neuf du Lycée de l'Europe fortement soutenu par la Région notamment, l'équipe disposait en outre d'une salle multimédia bien équipée et – chose extrêmement rare à cette époque – d'un banc de montage vidéo utilisable grâce à un stage spécifique pour les enseignants de langues : j'eus ainsi à cette époque la possibilité d'étudier chaque année dans différentes classes de 1ère la structure d'un film phare des années dix-neuf cent quatre-vingt : « Pink Floyd's The Wall » de Alan Parker (1982). L'apport à l'enseignement de l'anglais de ces différents types de médias était indéniable et rencontra une réussite pédagogique certaine³⁴. Par chance, ces mêmes compétences technologiques purent être mises de nouveau à contribution après ma mutation en septembre 1993 au Lycée Guy Môquet de Châteaubriant (Loire-Atlantique). Elles connurent même des développements supplémentaires car le lycée se dota à cette période d'un nouveau laboratoire de langues dont je fus nommé coordinateur, tant pour le suivi des travaux que pour la logistique et la pédagogie, car peu d'enseignants de langues à cette époque s'intéressaient véritablement aux nouvelles technologies : notons à ce propos qu'au début des années dix-neuf cent quatre-vingt dix, les stages d'informatique nécessaires à l'utilisation de ces nouveaux outils technologique au service de la pédagogie étaient à ce point inadaptés aux enseignants de langues que l'équipe eut l'occasion de subir, en guise d'initiation à l'informatique, un cours théorique sur les différentes couches de mémoire d'une puce RAM, de la part d'un collègue enseignant de mathématiques au lycée par ailleurs fort sympathique.

³⁴ Le film rencontre cependant moins de succès avec les générations suivantes, étant dépourvu de dialogues et de déroulement chronologique.

Logiquement, les ressources pédagogiques étant encore très peu nombreuses au milieu des années dix-neuf cent quatre-vingt dix, l'équipe pédagogique décida d'utiliser celles préconisées par Claude Henry, de l'université Rennes 2, basées sur des méthodes sur CD audio pour la compréhension orale et sur les logiciels de traitement de texte pour l'expression écrite.

Enfin, mon expérience de musicien et de sonorisateur me donna l'occasion d'enregistrer un groupe d'élèves du Lycée Guy Môquet de Châteaubriant et de diversifier mon enseignement grâce aux contacts d'un ami enseignant et musicien : de 1994 à 1996 je fus chargé de cours au lycée Léonard de Vinci de Montaigu, en BTS option Métiers du Son, où j'enseignais aux étudiants la prise de son, le mixage et la sonorisation de concert. C'est également dans le studio d'enregistrement de ce Lycée que je mixais en 1996 le CD de collectage qui accompagnait ma thèse de doctorat.

b) Un outil pour la recherche

Aux tout débuts d'internet, l'université Rennes 2 réservait à ses étudiants de thèse un petit kit informatique permettant de se brancher depuis chez soi sur le réseau RENATER, récemment créé³⁵ : dès février 1995, je faisais mes premiers pas sur internet depuis mon domicile, moyennant l'achat d'un modem, très onéreux pour l'époque. Mon tout premier essai de recherche par mots-clés – sur le navigateur Mosaic – fut "*Irish music*", et la liste impressionnante des résultats qui s'affichèrent instantanément me fit comprendre en quelques secondes que cette nouvelle technologie allait devenir un outil majeur de toute personne curieuse dans les années à venir, et en premier lieu de tout enseignant et de tout chercheur. Je

³⁵ Le Réseau national de télécommunications pour la technologie, l'enseignement et la recherche (RENATER), est un groupement d'intérêt public créé au Journal Officiel le 27 janvier 1993 et déployé en juin de la même année : il connecte les universités et organismes de recherche de France au réseau internet par lien à très haut débit.

terminais l'année suivante ma thèse de doctorat en consultant ainsi les premières bases de données bibliographiques des universités irlandaises et américaines. Utilisant également les *e-mails* dès cette époque, je ne mis pas longtemps à convaincre mon directeur de thèse, Jean Brihault, d'adopter ce nouveau moyen de communication, tellement plus efficace que le courrier pour échanger des textes.

3. LE SECTEUR LANSAD

a) Un autre monde

Après huit années passées au département Langues Etrangères Appliquées de l'université Rennes 2, j'enseigne désormais à Polytech Nantes, l'école d'ingénieur de l'université de Nantes, où je dirige le Département des Langues depuis plus de 16 ans.

Les termes d'étudiants « non-spécialistes » en langues, longtemps employé par défaut pour désigner les cours de langues en dehors des faculté de langues, furent remplacés en 1993 par l'acronyme LANSAD (Langues pour Spécialistes d'Autres Disciplines) sur proposition de Michel Perrin, alors président de RANACLES (Rassemblement National des Centres de Langues de l'Enseignement Supérieur, fondé en 1992) : l'expansion de l'enseignement des langues étrangères dans tous les cursus universitaires est la conséquence, à partir de 1999, de la mise en place du processus de Bologne instituant un système européen harmonisé appelé en France « LMD » (pour Licence-Master-Doctorat, également appelé « 3-5-8 »)³⁶ et permettant la libre circulation des étudiants dans l'espace européen. Longtemps tenu pour moindre par les enseignants de langues, ce secteur LANSAD est désormais reconnu par les sociétés savantes au même titre que l'enseignement aux étudiants des facultés de langues, comme en témoigne le tout premier rapport rédigé sur la question par la Société des Anglicistes de l'Enseignement

³⁶ Pour ce qui concerne les quelque 200 écoles d'ingénieurs en France, ce système ne modifia pas profondément la donne car l'architecture du diplôme reste fondée sur deux années de préparation (essentiellement étudiants en classes préparatoires externes ou intégrées à l'école, en IUT ou en BTS) suivi du cycle d'ingénieur de 3 ans.

Supérieur (SAES) en 2011, suivi d'un second en 2016. De façon assez étonnante, la conclusion du document de 2011 se concentrait cependant sur la redynamisation des filières de spécialité, et non en premier lieu sur l'intérêt du secteur LANSAD :

Il est ainsi permis de penser qu'une ouverture plus large et plus précoce des études anglaises à ces nouvelles spécialisations, liée aux besoins en enseignement de qualité d'un secteur LANSAD recomposé, est susceptible de contribuer à redynamiser les inscriptions dans les filières LLCE et de bénéficier ainsi à l'ensemble de la communauté de l'anglistique³⁷.

Le document de 2016 faisait néanmoins apparaître une évolution notable dans la prise en compte des intérêts propres au secteur LANSAD, considérant en conclusion :

Il se dégage plusieurs points communs, convergents en ce qui concerne l'insuffisance des moyens actuels en matière d'encadrement par des titulaires spécialistes du domaine LANSAD, d'adossement des formations à la recherche, de dispositifs de formation initiale et continue pour les enseignants et enseignants-chercheurs, non titulaires ou titulaires.

Je n'ignore pas, bien entendu, la controverse qui existe sur la teneur et la qualité des formations en langues pour les étudiants de LANSAD, qui opposerait schématiquement l'enseignement d'une « langue culture » à l'enseignement d'une « langue utilitaire ». C'est d'ailleurs la même controverse qui avait éclaté dans les années dix-neuf cent soixante-dix lors de la scission entre la filière aujourd'hui appelée LLCER (Langues, Littératures et Civilisations Étrangères et Régionales) et la filière Langues Étrangères Appliquées³⁸, controverse dont quelques collègues plus anciens à l'université Rennes 2 m'avaient parlé à mon arrivée en 1997, évoquant des animosités persistantes entre certains collègues des deux départements : cette

³⁷ Commission Formation de la SAES, *Évolution et enjeux des formations et de la recherche dans le secteur LANSAD*, rapport interne, 2011, 6 p. ; Cédric Bruderemann, Marie-Annick Mattioli, Anne-Marie Roussel, Cédric Sarré, Synthèse de l'étude sur le secteur LANSAD de la « Commission Formations » de la SAES, mars 2016, 5 p.

³⁸ Filière consacrée par le décret du 1er mars 1973 et l'arrêté du 7 juillet 1977.

filière LEA a connu depuis une très belle expansion, également en raison de l'internationalisation grandissante des échanges.

La création de la filière LANSAD est donc un prolongement de ce mouvement, où un enseignement de qualité en langues devient désormais accessible à un nombre croissant d'étudiants, et où cet enseignement est considéré avec tout le sérieux nécessaire non seulement par les collègues en charge des cours, mais d'abord et avant tout par leur direction et toutes les institutions dont dépendent les décisions en amont : les ministères, la Commission des Titres d'Ingénieur³⁹, la Conférence des Grandes Ecoles⁴⁰, les responsables de laboratoires de recherche, les commissions de recrutement, etc.

Ce changement d'attitude ne s'est pas produit du jour au lendemain ni sans raison, et le travail des collègues enseignants-chercheurs en didactique des langues, notamment, y est pour beaucoup : de longues années, voire des décennies, ont été nécessaires pour mener une réflexion, mettre en place des programmes adaptés et convaincre autour de soi que cela était indispensable et profitable à tous.

Cette réflexion a tout d'abord porté sur la prise en compte de la spécificité du contexte : comme cela se fait depuis bien longtemps dans les écoles d'ingénieur, il ne s'agit plus de dispenser des cours d'anglais général plaqués sur des élèves et étudiants passifs, mais bien de les rendre actifs. C'est ainsi cette perspective qui a donné naissance à ce qu'il est aujourd'hui

³⁹ La Commission des Titres d'Ingénieurs existe depuis la publication le 10 juillet 1934 de la Loi sur les conditions de délivrance et usage du titre d'ingénieur diplômé. Elle est composée de 32 membres bénévoles issus de l'enseignement supérieur et de l'industrie, et est responsable de l'accréditation des 200 écoles d'ingénieur en France : un audit d'évaluation complet et approfondi est réalisé pendant plusieurs jours tous les 6 ans (ou moins) sur la base d'un lourd dossier rédigé par l'école afin de vérifier si elle remplit toutes les conditions pour délivrer un titre d'ingénieur diplômé. Un organisme similaire existe depuis 2006 au niveau européen, l'ENAE (European Network for Accreditation of Engineering Education), dirigé depuis 2012 par notre ancien directeur de Polytech Nantes, Bernard Remaud.

⁴⁰ « Créée en 1973, la CGE (association loi 1901) comprend 285* membres dont 227 Grandes écoles (ingénieur, management, architecture, design, institut d'études politiques...) toutes reconnues par l'État, délivrant un diplôme de grade master. » <https://www.cge.asso.fr/qui-sommes-nous/> consulté le 27 juillet 2019

convenu d'appeler l'« approche actionnelle » en classe de langues, décrite dès 2001 dans le document publié par le Conseil de l'Europe donnant naissance au Cadre Européen Commun de Référence en Langues, le CECRL ⁴¹.

Plus récemment, il a également été nécessaire de reconsidérer l'enseignement de l'anglais en fonction du nouveau contexte culturel international : les élèves-ingénieurs, comme tous les jeunes de leur génération, sont nés avec internet et sont massivement exposés à des contenus authentiques en anglais, d'où la nécessité depuis une dizaine d'années de revoir complètement la façon d'enseigner l'anglais en utilisant de plus en plus ces contenus non didactisés. C'est l'une des raisons de la mise en place dans la plupart des universités de France de services communs transversaux coordonnant l'enseignement des langues hors de la faculté des Langues⁴², ainsi que des Centres de Ressources en Langues qui leur sont rattachés et souvent très liés au secteur LANSAD. C'est dans ce contexte de remise en question et de bouleversements dans l'enseignement des langues que je suis arrivé à l'école polytechnique de l'Université de Nantes en septembre 2005.

b) Polytech Nantes

Nos étudiants ingénieurs sont donc en définitive issus du même environnement que les étudiants des facultés de langues, soumis aux mêmes évolutions culturelles et appelés aux mêmes finalités professionnelles, que je pourrais définir ainsi : savoir s'adapter aux différences visibles et invisibles et les accepter telles qu'elles sont, comprendre et adopter une autre façon de penser, de vivre, de travailler, développer une réflexion sur sa propre culture par ce jeu de

⁴¹ Conseil de l'Europe, *Le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues*, Apprendre, enseigner, évaluer, 2001, 196 p. <https://rm.coe.int/16802fc3a8>, consulté le 25 juillet 2019. Cette approche actionnelle a été officialisée en France à la publication en 2005 des Instructions Officielles pour l'enseignement des langues en collège : voir le Bulletin Officiel hors-série n° 6 du 25 août 2005, <https://www.education.gouv.fr/bol/2005/hs6/default.htm>, consulté le 25 juillet 2019.

miroir ; considérer toutes les cultures comme égales et s’y intéresser pour mieux comprendre les humains. Il n’y a donc à mon sens aucune opposition fondamentale entre « langue culture » et « langue utilitaire » : les deux sont parfaitement compatibles et, que ce soit à la faculté des langues de Rennes 2 ou à l’école Polytechnique de Nantes, le métier d’enseignant de langue n’y est pas foncièrement différent car nous sommes bien au cœur de l’interaction humaine ⁴³.

Du point de vue des étudiants ingénieurs de Polytech Nantes, plus tout à fait adolescents et pas encore totalement adultes, notre département Langues propose 3h de TD obligatoires par semaine en 3e et 4e années – soit environ 40 heures de langues en présentiel pur par semestre, sur un total de 400h – en petits groupes de niveaux de 10 à 15 élèves maximum. Le programme combine prises de parole et présentations, débats et réunions, grammaire, civilisation et interculturalité, compréhensions écrite et orale, et préparation au test de certification⁴⁴. Ce dernier point est particulièrement difficile pour les étudiants les plus faibles, qui doivent atteindre au minimum le niveau B2 du Cadre Européen de Référence en Langues validé par le Conseil de l’Europe⁴⁵ à ce test de certification externe⁴⁶. S’ils/elles n’atteignent pas

⁴² A Nantes, cela s’est fait à partir de 2006 sous la houlette de Hervé Quintin, puis de Julie Morère, et désormais avec Véronique Charriau, directrice du Service Universitaire des Langues, avec lequel nous collaborons étroitement.

⁴³ Je n’oublie pas non plus que l’enseignement des langues en LLCER et en LEA a également sa part d’utilitarisme.

⁴⁴ Notre école, comme beaucoup d’écoles d’ingénieurs en Europe et en Asie utilisent le TOEIC (*Test of English for International Communication*) : c’est l’une des certifications internationales en anglais évaluant le niveau des locuteurs non anglophones dans un contexte professionnel, créé et géré par ETS (*Educational Testing Service*), basé aux États-Unis. La version la plus couramment utilisée ne teste que la compréhension à l’écrit et à l’oral.

⁴⁵ Voir <https://rm.coe.int/16802fc3a8>, consulté le 25 novembre 2019.

⁴⁶ Notons cependant que la formulation officielle de la CTI reste ambiguë, entre niveau souhaitable et niveau minimum : « En langue anglaise, le niveau C1 est souhaitable pour tous les ingénieurs. En anglais et en français comme langue étrangère, le niveau linguistique minimum à valider pour obtenir le titre d’ingénieur diplômé est le niveau B2 dans toutes les compétences ». Commission des titres d’ingénieur, Références et Orientations Tome 2, C.4.4.2, 2019.

ce score, ils/elles n'obtiennent pas le diplôme d'ingénieur. Nous sommes donc soumis à une obligation de résultat et à une pression relativement élevée, que nous ressentons au quotidien dans les discussions avec les élèves ou avec les collègues des départements de spécialité.

Du point de vue de l'équipe pédagogique que j'ai dirigé de 2005 à 2021, les huit enseignants permanents et les quelque 25 vacataires (en anglais, espagnol, allemand, japonais, chinois, et français langue étrangère...) prennent en charge plus de 1300 étudiants dans douze départements ou filières répartis sur trois sites⁴⁷ pour un total d'environ 4000h de TD. Nos objectifs sont très simples : faire réussir tous les étudiants qui le souhaitent vraiment, ce que nous réalisons en moyenne à plus de 95%, malgré le très faible niveau de certains arrivants, parfois plus près du A2 du CECRL que du B2 censé être déjà validé par la fin des études secondaires en Lycée. Cette réussite des étudiants est d'ailleurs la clé de voûte du système, portée non seulement par l'équipe, mais également par la direction de l'école sans laquelle rien ne pourrait se faire dans de bonnes conditions : j'ai ainsi connu quatre directeurs différents à la tête de Polytech Nantes depuis 2005, et le soutien au département Langues a presque toujours été sans faille, que ce soit lors des jurys d'année ou de diplôme, ou lors des discussions internes au réseau Polytech, qui rassemble les 15 écoles Polytech de France. La non-validation de la certification externe par nos étudiants est en effet la principale raison de non-validation du diplôme d'ingénieur dans l'ensemble des écoles du réseau et ce taux d'échec est bien entendu l'un des principaux critères de qualité d'une école. Par ailleurs, le taux d'insertion est également regardé de très près par notre service des Relations Industrielles, par

⁴⁷ Informatique, Technologies Numériques, Matériaux, Thermique-Energétique et Mécanique, Energie Electrique, Génie Civil, Génie des Procédés et Bio-Procédés. Réseaux et Télécoms, Maîtrise des Energies, Contrôle-Commande et Systèmes Electroniques, Ingénierie des Données et de l'Intelligence Artificielle, et le Cycle PeiP (Parcours des écoles d'ingénieurs Polytech), sur les sites de Nantes, St Nazaire, La Roche sur Yon.

les magazines spécialisés, par la Commission des Titres d'Ingénieurs et, depuis 2014, par la nouvelle Direction Générale de l'Enseignement Supérieur et de l'Insertion Professionnelle⁴⁸.

D'un point de vue personnel, mon temps de travail a donc été partagé depuis 2005 entre mon service d'enseignement de Maître de Conférences, mes responsabilités administratives de directeur du département (voir *infra*) et ma recherche. Celle-ci n'est cependant pas directement en lien avec mon enseignement, ce qui me place bien entendu dans une position particulière, résumée en 1993 de façon polémique par Bernard Cassen, alors professeur à Paris-VIII-Saint-Denis, lors d'un colloque organisé à Aix-en-Provence par la direction des enseignements supérieurs du Ministère de l'Éducation Nationale :

Les départements de langues étrangères des universités ont une raison d'être historique : former des enseignants et préparer aux concours de recrutement, CAPES et agrégation. Ce sont donc des marginaux qui ont pris en charge l'enseignement aux non-spécialistes⁴⁹.

En effet, après mon recrutement à l'université Rennes 2 comme Maître de Conférences en Langues Etrangères Appliquées, en juin 1997, on me demanda quels étaient mes « enseignements de spécialité ». J'avoue que je ne connaissais même pas l'expression alors que, bien entendu, j'aurais pu répondre honnêtement « les médias, l'informatique, le sport, la musique... ». Si les termes de LANSAD et de « langue de spécialité » sont aujourd'hui largement répandus, on mesure cependant l'écart qui existait alors entre ces deux mondes.

c) L'apport culturel : « Science avec conscience »

Mon apport de chercheur pour le secteur LANSAD étant *de facto* réduit puisqu'il ne s'agit pas là de mon domaine de spécialité initial, mon apport culturel n'en demeure pas moins important même si, comme tous les collègues dans mon cas, je n'ai pas reçu de

⁴⁸ Le changement de dénomination de l'ancienne Direction générale de l'Enseignement Supérieur en DGESIP indique la volonté du gouvernement actuelle de faire de l'insertion l'un des missions prioritaires de l'enseignement supérieur. Voir <https://services.dgesip.fr>, consulté le 26 juillet 2019.

formation spécifique en amont pour ce type d'enseignement, mais me suis formé « sur le tas » à une pratique qui s'apparente fortement à de la création-expérimentation, dont je souhaite donner un court exemple ici.⁵⁰

L'un des cours que je propose depuis quelques années aux étudiants de 4^e année porte sur William Shakespeare : l'écrivain et son aura font peur à la plupart des étudiants, qu'ils/elles soient en LANSAD ou non, et très peu l'ont déjà rencontré dans leurs études. Une approche très participative – particulièrement répandue dans les écoles d'ingénieurs grâce aux enseignements dans des groupes de moins de 15 élèves⁵¹ – permet cependant d'évoquer tout l'intérêt du personnage, tant à titre de futur ingénieur qu'à titre personnel. Il ne sera pas question ici de détailler ce plan de cours, mais de souligner brièvement la validité de l'apport culturel en LANSAD.

Le point d'entrée est bien entendu de leur demander ce qu'ils/elles savent sur Shakespeare, et les premiers éléments partagés permettent toujours de repérer la période, les lieux et quelques œuvres : on peut alors construire une parenthèse sur la période élisabéthaine, sur Londres et le *Globe Theatre*, ainsi que sur la rareté des informations concernant le dramaturge.

La deuxième étape consiste en un travail sur la langue de Shakespeare que j'aborde par des repérages simples de lexique, de syntaxe et de rythme sur les sonnets 18 et 30. On peut ainsi montrer que Shakespeare correspond au début de la période de l'anglais moderne et

⁴⁹ Voir Courtois Jacques, *Les universités face au défi des langues*, Le Monde, 18 février 1993, p. 1.

⁵⁰ Les enseignants-chercheurs sont très rares dans le secteur LANSAD, et les deux tiers d'entre eux et elles travaillent sur la didactique des langues (voir Cédric Sarré, Philippe Millot, Séverine Wozniak, Valérie Braud, « *Non, Brian n'est pas dans la cuisine, il est au boulot* » : quelle formation linguistique pour les étudiants non-linguistes ? The Conversation, 8 mai 2017, <https://bit.ly/2qTTeR1>, consulté le 26 juillet 2019). Ca n'est pas mon cas puisque je travaille sur l'Irlande. Voir également Braud, V., P. Millot, C. Sarré et S. Wozniak, « *“You say you want a revolution...” Contribution à la réflexion pour une politique des langues adaptée au secteur LANSAD* », Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité, Vol. XXXIV N° 1, 2015, 46-66.

⁵¹ Ce petit nombre d'étudiants, quasiment généralisé dans les écoles d'ingénieurs en France, s'explique généralement par notre obligation de résultat à une certification extérieur.

remonter dans le temps : j'illustre alors ce propos grâce à deux exemples, le premier en vieil anglais (*The Swan riddle*, env. 8e/9e siècle : "*Hrægl min swigað þon ic brusan trede...*"), le second en moyen anglais (*The Canterbury Tales* de Chaucer, 14e siècle: "*Ye seken lond and see for your wynnynge...*") pour témoigner de l'évolution d'une langue : j'ai eu la chance de pouvoir faire enregistrer les deux textes par l'un de mes vacataires britanniques, féru de poésie ancienne, ce qui rend cette partie beaucoup plus concrète.

Après un rapide aperçu des mots anciens essentiels à la compréhension de Shakespeare (*thou, thy, thee, hath, doth,...*), je relance l'intérêt des élèves par un jeu sur les expressions célèbres léguées par ses écrits. L'objectif est ici double : acquérir du vocabulaire et des expressions encore utilisées de nos jours, et percevoir l'intérêt de l'imagination d'un auteur dans l'invention de nouveaux termes qui prennent toute leur place dans l'inconscient collectif.

Je complète cette partie sur la langue de Shakespeare par une brève explication sur le rythme de la phrase anglaise et la syntaxe très imaginative nécessaire pour y parvenir, en partant de ce qu'ils/elles connaissent ("*to be or not to be, that is the question*", *Hamlet*, acte III, scène I), pour arriver au pentamètre puis au pentamètre iambique : "*When I do count the clock that tells the time*" (sonnet 12). Il est ainsi plus facile de montrer la signification de l'inversion rythmique volontaire dans "*that is the question*", et d'insister sur le sens du rythme dans la phrase anglaise.

La seconde partie de ce cours est consacrée à *Romeo and Juliet*, toujours citée par les élèves en introduction. Après une brève discussion, je reforme les deux équipes et leur demande de remettre dans l'ordre le résumé du synopsis, avant de regarder de plus près le prologue de la pièce (*Two households, both alike in dignity / In fair Verona, where we lay our scene*) et de le transcrire avec eux en anglais moderne. J'ai ensuite la possibilité de conclure

cette partie en montrant deux versions filmées de ce prologue très différentes : *Romeo + Juliet* et *Shakespeare in Love*⁵² pour mieux imprimer la mémoire des élèves.

Après ces différentes étapes portant sur le contexte, la langue et son histoire, le vocabulaire et son histoire je conclus en rappelant, au-delà de l'intérêt que quiconque peut porter à Shakespeare, sur l'intérêt spécifique pour les ingénieurs et ce qu'ils/elles peuvent en retirer dans un but professionnel :

- nous formons des responsables capables de trouver des solutions simples à des problèmes complexes, qui impliquent bien plus que des questions techniques : leurs fonctions de direction d'équipes et de projets impliqueront nécessairement des qualités humaines et du savoir-être au moins autant que du savoir et du savoir-faire ;

- dans le prolongement, ces mêmes qualités doivent leur permettre de trouver un équilibre entre raison et sentiment dans un contexte professionnel ;

- avoir la maîtrise de son propre travail implique de penser avec des mots précis pour communiquer ses besoins techniques à des non-ingénieurs ;

- faire face aux comportements humains inhérents au travail en équipe suppose de bien comprendre les personnalités humaines, de pouvoir identifier les principaux caractères et de savoir gérer des conflits lorsque cela est nécessaire ;

- la culture dans ce cadre n'est pas un vernis superflu, mais un outil de créativité qui leur permettra de sortir des sentiers battus et de trouver de nouvelles solutions "*outside of the box*" ;

- la fin ne justifie jamais les moyens, au travail comme en privé ;

- enfin, nous formons des cadres dont les décisions vont façonner et changer le monde durant les 50 prochaines années au moins : nous espérons que ces futurs responsables le seront véritablement et sauront être à l'écoute pour faire de notre planète un monde meilleur.

Inutile de dire qu'il s'agit là d'un plan de cours idéal sur lequel j'improvise largement en fonction des réactions des étudiants, et qu'il est difficile de faire tenir tout cela en seulement

⁵² *Romeo + Juliet*, Baz Luhrmann, 1996 ; *Shakespeare in Love*, John Madden, 1998.

1h30. Il n'est pas du tout certain que j'atteigne ma cible dans tous les cas, mais je sais par les discussions ultérieures et par les évaluations des enseignements que je réussis presque toujours à démystifier Shakespeare pour beaucoup d'entre eux durant ces quatre-vingt dix minutes.

d) Des limites

Je n'ignore pas non plus les limites de l'enseignement LANSAD dans mes fonctions actuelles : étant enseignant d'anglais, je dois admettre objectivement que les critiques sur l'utilitarisme en LANSAD sont parfois justifiées, en particulier lorsqu'on constate à quel point l'anglais est privilégié dans les enseignements des grandes écoles. Il me faut bien m'interroger également sur cette particularité des diplômes d'ingénieurs en France, seules formations du service public validées obligatoirement par une certification externe délivrée par un organisme privé officiellement à but non-lucratif⁵³, par obligation de la Commission des Titres d'Ingénieurs, mentionnée *supra*. Là également la frustration est grande de constater que nous sommes les seuls enseignants du service public français auxquels on ne fait pas confiance pour valider un niveau de langue.

Les critiques à l'égard de ETS sont également nombreuses : j'ai, par curiosité professionnelle, tenté de me renseigner sur les algorithmes de calcul de score utilisés pour la notation du test TOEIC, et me suis vu répondre que ces algorithmes étaient secrets⁵⁴. Son statut d'organisme à but non-lucratif est par ailleurs souvent mis en doute car celui-ci lui permet de ne pas payer d'impôts fédéral sur certains revenus⁵⁵, mais de payer son président

⁵³ ETS est un organisme américain fondé en 1947 par le American Council on Education, le Carnegie Foundation for the Advancement of Teaching et le College Entrance Examination Board. Ses filiales locales, sous le nom de ETS Global, gèrent notamment les tests du TOEIC et du TOEFL.

⁵⁴ Voir Steven Brill, "The Secrecy Behind The College Boards", New York Magazine, 7 octobre 1974, 67-83, <https://books.google.fr/books?id=k-gCAAAAMBAJ&pg=PA67> (consulté le 10 septembre 2021).

⁵⁵ Jon Nordheimer et Douglas Frantz, "Testing Giant Exceeds Roots, Drawing Business Rivals' Ire". The New York Times, 30 septembre 1997 : <https://www.nytimes.com/1997/09/30/us/testing-giant-exceeds-roots-drawing-business-rivals-ire.html> (consulté le 10 septembre 2021).

plus de \$1,300,000 pour l'année 2013⁵⁶. Malgré cela, la plus grande partie des écoles d'ingénieurs en France, et un très grand nombre d'établissements dans le monde, choisissent les tests ETS pour le coût plus faible que celui de leurs concurrents⁵⁷.

N'étant pas chercheur en LANSAD, j'ai également tout à fait conscience du fait que les passerelles entre mon enseignement et ma recherche ne seront jamais aussi pertinentes et abouties que ce que proposent mes collègues spécialistes de didactique ; et même si j'apprécie particulièrement le travail sur l'interaction dans le cadre des débats, des présentations orales ou des cours sur les réunions, il est également regrettable à certains égards de ne pas pouvoir faire encore davantage de place dans notre programme à la civilisation, la littérature, la traduction, etc.

Enfin, la distance physique qui sépare mon école de la FLCE (faculté des Langues et Cultures Etrangères de l'université de Nantes), où est basé mon laboratoire de recherche, le CRINI (Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité, EA1162), ne facilite pas la communication avec mes collègues malgré la bonne volonté de certains d'entre eux et elles.⁵⁸

Enfin, je regrette de n'avoir plus l'occasion de diriger des mémoires de Master depuis mon arrivée à Polytech, alors que j'en encadrais chaque année un grand nombre à l'université Rennes 2 sur les questions comme l'Irlande, les médias, la musique, l'informatique, etc.

Je me console parfois en me disant que je suis une sorte de passerelle insolite mais bien réelle entre deux mondes qui s'ignorent inconsciemment, entre cette faculté des langues

⁵⁶ Valerie Strauss, "How much do big education nonprofits pay their bosses? Quite a bit, it turns out." The Washington Post, 30 septembre 2015, <https://www.washingtonpost.com/news/answer-sheet/wp/2015/09/30/how-much-do-big-education-nonprofits-pay-their-bosses-quite-a-bit-it-turns-out/> (consulté le 21 septembre 2021).

⁵⁷ Les concurrents sont essentiellement le test Linguaskill ex-Bulats, de l'université de Cambridge ; le IELTS, également de l'université de Cambridge ; le CLES, développé par le Ministère français de l'Education nationale. Ce dernier test est gratuit pour les étudiants mais implique une charge supplémentaire pour les enseignants.

⁵⁸ Voir *infra* concernant la politique et les axes de recherches du CRINI.

ournée vers les cultures étrangères et notre école d'ingénieur tournée vers la haute technologie.

4. RESPONSABILITÉS ET ENGAGEMENTS

L'article 7 du décret n°84-431 du 6 juin 1984 stipule que : « Les fonctions des enseignants, chercheurs s'exercent (...) 1° Pour moitié, par les services d'enseignement (...) 2° Pour moitié, par une activité de recherche »⁵⁹. Cette répartition simple en deux blocs de 50% ne correspond cependant pas à ce qui est indiqué l'article L952-3 du code l'éducation, qui prévoit plus largement que :

« Les fonctions des enseignants-chercheurs s'exercent dans les domaines suivants : 1° L'enseignement (...) 2° La recherche ; 3° La diffusion des connaissances et la liaison avec l'environnement économique, social et culturel ; 4° La coopération internationale ; 5° L'administration et la gestion de l'établissement. »⁶⁰

Quoiqu'il en soit, ces responsabilités administratives au service de l'enseignement et de la recherche mentionnées dans cet article de loi sont le troisième volet de nos fonctions d'enseignant-chercheur, sans lesquelles l'université ne fonctionnerait pas : c'est l'un des principaux points soutenant l'indépendance académique sur lequel mon directeur de thèse, Jean Brihault, avait insisté dès nos premières rencontres en 1993, et j'ai toujours gardé en mémoire son encouragement à s'engager pour soutenir cette indépendance du pédagogue et du chercheur⁶¹. Cela était d'autant plus facile que, comme l'ont en partie montré les pages

⁵⁹ Article 7 du décret n°84-431 du 6 juin 1984, modifié par décret n°2014-997 du 2 septembre 2014 - art. 4.

⁶⁰ Article L952-3 du code l'éducation, modifié par loi n°2008-112 du 8 février 2008 - art. 2.

⁶¹ Principe fondamental reconnu par l'article 2 du décret n° 84-431 du 6 juin 1984, modifié par le décret n°2009-460 du 23 avril 2009 - art. 2, et par l'article L. 952-2, du Code de l'Education.

précédentes, les responsabilités ne m'effraient pas et l'engagement fait partie des valeurs qui m'ont été transmises.

a) Polytech Nantes

Dès mon arrivée à ce poste incluant la direction du département Langues de l'école polytechnique de l'université de Nantes en septembre 2005⁶², bien que ne disposant pas à proprement parler d'une fiche de poste, j'ai conçu ma responsabilité comme une fonction décisionnelle pour laquelle je dois répondre, au sens étymologique du terme, devant ma hiérarchie, mais également devant mes huit collègues⁶³ enseignants du département et devant nos 1300 élèves, pour l'organisation d'environ 4000 heures de cours de langues par an. Cette mission, qui bénéficiait d'une décharge de service de 24 heures à l'origine et de 36 heures depuis 2016, requiert également une très grande disponibilité et une présence quasi constante pour une meilleure réactivité au service de notre communauté éducative, car il est de notre responsabilité vis-à-vis des étudiants de les mener à la réussite d'une filière qu'ils/elles ont choisie et pour laquelle ils/elles ont été sélectionnés⁶⁴. Pour ce qui concerne l'anglais, cela passe par la validation de toutes les unités d'enseignement en langues, mais également par celle du niveau B2 du CECRL grâce à une certification internationale indépendante (voir *supra*).

A mon arrivée en 2005, le département de langues de l'école était encore divisé en trois entités appliquant des programmes d'enseignement des langues bien différents, sur des emplois du temps différents et selon des modes de fonctionnement hérités de trois écoles d'ingénieurs fusionnées en une nouvelle entité. Ma principale mission signifiée par lettre du directeur, Jean-Michel Siwak, était l'harmonisation de toutes les maquettes d'enseignement et

⁶² L'école est elle-même une entité autonome de l'université de Nantes, définie par l'article L713-9 du Code de l'Education, modifié par la loi n°2005-380 du 23 avril 2005.

⁶³ Deux PRAG, deux PRCE, trois contractuelles et un lecteur ou une lectrice de NUI Galway.

du fonctionnement général du département Langues, pour laquelle deux années furent nécessaires afin de tout appréhender, tout remettre à plat et tout réorganiser.

Après cette refonte et cette harmonisation en 2007, j'ai animé les conseils de département ou les conseils de perfectionnement de notre département Langues 5 à 6 fois par an pour remanier régulièrement notre programme d'enseignement et renouveler continuellement notre fonctionnement : entre 2005 et 2019, l'école est passée d'environ 800 étudiants dans cinq départements sur deux sites à environ 1300 étudiants dans 11 départements et filières sur trois sites, nécessitant une très grande adaptation de la part de l'équipe, qui est passée dans le même temps de cinq à neuf postes d'enseignants permanents⁶⁵. Un poste de secrétariat vient également en appui à cette direction, et est passé durant cette période de 50% à 80%.

Mon rôle a notamment consisté à encadrer la mise en œuvre d'un programme de cours et la production de documents pédagogiques communs pour toute l'équipe, qui sont également transmis aux enseignants vacataires, au nombre d'environ vingt sur l'ensemble des trois sites⁶⁶. Cette évolution constante passe également par l'écoute de nos étudiants et de leurs attentes, dans une certaine mesure : nous ne nous contentons pas de l'évaluation des enseignements faite en ligne par l'école et à laquelle très peu d'étudiants répondent, mais nous organisons notre propre système d'enquête interne depuis plus de 16 ans, réalisée en classe à la fin de chaque semestre dans chacun des groupes de TD pendant une quinzaine de minutes sans

⁶⁴ Je précise ici que Polytech Nantes a des étudiants venant de toutes les catégories sociales et que plus d'un tiers d'entre eux sont boursiers, soit la même proportion qu'à l'université, dont nous faisons partie. C'est un élément qui semble méconnu d'un grand nombre de mes collègues de l'université de Nantes.

⁶⁵ En 2005, je n'avais que 4 collègues (Deux PRAG, une PRCE, et un lecteur ou une lectrice de Bowdoin College, USA).

⁶⁶ Ces documents d'environ 50 pages chacun répondent notamment aux doux noms de PolyGram (Grammaire), PolyVoc (Vocabulaire), PolyExpress (Expression écrite et orale).

aucune présence enseignante⁶⁷. Les résultats sont ensuite compilés par notre secrétaire et analysés lors de nos réunions de département pour évaluer les modifications éventuellement nécessaires.

L'une des attributions les plus accaparantes de mon poste de directeur du département Langues a cependant été celle des ressources humaines, qui impliquent en premier lieu la gestion des emplois du temps : il s'agit pour chaque semestre de bâtir un document en contact avec les responsables de promotions de tous les départements et filière de spécialité, ainsi qu'avec les responsables de nos classes préparatoires intégrées et ceux du second département transversal, intitulé « Hommes, Entreprise et Société »⁶⁸ : au final, j'ai construit chaque année en mai et en novembre un puzzle avec plus d'une vingtaine d'interlocuteurs, aidé en cela depuis 2019 par le secrétariat de notre département.

La gestion des enseignants est une autre partie de ces ressources humaines, puisque la charge de direction implique de veiller à ce que chaque créneau ait un enseignant, sur la base des vœux de mes 8 collègues enseignants permanents, puis selon les disponibilités de nos vacataires habituels, puis en recrutant de nouveaux et nouvelles vacataires⁶⁹, avec les contraintes d'employabilité fixées par l'université⁷⁰. Concernant le recrutement proprement dit, j'ai bien entendu dirigé les commissions de recrutements pour les enseignants permanents

⁶⁷ L'évaluation des enseignements est prévue par texte réglementaire depuis l'arrêté du 9 avril 1997 relatif au diplôme d'études universitaires générales, à la licence et à la maîtrise, publié au JORF n°88 du 15 avril 1997 page 5679, TITRE IV, Art. 23, complété par l'arrêté du 22 janvier 2014, publié au JORF n°0027 du 1 février 2014 page 1922, Art. 5. Elle n'est pas encore mise en œuvre de manière systématique dans les universités françaises.

⁶⁸ Le département HES comprend pour l'essentiel les cours de gestion, économie, droit, ainsi que le sport.

⁶⁹ Dans le meilleur des cas, il me suffit de trouver deux ou trois collègues pour remplacer des départs. Ces dernières années, il me faut souvent recruter quatre ou cinq personnes à chaque rentrée pour palier le départ de vacataires lassés par l'enseignement dans le supérieur, pour des raisons souvent administratives.

⁷⁰ Le nombre de créneaux à pourvoir pour nos 1300 étudiants est d'environ 4000 heures par année universitaire, soit l'équivalent d'un budget de 160 000€.

et organisé des rencontres pédagogiques avec chaque vacataire potentiel avant de lui confier des enseignements.

Ce fonctionnement nous donne ainsi une vision globale et complète de l'école, qui est très bien perçue par les départements de spécialité, et qui a participé à la légitimation des enseignements de langues dans notre établissement : à mon arrivée en effet, il n'était pas rare qu'un directeur de département de spécialité conteste avec véhémence l'importance des langues et exige la validation du diplôme d'ingénieur pour un élève trop faible en anglais. Comme je l'ai indiqué, ça n'est plus le cas aujourd'hui, en partie grâce aux soutiens presque sans faille des directeurs qui se sont succédés, et en partie grâce au fonctionnement et au travail de notre département.

La légitimité du Département Langues a également été renforcée par ma participation constante à toutes les réunions importantes dans la vie de l'école depuis plus de 16 ans sans discontinuer : réunions mensuelles du comité de direction, séminaires annuels de direction, jurys semestriels de toutes les promotions, conseil de la recherche et conseil de la pédagogie, tenue de stands dans les salons pour étudiants à Nantes, Rennes et Angers, et pour les Journées Portes Ouvertes de notre école.

Plus ponctuellement, j'ai également été membre élu du conseil de l'école – équivalent du conseil d'administration pour les écoles autonomes de l'université – de 2006 à 2011 et, à l'extérieur de l'école j'ai accepté en 2014 de faire partie du conseil de service du Service Universitaire des Langues, (SUL, ex-Mission Langues) en tant que membre invité, d'être coordinateur LANSAD de Polytech (« référent langue ») pour le même SUL Nantes depuis 2014, et suis depuis 2017 membre élu de son conseil d'orientation. Enfin, je suis un membre très actif du réseau des responsables de départements langues des 15 écoles Polytech de France⁷¹, dont j'ai coordonné le groupe de travail de 2006 à 2011, puis de nouveau de 2016 à

⁷¹ Angers, Annecy-Chambéry, Clermont-Ferrand, Grenoble, Paris Sud, Paris Sorbonne, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Nantes, Nancy, Nice-Sophia Antipolis, Orléans, Tours.

2020 : le groupe de travail Langues du réseau Polytech se réunit au moins une fois par an à Paris pour échanger sur les pratiques pédagogiques et administratives et les harmoniser, et en tant que coordinateur de ce groupe j'ai rencontré annuellement la Commission Nationale des Programmes Polytech. Cependant, si les collègues de langues des 15 écoles du réseau Polytech sont en contact permanent, notamment grâce à la liste de discussion que j'ai mise en place à mon arrivée en 2005, les fonctionnements des écoles restent très disparates et nous n'avons pas mis en place de programme pédagogique commun.

Cette fonction de direction, en contact constant avec une multitude d'interlocuteurs et qui a nécessité des compétences multiples, est donc un poste aux innombrables facettes qui exige une vision politique claire, un engagement durable et une diplomatie quotidienne.

b) Une implication internationale

La fascination qu'exerce sur moi le rapport à l'autre et à la différence culturelle trouva sa première concrétisation académique dès 1997 lorsque le responsable du Centre de Langues de l'Université Rennes 2, Daniel Toudic, me proposa de partir en mission technique et pédagogique de trois semaines au Kazakhstan. Dans le cadre d'un projet Européen Tempus – TACIS et avec un budget de 72 000 ECU ⁷² dont j'étais seul responsable, je passai 3 semaines au département des Langues de l'université d'Almaty, alors capitale du pays, pour coordonner l'installation de matériel technique et pédagogique destiné à l'enseignement des langues : ordinateurs et télévisions, laboratoire de langues et connexions réseau, tout était organisé et coordonné depuis la France en partie grâce au fax, mais bien plus encore grâce à l'internet naissant et grâce aux contacts pris depuis Rennes avec une excellente entreprise locale, Takt.

Cet intérêt personnel pour les relations internationales et les environnements multiculturels s'est élargi en 2009 lorsque j'ai pris la direction du service des Relations

Internationales de Polytech Nantes. Durant 3 années, j'ai développé ce service dans un contexte où nos étudiants doivent obligatoirement effectuer un séjour à l'étranger d'au moins 3 mois pour valider leur diplôme, la plupart en dehors de l'Union Européenne, grâce aux nombreux contacts des enseignants-chercheurs de l'école : chaque année, entre 300 et 400 étudiants effectuent un stage chez l'un de nos partenaires industriels ou universitaires, et environ 20% de nos effectifs sont constitués par les mobilités entrantes, en particulier venus de nos quatre partenariats en Chine⁷³, où nous avons également ouvert une antenne de Polytech Nantes, à Guangzhou (Canton).

Le service des relations internationales apparaît ainsi comme central dans la politique de toute école d'ingénieurs en raison, non seulement du rôle essentiel des contacts internationaux dans la recherche, mais également en raison de l'importance que lui accorde la Commission des Titres d'Ingénieurs. Le chapitre B.3 « Ancrage européen et international » du document clé qu'est le *Guide d'Autoévaluation des écoles en vue de l'accréditation*, précise à ce propos que :

La stratégie de l'école vise à sa reconnaissance internationale et à la formation d'ingénieurs capables de travailler dans un contexte international.⁷⁴

Pour l'école et l'université, il s'agira donc d'améliorer sa visibilité et son attractivité tout en améliorant la qualité de sa formation ; pour les enseignants-chercheurs l'intérêt se portera notamment sur le croisement des expériences pédagogiques, les opportunités de mobilité internationale et les perspectives de collaboration de recherche entre laboratoires ; pour les étudiants, les perspectives se concrétiseront à plus court terme dans des opportunités de

⁷² La devise commune européenne, avant de devenir l'euro, s'est appelée ECU (*European Currency Unit*) de 1979 à 1999, en application des décisions du Conseil européen du 13 mars 1979 sur le Système Monétaire Européen.

⁷³ Avec la South China University of Technology (SCUT), Ocean University of China (OUC), Shanghai Maritime University (SMU) et GuangDong University of Technology (GDUT).

⁷⁴ *Guide d'Autoévaluation des écoles en vue de l'accréditation*, Livre 2, « Références et Orientation de la Commission des Titres d'Ingénieurs », chapitre B.3, version 2019, Le terme « international » apparaît 107 fois dans les 85 pages de ce document.

mobilité, une ouverture culturelle enrichissante, une pratique plus concrète des langues étrangères, des perspectives de doctorat en cotutelle, et surtout une expérience ouvrant sur une meilleure insertion professionnelle ; pour les entreprises, enfin, le recrutement de jeunes diplômés formés en partie à l'étranger permettra de faciliter l'accès à certains marchés grâce à de meilleures connaissances linguistiques et culturelles, et de bénéficier d'une culture de la mobilité déjà acquise.

Dans ce cadre, et pendant ces trois années, j'ai notamment été membre élu du Conseil Universitaire des Relations Internationales et de sa commission préparatoire associée, j'ai organisé et participé à différentes missions officielles en Irlande, au Maroc, en Pologne et au Liban, coordonné l'ensemble de notre programme Erasmus, mis en place une commission des mobilités sortantes, contribué à la création de deux doubles diplômes (dont un en Pologne et un au Liban, en tant que responsable de la labellisation par l'Office Méditerranéen de la Jeunesse), et mis en place une maquette de cours en anglais commune à tous les départements de l'école pour amplifier le nombre d'étudiants en mobilité entrante.

J'ai volontairement renoncé à la fonction de directeur du service des relations internationales en 2012 pour me recentrer sur le Département Langues, considérant que je ne pouvais gérer les deux efficacement : je le regrette parfois.

c) La recherche

Lors de mon arrivée à l'université Rennes 2 en septembre 1997, il ne s'agissait plus seulement de diffuser de la connaissance en tant qu'enseignant mais également de la générer et de la partager en tant qu'enseignant-chercheur et en tant que membre de ma composante d'accueil, le Centre d'Études irlandaises (CEI) au sein du laboratoire ACE (Anglophonie, Communautés et Écritures, aujourd'hui intégré dans le CRBC, Centre de recherche bretonne et celtique, EA4451). Dès 1998, j'ai accepté la fonction de secrétaire du laboratoire du CEI, mis en place le premier site web en français pour les études irlandaises et créé la première liste de diffusion de la Société Française d'Études irlandaises (SOFEIR) en 2002, qui est toujours

en fonctionnement à ce jour et reste hébergé par l'université Rennes 2. De 2003 à 2005 j'ai en outre été membre du bureau de la SOFEIR sous la présidence de Catherine Maignant, professeure à l'Université Lille III, en tant que secrétaire et responsable de la communication, créant ici encore le premier site web national sur le domaine de notre société savante.

A mon arrivée à Polytech Nantes en 2005, j'ai souhaité rejoindre le laboratoire du CRINI de l'université de Nantes, dont la problématique sur les identités nationales correspondait précisément aux miennes, et créé une nouvelle liste de diffusion pour faciliter la communication électronique entre les membres du laboratoire.

Créé en 1992, le CRINI EA-1162 tire son originalité de sa composition pluridisciplinaire, regroupant en effet des spécialistes de littérature, de civilisation, d'histoire des idées, des arts visuels et vivants, du monde de l'entreprise et du commerce international, par ailleurs spécialistes des aires linguistiques et culturelles anglophones, germanophones, hispanophones, italo-phones et slaves⁷⁵. Les 48 enseignants-chercheurs inscrits au CRINI se répartissent en trois thèmes : le premier, intitulé « Imaginaires en contact et citoyenneté » se propose d'étudier la notion de citoyenneté dans son interaction avec le concept de nation, pour repenser la mémoire, l'écriture et la représentation de la nation ; le second, « Environnements culturels, juridiques et socio-économiques nationaux et transnationaux » est consacré à l'étude des langues de spécialité, des spécificités culturelles et des enjeux de la traduction selon des approches didactiques, linguistiques, stylistiques, culturelles et terminologiques. Je suis pour ma part, inscrit dans le 3e thème de mon laboratoire, intitulé « Interactions et dynamiques créatrices » et qui travaille sur « l'élucidation des spécificités/identités culturelles nationales et de leurs interférences/interactions »⁷⁶. Synthétiquement, le CRINI se donne donc pour objet « d'analyser les processus de

⁷⁵ Quatre sections CNU sont ainsi représentées (11e, 12e, 13e et 14e).

⁷⁶ Voir <https://crini.univ-nantes.fr/presentation/interactions-et-dynamiques-creatrices--1123582.kjsp>, consulté le 25 novembre 2019.

construction, d'interférences et d'interactions des identités dans une perspective nationale et transnationale »⁷⁷.

Le rapport du HCERES de 2016⁷⁸ soulignait ainsi le fait que le CRINI « regroupe donc tout le potentiel local (...) dans le domaine des langues étrangères, dans le secteur SHS », en insistant sur les liens extérieurs, notamment localement dans le domaine de la culture. Le rapport de 2021 note pour sa part que « La problématique de la relation entre nation et identités plurielles est un atout considérable dans le contexte géopolitique international actuel, et peut augurer d'un rôle important de l'unité dans le pôle Humanités de l'établissement ».⁷⁹

Les défauts constatés en 2016 sur une structure qui « demeure la fédération d'un potentiel local de recherche dans son domaine », dotée d'une revue en ligne qui « reste marquée par une production encore irrégulière » ont concentré l'essentiel des efforts fournis depuis 2016 par la nouvelle direction du laboratoire, et le HCERES relève en 2021 que « L'unité a su sortir de son enclavement local, en accueillant des événements scientifiques majeurs sur le plan national et international » et, d'autre part, que « La revue en ligne du CRINI, refondue, a élargi ses horizons, et ambitionne de rejoindre une pépinière locale de revues en ligne ». En revanche, le rapport de 2021 insiste à plusieurs reprises sur la fragmentation de la recherche au sein du laboratoire, notant que « Les thèmes demeurent marqués par des logiques disciplinaires et de juxtaposition (liées, sans doute, aux spécificités d'enseignement LEA ou LLCER [...]) ». Le CRINI poursuit donc une démarche placée « sous le signe d'une double interdépendance des recherches en civilisation, linguistique et littérature, menées sur plusieurs aires culturelles couvertes par les enseignants-chercheurs des

⁷⁷ Rapport d'auto-évaluation pour la visite de 2021 : <https://uncloud.univ-nantes.fr/index.php/s/gfsSkn4Jiey6CMn?dir=undefined&openfile=399546129> (consulté le 10 septembre 2021).

⁷⁸ Rapport de la visite du HCERES de 2016 : https://www.hceres.fr/sites/default/files/media/publications/rapports_evaluations/pdf/B2017-EV-0440984F-S2PUR170011951-015367-RF.pdf (consulté le 10 septembre 2021).

différents départements de l'UFR »⁸⁰. Comme l'indique les deux citations qui précèdent, je suis cependant invisible, de même que plusieurs autres collègues du laboratoire, et à plusieurs titres : n'appartenant pas à l'UFR Langues, mes collègues enseignants-chercheurs qui y travaillent quotidiennement ne me voient que lors des assemblées générales du laboratoire ; à l'inverse, mes collègues de Polytech n'ont qu'une très vague idée de ce que signifie la recherche en langues, littérature et civilisation étrangères.

Malgré la distance physique séparant mon poste en responsabilité de la faculté des langues où se trouve mon laboratoire, j'ai toujours été fortement soutenu par les directeurs du laboratoire (d'abord Pierre Carboni, puis Georges Letissier et désormais Karine Durin) dans mes projets et propositions. Ce fut le cas notamment pour des subventions en vue de la publication de mon ouvrage chez Peter Lang en 2018, ou pour des déplacements à l'étranger, notamment en 2014 pour une invitation du professeur Mícheál Ó Súilleabháin à la *Irish World Academy of Music and Dance*, à l'université de Limerick, Irlande, avec mon collègue Thierry Dubost (Université de Caen), à l'occasion du lancement de l'ouvrage *Music and the Irish Imagination*⁸¹. Ce fut encore le cas pour des dossiers administratifs comme ma demande de Congé pour Recherches ou Conversion Thématique (CRCT, en 2014 et de nouveau en 2022) ou pour mon dossier d'accès à la hors-classe en 2015, validés dans les trois cas. Très récemment, le CRINI a été le premier à m'octroyer une subvention pour mon projet de symphonie irlandaise commémorant le centenaire de l'indépendance partielle de l'île d'Irlande, en 2022⁸².

⁷⁹ Rapport de la dernière visite du HCERES du 29 juin 2021 communiqué aux membres du laboratoire et non encore publié dans sa version finale à ce jour (9 novembre 2021).

⁸⁰ Voir <https://crini.univ-nantes.fr/presentation>, consulté le 9 novembre 2021.

⁸¹ Dubost, Thierry et Slaby, Alexandra (dirs), *Music and the Irish Imagination. Like a Language That we Could all Understand*, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2013.

⁸² Ce projet, concrétisé très tardivement au cours de la rédaction de cette synthèse, fait l'objet d'un descriptif dans la partie 3 : Recherche et création. Voir www.siansach32.net.

Malgré ces soutiens indéfectibles des directeurs successifs du CRINI, mes propositions de projets n'ont pas toujours rencontré le succès escompté : après avoir suivi à titre personnel trois MOOC en 2015 dans des domaines très variés⁸³, j'ai répondu à un appel à projets de MOOC lancé par l'université de Nantes en 2016. Avec deux autres collègues du CRINI – Marie Mianowski, à l'époque Maîtresse de Conférences en littérature anglophone et études irlandaises et désormais Professeure à Grenoble, ainsi que Sandrine Sintas, Maîtresse de Conférences en linguistique espagnole – je portais un programme ambitieux sur l'histoire de la culture irlandaise en 10 thèmes sur 5 semaines, en collaboration avec le service audio-visuel de Polytech Nantes pour la réalisation d'environ deux heures de vidéo interactives. Malgré l'intérêt marqué par mes collègues de la SOFEIR et par les réactions positives autour de moi, et malgré le souci du détail apporté au dossier, tant sur la partie pédagogique que sur les parties techniques et budgétaires, je n'ai malheureusement pas su convaincre le jury lors de mon audition téléphonique à la fin du mois de juillet 2016 et aucun commentaire ne m'a été transmis pour expliquer ce refus, hormis les contraintes de financements.

Ce fut également le cas pour deux dossiers déposés auprès de la région Pays de Loire en 2017 et 2018 pour des « paris scientifiques » sur des « thèmes innovants et en rupture avec les thèmes reconnus » du laboratoire : je proposais un projet sur « La globalisation de la musique irlandaise – l'exemple de la France » afin d'examiner la façon dont, comme d'autres traditions musicales avant elle – le tango, le jazz, le blues... – une musique traditionnelle est en passe de conquérir le monde. A travers cette étude, ce projet souhaitait explorer la thématique de la globalisation de la culture et les raisons pour lesquelles des Français se passionnent pour une tradition extérieure à la leur – la musique irlandaise – au point de s'y identifier totalement en tant que musicien et de devenir dans certains cas musicalement indiscernable de musiciens traditionnels irlandais. Notre point de départ, que nous souhaitions vérifier, était que la

⁸³ Dont deux MOOC suivis sur Coursera en tant qu'apprenant sur "*Introduction to music production*" (Berklee College of Music, Boston USA) et "*International Organizations Management*" (Université de

globalisation culturelle – notamment musicale – produit autant de différenciation que d'uniformisation. Ce projet reste naturellement d'actualité et pourrait constituer un axe de recherche pour les années à venir.

J'ai par ailleurs pu contribuer de nombreuses façons à la production de notre équipe du CRINI – en dehors des articles et des ouvrages qui seront détaillés dans les chapitres suivants – par la diffusion de la culture scientifique auprès du grand public, qui fait partie de nos attributions en tant qu'enseignants-chercheurs :

Les missions du service public de l'enseignement supérieur sont : (...) La diffusion de la culture humaniste, en particulier à travers le développement des sciences humaines et sociales, et de la culture scientifique, technique et industrielle⁸⁴.

J'attache donc une importance particulière au partage de mes connaissances et du fruit de mes recherches auprès d'un public le plus large possible. Dans les années dix-neuf cent quatre-vingt dix, cette diffusion est passée par les éditions Coop Breizh, une importante maison régionale qui me fit confiance pour la traduction d'un ouvrage de Seán O'Faolain en 1994, puis pour un ouvrage grand public sur la musique irlandaise en 1995 et enfin en 1996 pour un CD de collectage en Irlande. J'ai également publié de nombreux articles dans des revues grand public comme *Ar Men* en Bretagne⁸⁵, ou *Keltika* en Italie ; mais, surtout, toute ma production (doctorat, articles, communications, etc.) est disponible sur mon site web personnel, mis en place dès 1996 et régulièrement mis à jour ⁸⁶.

Je suis également très souvent sollicité pour donner ou organiser des conférences sur mes domaines de spécialité, par des associations ou festivals. C'est le cas notamment pour les « Années de l'Irlande » du festival de Lorient, l'un des plus grands d'Europe et où une nation

Genève, Suisse), tous deux menés à terme. Le troisième concernait les Beatles.

⁸⁴ Article L123-3 du code de l'éducation modifié par loi n°2013-660 du 22 juillet 2013 - art. 7.

⁸⁵ « Le festival du Fleadh Cheoil » (septembre 1999), « Les Chieftains » (novembre 2000), « La danse en Irlande » (février 2003).

celtique est mise à l'honneur chaque année : en 1996, à l'occasion de « l'Année de l'Imaginaire Irlandais » en France sous l'égide du Ministère de la Culture⁸⁷, j'ai été nommé directeur de programmation d'un colloque international d'une semaine, avec 20 conférences sur cinq jours et des invités tels que Jean Brihault, Maurice Goldring, Paul Brennan, Yann Bévant, etc. ; chaque jour pendant une semaine, l'amphithéâtre plein de la Chambre de Commerce de Lorient fut pour moi un signe de belle réussite, quelques mois avant la soutenance de ma thèse. J'ai de nouveau été invité en 2005 en tant que conférencier, puis en 2014 pour deux interventions, dont un débat avec Jean Guiffan et Aziliz Gouez, alors rédactrice en chef des discours du Président de la République d'Irlande, Michael D. Higgins.

Depuis plus de 20 ans, je donne ainsi chaque année des conférences sur mes domaines de recherche pour des mairies, comité de jumelage ou pour des Universités Permanentes et suis régulièrement invité dans les médias, notamment sur France-Musique, TV Breizh, TV Nantes, M6, etc. J'apprécie particulièrement cet exercice de contact direct avec le grand public, toujours intéressé par les thèmes irlandais et musicaux, car ce partage en conférences nourrit ma réflexion dans les échanges souvent féconds qui en découlent.

Outre le partage de cette passion pour la culture irlandaise, l'un des apports récents les plus enthousiasmants a sans aucun doute été ma participation aux jurys de concours : d'abord au CAPES externe d'anglais de 2001 à 2003 et de nouveau en 2013-2014.

Mais c'est surtout à l'agrégation interne d'anglais de 2014 à 2018 que tout ce travail a porté ses fruits dans un contexte mêlant enseignement et recherche : la Grande Famine irlandaise étant au programme des deux concours de l'agrégation (interne et externe) de 2014

⁸⁶ www.falcher-poyroux.fr ; voir le chapitre suivant pour plus de détails sur tous ces travaux et leur partage.

⁸⁷ Voir Dilys-Slaby, Alexandra, « Le festival "L'Imaginaire irlandais" (1996) : la représentation de la culture irlandaise contemporaine à l'épreuve des institutions culturelles et politiques françaises », *Sources*, n° 15, automne 2003, p. 121-132.

à 2016, et seul spécialiste de l'Irlande parmi les universitaires du jury de l'agrégation interne, j'ai fait partie de la commission de préparation du sujet pour l'épreuve écrite ("*Poor relief during the great famine*") et présenté plusieurs sujets pour les épreuves de l'oral.

Connu dans ses très grandes lignes, ce thème fut l'occasion pour les enseignants-chercheurs de la SOFEIR de proposer des journées d'études, des colloques et des ouvrages où l'apport de la recherche fut considérable, abordant des questions aussi variées que l'histoire et la géographie du pays, l'émigration et la diaspora, les impacts sociaux et démographiques, la politique, la législation, les aspects religieux, le nationalisme, la littérature, la langue et la culture, et bien d'autres encore⁸⁸. Le programme de l'agrégation proposé par le ministère annonçait ainsi dès son introduction que « L'ampleur du phénomène le rend impossible à quantifier précisément »⁸⁹, mettant en avant les enjeux interprétatifs et historiographiques, aujourd'hui encore lourds de conséquences économiques, politiques, religieuses ou culturelles : le cas de la République d'Irlande est de ce point de vue considéré comme l'un des grands succès de l'Union Européenne, depuis l'adhésion du pays à la Communauté Economique Européenne en 1973.

Proposé aux épreuves écrites d'admissibilité en 2015, et aux épreuves orales d'admission en 2015 et 2016, malgré un caractère relativement sombre – il faut bien le reconnaître – ce choix de thème fit beaucoup pour rendre l'Irlande plus familière à des milliers d'étudiants en France durant ces deux années, et à des dizaines d'enseignants depuis. Le rapport de jury de 2015 pour l'agrégation interne notait ainsi avec satisfaction que, parmi les candidats,

⁸⁸ Voir notamment Yann Bévant (dir.), *La grande famine en Irlande*, Presses Universitaire de Rennes, 2014 ; Anne-Catherine De Bouvier, Christophe Gillisen (dirs.), *La grande famine en Irlande 1845-1851*, *Revue Française de Civilisation Britannique*, Volume 19.2, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014 ; Fabrice Bensimon, Laurent Colantonio, *La grande famine en Irlande*, CNED, Presses Universitaires de France, 2014 ; Peter Gray, Pauline Collombier-Lakeman, *La grande famine en Irlande, 1845-1851*, Fahrenheit, 2015 ; Philippe Brillet, *La grande famine en Irlande (1845-1851)*, Ellipses, 2014. Les colloques et conférences furent trop nombreuses pour être citées ici.

⁸⁹ http://cache.media.education.gouv.fr/file/agregation_externel/75/8/p2015_agreg_ext_lve_anglais_303758.pdf

« *L'historiographie de la question, entre récits nationalistes et retours historiques contemporains, était généralement connue, et présentée de manière souvent convaincante.* »⁹⁰

d) Responsabilités technologiques et valorisation de la recherche

La technologie et l'informatique sont présents depuis si longtemps dans mon parcours qu'ils sont déjà apparus plusieurs fois dans ce premier chapitre : j'ai choisi dès la deuxième année de faculté de langues à Nantes une option en programmation informatique⁹¹. J'ai acheté mon premier ordinateur personnel en 1988⁹² et n'ai pas cessé d'utiliser l'informatique depuis, pour mon enseignement et ma recherche.

A mon arrivée à Rennes 2, j'ai naturellement accepté la proposition de devenir le premier correspondant informatique de l'UFR Langues en 1998 et durant cette même période, de 1998 à 2005, j'ai également été élu membre du Conseil Universitaire des Ressources Informatiques, aujourd'hui Comité Opérationnel de la Sécurité du Système d'Information (COSSI) : j'ai ainsi assisté en moins d'une décennie au déploiement généralisé des ordinateurs dans tous les bureaux⁹³ et à la naissance de l'internet académique en France.

Le site web que j'ai réalisé pour le Centre d'Études irlandaises de Rennes 2 en 1998 et mentionné plus haut a disparu lorsque celui-ci a fusionné avec le CRBC, mais celui de la SOFEIR, que j'ai réalisé en 2004, existe toujours, après bien des évolutions⁹⁴ : il est aujourd'hui particulièrement dynamique car la valorisation de la recherche passe désormais

⁹⁰ Bertrand Richet (dir.), *Rapport de jury, agrégation interne d'anglais, session 2015*, rapport sur la question de composition établi par Marc Lenormand, avec la commission de Composition. <https://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98790/les-sujets-et-rapports-des-jurys-des-concours-de-l-agregation-session-2015.html> (consulté le 9 septembre 2021).

⁹¹ On me demanda d'ailleurs parfois à quoi cela pourrait bien me servir, puisque j'étais destiné à l'enseignement de l'anglais. En revanche, on ne me demanda jamais à quoi pourrait me servir mon autre option, le breton.

⁹² Un Atari 1040 STf doté d'une prise MIDI pour piloter des synthétiseurs.

⁹³ Seuls les directeurs et les secrétaires disposaient d'ordinateurs auparavant.

⁹⁴ www.sofeir.fr, consulté le 9 septembre 2021.

aussi, et surtout, par les moyens informatiques, et cela d'autant plus depuis la pandémie de 2020-2021.

Longtemps mal reconnue dans le monde universitaire français et laissée aux médias sous le terme de vulgarisation⁹⁵, la valorisation de la recherche universitaire fut tout d'abord fortement liée aux progrès technologiques grâce à la création de l'Agence Nationale de Valorisation et d'Aide à la Recherche (ANVAR) en 1967⁹⁶. Elle s'est par la suite développée en lien avec le monde universitaire, essentiellement dans un but de commercialisation des découvertes, comme le note Alain Bertho, anthropologue et professeur à l'université Paris-8 :

Les premières mentions de la valorisation dans le code de l'enseignement supérieur et de la recherche remonte à la loi Savary de 1984. Elle devient également l'une des missions de l'Université. La loi Allègre de 1999 sur l'Innovation prévoit la création d'une structure dédiée à la promotion et à la valorisation de leurs activités industrielles et commerciales, le service d'activités industrielles et commerciales (SAIC) pour les établissements publics à caractère scientifique, culturel et professionnel. Elle ouvre en outre la possibilité pour les chercheurs de participer à la création d'entreprises issues de la valorisation.⁹⁷

Une orientation officiellement moins industrialiste fut prise au début du XXI^e siècle lors de la mise en place de l'Office parlementaire d'évaluation des choix scientifiques et technologiques (OPECST), concrétisée par une définition donnée par son président lors d'une audition publique le 16 décembre 2008 :

⁹⁵ Voir Luc Allemand, « Vulgariser pour valoriser les sciences humaines et sociales », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Nouvelle série, 46(1), 2016, 251-255 : <https://journals.openedition.org/mcv/7010> (consulté le 10 septembre 2021).

⁹⁶ L'OSEO lui succéda brièvement de 2005 à 2013 avant de fusionner au sein d'un organisme de financement et de développement des entreprises, BPI France (Banque Publique d'Investissement).

⁹⁷ Alain Bertho, *Histoire, pratiques et enjeux de la « valorisation » en Sciences Humaines et Sociales*, (note à l'origine destinée au réseau national des Maisons des Sciences de l'Homme), juin 2019, <https://berthoalain.com/2021/03/11/histoire-pratiques-et-enjeux-de-la-valorisation-en-sciences-humaines-et-sociales/>, consulté le 23 septembre 2021.

La valorisation de la recherche est une activité qui consiste à transformer la recherche en un produit ou service ayant une valeur économique ou une valeur sociale⁹⁸.

Malgré cette définition très inclusive, la valorisation de la recherche reste considérée le plus souvent sous un angle exclusivement économique et industriel, comme en témoigne le rapport officiel de cette journée de débats qui en résumait ainsi les principaux aspects :

(...) la valorisation de la recherche (recherche partenariale, valorisation de la propriété intellectuelle, création d'entreprises issues de laboratoires publics, mobilité des chercheurs entre les secteurs public et privé) est stratégique dans une économie mondialisée⁹⁹.

Après la mise en place, en 2010, du Réseau thématique pluridisciplinaire pour la valorisation en sciences humaines et sociales, la direction de l'InSHS (CNRS) a cependant créé un Réseau thématique Pluridisciplinaire spécifique pour la valorisation en sciences humaines et sociales, qui ne semble cependant pas très actif si l'on en juge par le peu d'informations disponibles à ce jour¹⁰⁰.

Un double écueil semble ici se dégager pour la recherche en sciences humaines, car la valorisation technique et technologique se prête davantage à une évaluation qualitative que la valorisation sociale : d'une part en raison d'un apparent manque d'applications directes – et donc de retombées financières immédiates – et, d'autre part, parce que les chercheurs eux-mêmes peinent à définir des méthodologies qualitatives consensuelles : *“Just as with other*

⁹⁸ Jérôme France et Valérie Fromentin, « La valorisation de la recherche publique en sciences humaines et sociales : retours d'expérience », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Nouvelle série, 46(1), 2016, p. 247.

⁹⁹ Rapport parlementaire sur la valorisation de la recherche, audition publique du 16 décembre 2008, p.1. <https://www.assemblee-nationale.fr/13/rap-off/i1510.asp> (consulté le 10 septembre 2021). On notera par ailleurs que cette expression française de « valorisation » n'a pas d'équivalent idéal en anglais, et est souvent traduite par "*commercialization of university research*", "*transfer of research results to businesses*", "*dissemination of research outcomes*", etc. Un précédent travail sur le même sujet au Sénat date de 2006 (« rapport Adnot »), voir <https://www.senat.fr/rap/r05-341/r05-341.html> (consulté le 13 septembre 2021). Il ne semble pas y avoir eu d'autres travaux parlementaires sur le sujet depuis 2008.

¹⁰⁰ Voir <http://www.rtp-valorisation-shs.com/note-de-presentation.html> (consulté le 13 septembre 2021).

fields, historical sociologists lack a shared consensus regarding the field's general methods”¹⁰¹ ou, plus clair encore :

Many ask for a normative framework for evaluating their own work. None of these desires are likely to be satisfied anytime soon, however. Contestation, contradiction, and philosophical tensions make the achievement of consensus on any of these issues less than imminent.¹⁰²

En conséquence, et pour ne citer qu'un exemple directement lié à ma fonction de chercheur à l'université de Nantes, le site web de la plateforme de valorisation conjointe des Pays de Loire et de Bretagne, appelée SATT Ouest Valorisation¹⁰³, comporte trois rubriques principales : Laboratoires, Entreprises et Start-ups. Dans ces conditions, il n'est pas aisé pour des enseignants spécialisés en littérature américaine, en histoire des Indes ou en musique irlandaise de trouver leur place dans ces organismes officiels de valorisation.

Cette valorisation de la recherche en sciences sociales reste cependant fondamentale, résumée ici de nouveau par Alain Bertho : « *La question de l'utilité sociale du savoir, de leur rapport au pouvoir ou à ceux qui le contestent, est posée dans les sciences humaines et sociales dès leurs origines* »¹⁰⁴. En tant que fonctionnaires du service public, il me semble tout à fait logique que le fruit de nos recherches soit partagé au-delà de notre enseignement, et gratuitement. C'est le sens de la mise en place en 2018 par Frédérique Vidal – Ministre de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation – du Plan National pour la Science Ouverte :

les résultats de la recherche scientifique ouverts à tous, sans entrave, sans délai, sans paiement. (...) la science est un bien commun que nous

¹⁰¹ Demetriou, Charles, Roudometof, Victor, “The History of Historical-Comparative Methods in Sociology” in Patricia Leavy (dir.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford University Press, 2014, p. 44.

¹⁰² Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln, *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 5e édition, Los Angeles, SAGE, 2018, p. 19.

¹⁰³ La Société d'Accélération de Transfert de Technologie Ouest Valorisation est portée par les PRES de Bretagne et des Pays de Loire, co-actionnaires avec le CNRS, l'INSERM et l'IRD. Voir <https://www.ouest-valorisation.fr/> (consulté le 13 septembre 2021).

¹⁰⁴ <https://berthoalain.com/2021/03/11/histoire-pratiques-et-enjeux-de-la-valorisation-en-sciences-humaines-et-sociales/> (consulté le 13 décembre 2021).

devons partager le plus largement possible. Le rôle des pouvoirs publics est de rétablir la fonction initiale de la science, comme facteur d'enrichissement collectif. Car la diffusion des connaissances scientifiques a un impact direct en termes de développement économique, sanitaire, social.¹⁰⁵

C'est donc essentiellement pour ces raisons qu'internet a représenté une véritable révolution pour la diffusion de la recherche dans nos domaines : en 1996, je maîtrisais suffisamment le code HTML pour créer mon propre site web, à l'époque où aucune solution n'existait autre que le codage pur. C'est ce site web que j'ai utilisé dès le départ pour partager mes recherches et publications, et c'est ce même site web, régulièrement remanié et à une nouvelle adresse, que j'utilise toujours aujourd'hui. Il m'a valu de très nombreuses correspondances ces vingt-cinq dernières années, avec des étudiants, des collègues, des personnes tout aussi passionnés que moi, mais également avec des médias. Même si, sur un plan moins positif, il m'a parfois valu d'être plagié.¹⁰⁶

e) Technologies et enseignements

De 1997 à 2005, parallèlement à ma recherche et à l'enseignement aux étudiants de LEA, j'enseignais l'anglais aux ingénieurs du service informatique de l'université Rennes 2 et, comme j'ai eu l'occasion de l'expliquer plus longuement *supra*, enseignais l'informatique de base dans une option que j'avais créée à destination des étudiants de Licence 3 LLCE Anglais souhaitant devenir enseignants.

Les concours de l'enseignement bénéficièrent également à cette époque de l'apport technologique. Ma première participation à un concours de la fonction publique date de 2001, pour le CAPES externe d'anglais : outre nos compétences de pédagogues et de

¹⁰⁵ Discours de Frédérique Vidal sur la « Science ouverte » du 4 juillet 2018 à l'université de Lille. <https://www.ouvrirlascience.fr/plan-national-pour-la-science-ouverte-discours-de-frederique-vidal/> (consulté le 14 septembre 2021).

chercheurs précédemment mentionnées, ce sont mes compétences techniques en audio qui furent mises à contribution à cette époque puisque je prenais en charge durant mes deux dernières années la responsabilité de l'épreuve de Compréhension-Restitution, et notamment la gestion du groupe de travail ainsi que le processus logistique et le traitement sonore des dizaines de documents proposées aux candidats lors des épreuves orales d'admission. Quelques années plus tard, ces mêmes compétences furent de nouveau mises à contribution lorsque je participais au jury de l'Agrégation Interne d'Anglais de 2015 à 2018 et prenais en charge durant trois années la gestion et la coordination du groupe de travail pour une épreuve similaire également intitulée Compréhension-Restitution.

Dans les deux cas, ce travail de coordination consistait à réunir une cinquantaine de documents audio authentiques en anglais de 2' à 2'15 proposé par tous les membres du jury, à en vérifier l'intérêt et la difficulté, à les calibrer¹⁰⁷ et à en préparer les barèmes avec une équipe de 4 ou 5 personnes. Ces documents étaient ensuite transmis à la Présidence du concours qui en choisissait le nombre nécessaires et l'ordre de passage. Le contenu, de type généraliste, permettait ainsi de mesurer la qualité d'écoute et de compréhension des candidats et candidates – essentielle pour toute personne enseignant une langue – puis d'en évaluer la restitution organisée en français sur des sujets aussi variés que *Driver Fatigue*, *Competition addicts*, *Brexit and Ireland*, *Buying online*, *Firefighters in California*, *Increasing the minimum wage*, *Lawsuits against Apple*, etc.

Dans le domaine de la vidéo, à mon arrivée à Polytech Nantes en 2005, le département Langues disposait d'une antenne satellite orientée vers le bouquet Astra pour la réception des

¹⁰⁶ Voir www.falcher-poyroux.info (consulté le 13 septembre 2020). J'ai plusieurs fois été plagié et été alerté à ce sujet, dont une fois par un étudiant français de Master qui m'a contacté pour s'excuser.

¹⁰⁷ Le calibrage, dans le cas présent, consiste à mettre tous les mêmes documents au même volume et à en éliminer le souffle avec un logiciel professionnel comme Sound Forge de Magix (anciennement propriété de Sony) ou, plus récemment avec Izotope RX.

chaînes étrangères, chose encore peu courante à l'époque. L'une de mes responsabilités était également d'enregistrer régulièrement des extraits d'émissions d'information sur CNN, BBC World ou Sky News afin d'en faire un montage puis une didactisation et de les utiliser comme supports authentiques en classe. Une cinquantaine de documents furent ainsi préparés entre 2005 et 2007, également sur des sujets très variés tels que *Baby food*, *Egyptian Treasures*, *Going Metric in the UK*, *The Corruption Index*, *Internet Pharmacies*, *Top Toys*, etc.

En 2007, l'université de Nantes s'était dotée d'une plateforme Moodle, localement appelée Madoc, afin de servir de serveur de partage de cours avec les élèves : j'eus la chance de pouvoir suivre une formation et je gère depuis cette période notre plate-forme pour les langues, avec de nombreux cours en accès libre pour nos étudiants, et des mises à jour régulières : cela ne se fit pas toujours sans difficultés techniques car l'intégration de document multimédia sur cette plate-forme pédagogique n'était pas encore très répandue. Au fil des années, et entre autres grâce à notre service audio-visuel interne à Polytech Nantes, j'ai également dépassé le stage de l'édition audio pour apprendre à monter des vidéos plus complexes qui sont alors intégrés à nos cours, notamment sur les entretiens d'embauche ou sur la tenue de réunion.

Dans l'élan de la création d'un service LANSAD à l'université de Nantes en 2008, j'ai proposé et créé une liste de discussion LANSAD en septembre de la même année permettant aux 85 collègues de langues des 21 composantes de l'université de Nantes hors UFR Langues d'échanger sur nos problématiques communes : cette liste existe encore également et sa gestion a depuis été transférée au personnel du Service Universitaire des Langues. Elle sert essentiellement au SUL à diffuser ses messages d'informations et à préparer nos réunions, mais également aux collègues de langues dans les composantes à se renseigner sur les certifications,

à lancer un débat sur les étudiants en difficulté, à proposer des ressources en ligne pour nous ou pour nos étudiants, etc.¹⁰⁸

Enfin, comme dans la plupart des établissements aujourd'hui, notre département langue de Polytech Nantes dispose d'un laboratoire multimédia, ainsi que de deux laboratoires audio où les étudiants viennent régulièrement pour travailler sur des documents authentiques ; et, comme dans de nombreux départements de langues, mes collègues enseignants sont moins passionnés que moi par les questions techniques, ce qui me vaut d'être régulièrement sollicités pour des conseils ou pour des dépannages de premier niveau, voire de second niveau lorsque le problème est plus sérieux.

J'ai également la chance que nos étudiants dirigent une *junior entreprise* d'informatique appelée Idesys¹⁰⁹ créée en 1987 et affilié à la Confédération Nationale des Juniors Entreprises dans le but d'offrir aux étudiants de l'enseignement supérieur des occasions d'acquérir de l'expérience pendant leurs études en gérant leur Junior-Entreprise et en réalisant des projets pour des professionnels. Nous avons ainsi coopéré à deux reprises avec Idesys pour l'installation d'un logiciel interne de communication entre les postes de ce laboratoire : il m'a ainsi été facile d'expliquer à l'équipe ce que nous souhaitions et d'échanger directement avec eux, d'autant plus que je vois régulièrement les responsables de cette junior entreprise dans mes cours.

CONCLUSION

Ce chapitre a été l'occasion d'évoquer ce parcours initial et ses nombreuses facettes, qui m'ont conduit vers l'enseignement supérieur et la recherche : ma rencontre avec la musique

¹⁰⁸ Cette liste est à l'adresse <http://sympa.univ-nantes.fr/sympa/arc/lansad-nantes/>, mais est bien sûr en accès restreint.

¹⁰⁹ Voir www.idesys.org (consulté le 14 septembre 2021).

que l'on écoute – sous toutes ses formes – dans un contexte familial ; puis celle avec la musique que l'on joue – également sous toutes ses formes, musique passerelle – en Irlande en premier lieu. Puis avec la musique comme objet d'étude transversal, la musique de la « chose publique », marqueur d'appartenance culturelle.

Ces découvertes successives ont été accompagnées par d'autres fortunes : sur le plan personnel, la découverte de l'informatique, des techniques du son et de l'image ; sur le plan professionnel, l'enseignement dans le secondaire pendant 9 ans, puis dans le supérieur à Rennes et à Nantes dans deux environnements professionnels bien différents : mais toujours des responsabilités et des engagements marqués pour les relations internationales, les nouvelles technologies, la direction de département à Polytech, les concours du CAPES et de l'agrégation, les fonctions électives à l'université de Nantes, la coordination en Langues du réseau Polytech, et les propositions de projets de recherche pour des projets innovants, pour des MOOC, et plus récemment pour une symphonie. Une constante apparaît ainsi dans le souhait de transmettre et de partager le résultat de mes recherches, tant auprès d'un public étudiant qu'auprès du grand public. Ma volonté de création et de transmission de savoir, que je souhaite développer dans le futur par la direction de travaux de recherche, trouve sa légitimité première dans un domaine qui m'est devenu familier par l'expérience, et auquel je souhaite consacrer le chapitre suivant : la recherche-crédation.

• CHAPITRE II – RECHERCHE-CREATION

1. TRADUIRE L'ALTERITÉ

a) La traduction comme re-création

Ce qui nous pousse, en tant qu'enseignants-chercheurs, à comprendre tout ce qui est en lien avec notre domaine de spécialité, puis à vouloir le transmettre, nous pousse parfois à jouer le jeu de la création, ou de la re-création, afin de mieux en appréhender le processus même. Il en est ainsi du travail d'écriture ou, parfois, de la ré-écriture d'une oeuvre existante. La traduction n'est pas un exercice sans risque et reste en outre considérée avec dédain : la plus célèbre des formules de mépris revient d'ailleurs au poète irlandais John Denham, qui écrivait en 1648 : "*Such is our Pride, our Folly or our Fate, That few but such as cannot write, translate*".¹¹⁰ C'est pourtant par la publication d'une traduction que j'ai débuté ma carrière de chercheur.

Mon travail de recherche n'a officiellement débuté qu'avec mon inscription à l'école doctorale de l'université de Lille 3 en septembre 1992 pour le Diplôme d'Etudes Approfondies. Cependant, bien que le but de la Maîtrise ne soit pas à proprement parler de produire un travail de recherche original, je souhaitais dès cette période faire aboutir sous la direction de Catherine Maignant un projet personnel plus ancien et qui déterminera la suite

¹¹⁰ Premières lignes du poème intitulé "To Sir Richard Fanshaw upon his translation of Pastor Fido" in Samuel Johnson (dir.), *The Works of the English Poets: With Prefaces, Biographical and Critical*, Volume 9, Londres, C. Bathurst, 1779, p. 72.

de mes recherches : la traduction de l'ouvrage de Seán O'Faolain, *The Irish*, paru en 1947¹¹¹. Cette version en français sera publiée en 1994 par Coop Breizh, une importante maison d'édition à vocation essentiellement pédagogique, basée en Bretagne¹¹². Ce travail donnera également lieu en 2008 à la rédaction du chapitre sur Seán O'Faolain" dans le *Guide des littératures d'Irlande et du Commonwealth* aux éditions Ellipses.¹¹³ Dans cet ouvrage s'adressant essentiellement aux étudiants, 50 contributeurs y analysait 70 œuvres marquantes de la littérature anglophone, des grands classiques tels que Oscar Wilde, James Joyce, V.S Naipaul, Doris Lessing ou Nadine Gordimer à des auteurs très contemporains tels que Sebastian Barry, Amit Chaudhuri, Arundhati Roy ou Chimamanda Ngozi Adichie. Chaque œuvre était présentée dans un article divisé en cinq parties, selon le même plan : une biographie de l'auteur, une liste de ses œuvres essentielles, un résumé analytique de l'œuvre, un commentaire permettant de situer l'œuvre dans son contexte littéraire et social, ainsi qu'une ou plusieurs citations essentielles avec leurs traductions.

De par sa nature généralement assimilée à une « simple reproduction », loin des atours de la « création », la traduction est sans aucun doute dévalorisée à certains égards. Mais de la simplicité, cette reproduction n'a que l'apparence et l'on pourra bien entendu donner une première définition classique de ce processus :

¹¹¹ Né John Whelan en 1900 à Cork, S. O'Faoláin rejoint l'IRA en 1921 du côté de Éamon de Valera, part étudier à Harvard en 1926, puis enseigne en Angleterre. Après avoir connu la censure en Irlande pour ses premières nouvelles, il publie en 1933 son premier roman (*A Nest of Simple Folk*) et retourne définitivement en Irlande pour se consacrer à l'écriture. Il fondera et dirigera notamment la revue littéraire *The Bell* de 1940 à 1946, et à sa mort en 1990 laisse derrière lui une œuvre vaste et variée, constituée, outre ses nouvelles, de romans, biographies, récits de voyages, traductions, essais, ainsi qu'une pièce de théâtre et une autobiographie.

¹¹² O'Faolain, Seán, *Les Irlandais* (Spezet : Coop Breizh, 1994).

¹¹³ « Sean O'Faolain (1900-1991) », 61-64, in Jean Pouvelle (dir.), *Guide des littératures d'Irlande et du Commonwealth. Des origines à nos jours*, Paris, Ellipses, 2008, 304 p.

Traduire c'est énoncer dans une autre langue (ou langue cible) ce qui a été énoncé dans une langue source, en conservant les équivalences sémantiques et stylistiques.¹¹⁴

Plus précisément, la tâche du traducteur – que l'on considérera avec réalisme comme une « inaccessible étoile » – sera au minimum de rendre compréhensible tout à la fois le fond du message et son niveau de langue, l'intention du rédacteur si elle est manifeste, le *medium* de communication et ses effets sonores ou visuels, les destinataires du message, ainsi que les contextes tant géographique que temporel.¹¹⁵

Une dernière dimension théorique du statut de la traduction reste à déterminer : s'agit-il d'un art ou d'une science ? Dans quelle mesure le traducteur peut-il se prévaloir de maîtriser des méthodes linguistiques et des procédés littéraires reproductibles ou, à l'inverse, s'enorgueillir de disposer de talents créatifs et de savoir-faire personnels. Il ne saurait être question ici de répondre de façon exhaustive à cette question, à l'heure où se développe à vitesse vertigineuse les projets de traductions en ligne portés par Google ou DeepL, mais le consensus semble désormais s'établir en un point médian qui fusionne l'attention subjective à la beauté intrinsèque de deux langues et la maîtrise objective de théories linguistiques : en ce sens, la traduction peut, à plusieurs titres, être considérée comme un enjambement, qu'il s'agisse d'unir l'art et la science comme nous venons de l'évoquer, ou d'expliquer et de rapprocher des cultures et des modes de pensée, comme nous allons le suggérer à présent.

Avant de parvenir à la production de mon propre travail de recherche, je passais donc durant cette première période par une approche intermédiaire, en recréant pour un public francophone l'analyse d'un acteur majeur de la vie politique et culturelle irlandaise du XXe siècle. A la manière dont un musicien interprète les oeuvres d'un compositeur avant de se lancer dans ses propres compositions, je m'efforçais de ré-écrire cette oeuvre sans trahir son

¹¹⁴ Jean Dubois (dir.), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

¹¹⁵ Je me tourne ici vers l'un des ouvrages de référence de ces dernières décennies : Bell, Roger T., *Translation and Translating: Theory and Practice*, Londres, Longman, 1991, 7-8.

auteur et plongeais au cœur de quelques questions fondamentales de l'Irlande de cette période.

b) Traduire pour transmettre

Rendre intelligibles les apports multiples de l'ouvrage de Seán O'Faolain fut au départ motivé par des raisons personnelles : transmettre à mes proches un texte qui me paraissait essentiel à la compréhension de l'Irlande, de sa culture et de son histoire. J'indiquais à ce propos dans ma présentation pour le *Guide des littératures d'Irlande et du Commonwealth* ce qui constituera le socle de mes recherches à venir sur l'identité irlandaise :

Ce panorama chronologique de l'Irlande va ainsi bien au-delà de la chronique linéaire pour considérer l'histoire comme un processus créatif et nous éclairer sur les apports sociaux, intellectuels ou religieux des Celtes, des Chrétiens, des Vikings et des Anglo-Normands à l'identité et à la pensée irlandaise contemporaine.

La traduction apparaît donc en premier lieu comme un mode de transmission et de partage du savoir, et le traducteur comme son agent principal :

How do we learn about what has transpired in distant places? To a large extent by building linguistic bridges across the channels that divide language spheres and cultural regions, whether by the rewriting of messages and works in another tongue, or through other interventions by individuals who possess knowledge in more than one language and can therefore act as cultural mediators.¹¹⁶

Dans cette phase essentielle qu'est la transmission du savoir on saisira alors que l'apprentissage de l'écriture est essentielle, et que la traduction en est l'un des plus beaux modes d'apprentissage, tant le traducteur doit disparaître derrière l'auteur et se fondre dans une réalité qui n'est pas la sienne, en absorbant par imitation :

A translator of Swift, of Goethe or of Leopardi need not be the equal of those great men : he is only required to translate them well and, if he is successful, it

¹¹⁶ Eysteinnsson, Astradur & Weissbort, Daniel, *Translation theory and practice - A historical reader*, Oxford, OUP, 2006, p. 1.

will be said that he is the worthy son-in-law of Swift, Goethe and Leopardi. (...) Joyce most probably has a female translator in mind in Ulysses when he says that she hath the virtue of the chameleon to change her hue at every new approach, to be gay with the merry and mournful with the downcast.¹¹⁷

La publication en français de l'ouvrage de Seán O'Faolain devait également répondre à un autre impératif : combler le fossé séparant les connaissances du lectorat d'origine et celui du nouveau lectorat. L'auteur avait en effet estimé que les lecteurs irlandais n'avaient pas besoin d'explications sur bon nombre d'événements de leur histoire, considérant même que :

(...) if this little book were not intended for the widest audience I might have dispensed with politics and war entirely, or merely referred without details, and in passing, to such tiresome events as invasions, reigns, parliaments, the rise and fall of dynasties (...).¹¹⁸

Une présentation était donc nécessaire pour le public visé, ce que je reconnaissais ainsi dans l'introduction de l'ouvrage :

A ce stade de notre explication, quelques précisions nous semblent nécessaires, les lecteurs francophones n'étant sans doute guère familiarisés avec les mythes irlandais.¹¹⁹

Cette volonté de transmettre s'affranchissait ainsi d'un obstacle inhérent à toute traduction : l'écart culturel.

c) Traduction et identité

Si le traducteur que j'étais devint ainsi l'interprète de l'auteur dans mon travail de réécriture en français, l'essayiste Seán O'Faolain proposait également dans cet ouvrage une réécriture de l'histoire allant à l'encontre du nationalisme irlandais – dont la pensée unique

¹¹⁷ Bernard Hoepffner, "Portrait of the translator as a chameleon", in Richard Trim & Sophie Alatorre (dirs.), *Through Other Eyes: The Translation of Anglophone Literature in Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 42.

¹¹⁸ O'Faolain, Seán, *The Irish*, Harmondsworth, Penguin books, 1981, p. 9.

¹¹⁹ O'Faolain, Seán, *Les Irlandais*, introduction, Spezet, Coop Breizh, 1994, p. IV.

domina largement les débats politiques et culturels en Irlande tout au long du XXe siècle –, de sorte que le résultat apparaît au final comme une double ré-écriture de l'identité irlandaise, et place ces questions d'altérité et d'identité au cœur du travail de recherche-crédation qui fut en partie le mien par la suite.

Ce premier travail de rédaction, constitué d'une introduction de 12000 mots et de la traduction de l'ouvrage complet de 58000 mots, constitue en effet la première étape d'un intérêt pour la question de l'identité irlandaise puisque j'y étudiais en particulier le point de vue très novateur de l'auteur sur l'apport anglo-normand à la culture irlandaise, dans le contexte politiquement et culturellement chargé du début des années dix-neuf cent quatre-vingt dix en Europe.¹²⁰

Grâce à Seán O'Faolain, je ré-examinais ainsi ma perception de la société irlandaise de la fin du XXe siècle et constatais que l'esprit irlandais, cet *Irish Mind* si souvent évoqué dans les années dix-neuf cent soixante-dix et quatre-vingt, n'était pas ce stéréotype et ce bloc monolithique si souvent mis en exergue par les politiciens irlandais : ce fut en particulier le fait de Éamon de Valera, comme en témoigne son célèbre discours à l'occasion de la Saint-Patrick 1943 qui, à sa manière, recomposait l'histoire irlandaise et re-créait une série de mythes sur lesquels s'appuiera longtemps – et s'appuie encore parfois – le nationalisme irlandais :

The ideal Ireland that we would have, the Ireland that we dreamed of, would be the home of a people who valued material wealth only as a basis for right living, of a people who, satisfied with frugal comfort, devoted their leisure to the things of the spirit – a land whose countryside would be bright with cosy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contest of athletic youths and the laughter of happy maidens, whose firesides would be forums for the wisdom

¹²⁰ Aboutissement d'un long processus de réflexion sur les questions d'identité, la citoyenneté européenne vit en effet le jour avec le traité de Maastricht signé en 1992 et entré en vigueur en 1993, après ratifications par les 12 Etats membres, et entre autres par référendum le 20 septembre 1992 en France.

of serene old age. The home, in short, of a people living the life that God desires that men should live.¹²¹

Ce à quoi Seán O'Faolain et quelques Irlandais encore peu nombreux rétorquaient durant la seconde moitié du XXe siècle : "(...) *what has happened to the Irish mind is not an undisturbed local expansion but a complex process of assimilation (...)*"¹²² ou encore "(...) *the Irish mind does not reveal itself as a single, fixed and homogeneous identity*"¹²³.

Enfin, j'apprenais que l'identité de la société irlandaise – et ce qu'il était désormais convenu d'appeler le « génie irlandais » – émergeait de cette succession de strates culturelles dont les témoins les plus visibles au XXe siècle étaient indéniablement constitués par une double appartenance linguistique ainsi que par un univers multiforme rassemblé sous les termes « musique irlandaise ». Le dernier chapitre de mon introduction au mémoire de traduction abordait ainsi très brièvement ce qui allait devenir le cœur de ma recherche :

In music, an art essential to Irish life, the love songs, which constitute the most numerous class of folk-song in Ireland are "*unmistakably deriving from the popular poetry of the Middle Ages, the themes and types prevailing are a legacy of the Norman invaders*". Round dances would have been introduced by the Normans: "*Originally associated with May day rites and observances, the carol had become a favourite pastime of the French nobility, and about the time of the Norman invasion of Ireland it was particularly popular in Normandy*"¹²⁴.

Tout travail de traduction est donc, en même temps qu'un travail de médiation essentiellement individuel, une réflexion sur l'identité et sur l'altérité : toute traduction est l'interprétation subjective d'un texte, de la même manière qu'une interprétation musicale reste l'interprétation personnelle d'une mélodie à partir d'une partition ou d'une écoute. Et

¹²¹ "The Ireland That We Dreamed Of", Éamon de Valera (1882-1975). RTÉ archives. 17 March 1943. Consulté le 30 septembre 2019.

¹²² Seán O'Faolain, *The Irish*, p.7; *The Irish Mind*, R. Kearney, (dir.), Wolfhound Press, 1985;

¹²³ Richard Bonnaccorso, *Sean O'Faolain's Irish Vision*, Albany, State of New York Press, 1987, p. 9

¹²⁴ Les deux citations utilisées ici sont extraites de l'ouvrage fondamental – quoique très court – de Breandan Breathnach, *op. cit.*, 1971, p. 21 et p. 36.

c'est sans conteste grâce à cette multiplication de traductions individuelles que se créent ces liens linguistiques et culturels mentionnés *supra* entre sociétés et communautés éloignées :

The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained.¹²⁵

Mais on comprend également, lorsque Salman Rushdie évoque ici l'idée selon laquelle "*something always gets lost in translation*", comment la traduction peut parfois être vécue – avant tout, mais pas seulement, par les traducteurs eux-mêmes – comme la trahison d'une pensée originale : en témoigne, bien sûr, le célèbre dicton italien « *traduttore, traditore* » (traducteur, traître) qui ne fait que refléter l'impossible tâche du traducteur construisant ce pont éphémère et éminemment personnel entre des cultures distantes par une simple opération de migration de la pensée :

You can choose your philosophy of translation just as you choose how to live: the free adaptation that sacrifices detail to meaning, the strict crib that sacrifices meaning to exactitude. The poet moves from life to language, the translator moves from language to life; both, like the immigrant, try to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications.¹²⁶

Ce processus de médiation qu'est la traduction s'intègre ainsi inévitablement à une confrontation individuelle et collective avec autrui – nécessaire à sa compréhension – et dans une ré-écriture de l'histoire – nécessaire pour le partage et la transmission, quoiqu'imparfaits, d'une pensée. Et c'est précisément dans les interstices entre l'original et sa ré-écriture que viendra se loger la réflexion grâce à laquelle un stéréotype peut être appréhendé et dépassé.

Ce premier travail de traduction de *The Irish*, et les réflexions sur l'identité et la culture de l'Irlande qui en découlèrent, sont donc des éléments fondamentaux de mon parcours et

¹²⁵ Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1991, p. 16.

orienteront très fortement mes recherches et publications ultérieures : car je comprenais, en lisant Seán O’Faolain, quel processus créatif avait mené à la constitution de traits spécifiques irlandais, en ne considérant plus les différentes invasions comme de simples colonisations aux conséquences négligeables. Cette remise en cause du point de vue nationaliste du XIXe siècle – qui tenait en effet le mode de vie gaélique pour éternel, et fondé sur une culture et une ethnie pures – était novatrice pour l’époque.

Dès l’année suivante, cet intérêt pour l’identité irlandaise me poussa logiquement à aborder lors de mon DEA la même question sous l’angle musical, toujours sous la direction de Catherine Maignant, pour une étude de terrain sur la perception de la musique traditionnelle, effectuée en 1993 dans le village de Killorglin, comté du Kerry.

Dès les préludes de ma carrière, mon inclination de chercheur me faisait ainsi pencher pour un entre-deux fécond : tout d’abord un travail de traduction, mais qui portait davantage sur des questions de civilisation que sur un travail véritablement littéraire ; puis une étude sur la création musicale, mais qui s’intéressait essentiellement à la société qui la génère.

La suite de mes recherches me poussa donc souvent à faire une place grandissante à la création, dans un travail qui alliera une production sonore, puis un parcours documentaire sur internet, et enfin un documentaire vidéo.

2. TRAVAILLER LE SON

a) Un clivage historique

Les raisons qui m’ont amené à m’intéresser à la musique irlandaise dans le cadre d’un doctorat à partir de 1993 sont nombreuses, mais il est probable qu’aucune ne fut plus impérative que la nécessité de déconstruire les mythes nationalistes créés autour de cette forme d’art social et populaire depuis la fin du XIXe siècle. Il est ainsi courant d’entendre en Irlande

¹²⁶ Anne Michaels, *Fugitive Pieces*, Toronto, McClelland & Stewart, 1996, p. 109.

que les harpeurs¹²⁷ furent systématiquement pourchassés et pendus en Irlande par les Anglais sous le règne d'Elisabeth 1^{ère}, que la cornemuse irlandaise se joue assis et en intérieur en raison de l'interdiction faite aux musiciens de jouer debout et dehors, ou encore que ce même instrument fut nommé *union pipes* en raison de l'intégration de l'Irlande dans le Royaume-Uni en 1801 en application de l'Acte d'Union.

Je tentais ainsi entre 1993 et 1996 de retracer l'histoire de cette musique et, suivant en cela l'exemple de Seán O'Faolain, d'en examiner les liens avec la société irlandaise dans ses différents contextes, tant religieux ou matériels, que politiques ou économiques¹²⁸. Mais ce document écrit ne se suffisait pas à lui-même et je souhaitais rapidement lui adjoindre une autre dimension, plus sonore et plus créative.

En 1996 cependant, la recherche-crédation restait en grande partie à inventer en France, car ce concept est jeune et ses manifestations récentes : bien que l'on puisse identifier dès la fin du XIXe siècle aux USA un intérêt conjoint pour les sciences et pour l'art¹²⁹, on peut en effet considérer que les prémices d'un intérêt officiel pour la recherche en matière artistique date, dans la plupart des pays du monde, de la seconde moitié du XXe siècle :

Après la Seconde Guerre mondiale, les politiques de plusieurs pays, dont le Québec et la France, ont soutenu l'idée d'une démocratisation culturelle pour sortir l'art et la pratique artistique de leur torpeur après les effets néfastes des différentes formes de dictatures idéologiques. (...) Politiquement, les enjeux étaient, et sont encore, très importants puisque

¹²⁷ En musique irlandaise on appelle *harper* (et en français, harpeur) les joueurs et joueuses de harpe bardique à cordes métalliques, héritiers de la tradition médiévale, et l'on appelle *harpist* (harpiste) les musiciens jouant de la harpe « celtique » à cordes de boyau (ou aujourd'hui de nylon, voire de carbone), inventée à la fin du XIXe siècle.

¹²⁸ *L'identité musicale irlandaise*, sous la direction de Jean Brihault (CEI, Université Rennes 2 – Haute-Bretagne, 1996).

¹²⁹ Voir notamment Myers, D.G., *The Elephants Teach; creative writing since 1880*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006 (1^{ère} édition Prentice Hall, 1995), p. v.

les universités sont encouragées par les gouvernements à jouer un rôle d'ambassadrices de la culture de leur pays.¹³⁰

Si la littérature fut la première grande bénéficiaire de cette démocratisation de la culture artistique, la musique en resta longtemps écartée pour des raisons tout aussi historiques : considérée en premier lieu comme une branche des mathématiques depuis Pythagore, elle devint à l'époque romantique associée au génie instinctif puis à l'inconscient. Elle fut alors si fortement associée à une inspiration quasi divine que toute tentative d'analyse est depuis lors considérée avec circonspection par les musiciens eux-mêmes :

Many of us [musicians] have a deep aversion to the scientific analysis of music. It seems that if we [scientists] could reduce music to a set of explicit categories or formulae, if we could derive an all embracing theory, then music could lose its mystery and power. I very much respect this aversion.¹³¹

On perçoit ainsi pourquoi deux idéologies de l'art s'affrontent encore de nos jours, opposant la rigueur universitaire d'un savoir démontrable au don inné et instinctif, notamment dans les pays occidentaux :

C'est bien la persistance de cette idéologie qui explique cette résistance à la volonté gouvernementale actuelle, dans les pays développés, d'intégrer les écoles d'art dans l'institution universitaire.¹³²

En France plus particulièrement, on trouvera un prolongement supplémentaire de ce clivage dans un autre domaine : l'architecture, qui nécessite des connaissances scientifiques poussées, reste rattachée au ministère de la culture, tandis que les études d'ingénieur en génie civil, qui nécessitent des connaissances tout aussi poussées dans des domaines extrêmement proches, sont rattachées à l'éducation nationale.

¹³⁰ Lacasse, Serge et Stévançe, Sophie, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique*, Laval, PUL, 2013, 15-16. Cet ouvrage fondamental a également été largement utilisé dans tout ce chapitre.

¹³¹ Sloboda, John, *Exploring the Musical Mind*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 175.

¹³² Fischer, Hervé, « La raison sensible », in *Hermès, La Revue*, 2015/2 (n° 72), p. 206.

Il sera donc aisé de discerner des points de divergences entre les deux pôles examinés ici : la recherche, d'une part, est un processus censé générer du savoir original et de la connaissance au travers d'une méthode ; celle-ci analyse un problème et son contexte pour avancer des résultats représentatifs et vérifiés, qui sont alors diffusés grâce à l'enseignement : l'université est ainsi au cœur de cet univers fondé sur l'objectivité des théories et où un processus bien identifié débouche le plus souvent sur des résultats qui valident ou invalident une proposition. La création, pour sa part, sera davantage centrée sur un ou des individu(s), dans une approche plus intuitive où le processus fait souvent partie intégrante du résultat. Les artistes en sont donc les pivots ainsi que les instigateurs individuels dans une démarche où l'expression subjective prime.

Dans ce contexte, j'ai longtemps fait une distinction assez nette entre mes activités de recherche et celles de création musicale, même si elles se rejoignent parfois au détour d'un enregistrement.

b) Le son est un patrimoine

Mon intérêt pour les investigations musicales remonte en réalité à mes premières activités radiophoniques pour présenter des émissions musicales : ce fut d'abord à Nantes à l'âge de 17 ans sur l'une des premières « radio libres » de France, Radio Atlantic, pour une émission irrégulière sur les Beatles en 1981 ; puis à partir de 1987 en participant à la création de AlterNantes FM¹³³ sous la houlette de Ronan Dantec (1963-) et en animant des émissions hebdomadaires sur la musique des pays celtiques. Ici encore, sans être celle d'un chercheur attiré, la démarche impliquait systématiquement une recherche d'information sur les

¹³³ Radio associative écolo-bretonne diffusant, avant l'ère des quotas, une majorité de chansons françaises sur Nantes et sa région. Outre Ronan Dantec, aujourd'hui sénateur EELV, la radio a également vu passer Dominique Ané (le chanteur Dominique A.) ou Claudie Poirier, future créatrice et directrice de plusieurs festival en Bretagne, dont la Fest Yves / Fête de la Bretagne, équivalent breton de la St Patrick.

instruments, les musiciens, les mélodies, etc. C'est ce processus qui développa mon intérêt pour l'arrière-plan historique et culturel de cette production musicale.

De 1988 à 1994, j'eus également la chance de représenter cette radio nantaise chaque année au Festival Interceltique de Lorient et d'y faire des dizaines d'enregistrements de concerts, d'interviews, et de prises de sons diverses : ces enregistrements sont d'ailleurs l'une de mes premières passions, et depuis plus de 30 ans j'ai toujours un petit enregistreur de poche à portée de la main. J'ai ainsi accumulé dans mes archives sonores depuis mon adolescence des enregistrements de concerts rock ou de conférences, mais également des bruits de rue de Dublin, de métro parisien, de cloches de vache des Alpes, de corbeaux irlandais, de cloches d'églises italiennes, de roulette de dentiste, ou de mes enfants à diverses périodes de leur vie.¹³⁴

Concernant mon domaine de recherche, j'ai bien entendu collecté des dizaines d'enregistrements de *sessions* de musique irlandaise en Irlande, Allemagne, France, etc., des concerts du festival de Lorient ou d'ailleurs, ou encore de la poésie en gaélique récitée par un vieil instituteur de Killorglin, Co. Kerry, Seán Moriarty.

Cette démarche s'inscrivait donc inconsciemment dans la perspective d'un archivage personnel aussi large que possible dont les codes de classement restent très simples : sauvegardé sur deux disques durs pour éviter toute perte, ces enregistrements sont classés par année et par catégorie¹³⁵. Sans que le but en ait été conscient à l'origine, il s'agissait davantage encore du souhait de préserver une perception sonore du monde qui nous entoure pour transmettre et partager, sans volonté de prescrire ni de figer, et bien de conserver pour étude sans se considérer comme le gardien d'une représentation unique du monde.

Je suis en effet persuadé que ces enregistrements constituent en quelque sorte la signature auditive d'un milieu, d'une époque et d'un lieu, et que leur transmission pourra peut-être un

¹³⁴ Ceci est devenu infiniment plus simple depuis 2007 et la démocratisation des téléphones mobiles multifonction.

jour trouver son utilité. On sait, notamment par les travaux de Michel Foucault, Jacques Derrida ou Arjun Appadurai¹³⁶, que l'archivage a connu au cours du XXe siècle des changements profonds : initialement considéré comme une mutation du contenant (l'espace de conservation des documents qui font autorité¹³⁷) vers le contenu, ce concept reflète aujourd'hui davantage une triple évolution de l'écrit vers le multimédia, de la centralisation vers la décentralisation, et de la sphère privée vers la sphère publique, dans chaque cas grâce à – ou à cause de – l'émergence des réseaux électroniques. N. Gane et D. Beer en concluent ainsi que :

it is necessary to reconsider the archive, particularly in the light of Web 2.0 applications such as YouTube, Wikipedia or Facebook that unbind the archive from its institutional context and from its traditional concern for textual data.¹³⁸

C'est dans ce sens d'une production multimédia, décentralisée et accessible que j'envisage mon travail de chercheur : il est donc désormais acté que cette fonction d'archivage, de diffusion et d'analyse du monde qui nous entoure a toute sa place dans l'activité et dans le rôle des universitaires. Dans le domaine du son, cette analyse s'est affirmée dès les années dix-neuf cent soixante-dix comme un champ de recherche à part entière grâce à la notion de paysage sonore introduite par R. Murray Schafer dans son ouvrage *The Tuning of the World* :

For some time I have also believed that the general acoustic environment of a society can be read as an indicator of social conditions which produce it and may tell us as much about the trending and evolution of that society.¹³⁹

¹³⁵ Emissions cde radio, concerts, interviews, famille, amis, divers.

¹³⁶ Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 ; Derrida, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995 ; Appadurai, Arjun, « Archive and Inspiration », in Brouwer, Joke et Mulder, Arjen (dirs), *Information is Alive*, Rotterdam, V2_/ Netherlands Architecture Institute, 2003.

¹³⁷ Du grec *arkheia*, de *arkhê* « autorité » : Rey, Alain (dir.), op. cit., tome I, p. 190a.

¹³⁸ Gane, Nicholas et Beer, David, *New Media, The Key Concepts*, Oxford, Berg, 2008, p. 86.

¹³⁹ Schafer, R. Murray, *The Tuning of the World (The Soundscapes)*, New York, Random House, 1977, p.7.

C'est ainsi qu'est né au Canada en 1988 le concept de "*sensory studies*" avec le projet "*Varieties of the Sensory Experience*" qui visait à reconnaître ce mode de recherche afin de :

(...) take the study of the senses and sensation out of the psychology laboratory and into everyday life, as well as back in history and across cultures.¹⁴⁰

Cette vision fut plus tard développée par Constance Classen dans l'ouvrage fondateur publié en 1997, qui élargissait les perspectives de recherche à l'ensemble du domaine sensoriel :

When we examine the meanings associated with various sensory faculties and sensations in different cultures we find a cornucopia of potent sensory symbolism. Sight may be linked to reason or to witchcraft, taste may be used as a metaphor for aesthetic discrimination or for sexual experience, an odour may signify sanctity or sin, political power or social exclusion. Together, these sensory meanings and values form the sensory model espoused by a society, according to which the members of that society "make sense" of the world, or translate sensory perceptions and concepts into a particular "worldview".¹⁴¹

Plus récemment, en France, c'est ce que vise le travail de l'archéologue du patrimoine sonore Mylène Pardoën qui a notamment proposé en 2015 puis en 2020 une étude très aboutie sur la transmission d'un univers et d'un patrimoine auditif par la reconstitution du paysage sonore de Paris au XVIII^e siècle : son projet de coopération scientifique « Bretez » vise ainsi à présenter « l'identité sonore des quartiers, en lien direct avec le tissu social et urbain de la capitale ». ¹⁴² Alliant les sciences humaines et sociales aux sciences et technologies de l'information et de la communication, ce projet interdisciplinaire tente d'ouvrir le résultat des

¹⁴⁰ <http://centreforsensorystudies.org/la-brief-history/>, page consultée le 7 novembre 2019.

¹⁴¹ Classen, Constance. "Foundations for an Anthropology of the Senses," in *International Social Science Journal*, 153, Oxford, Blackwell – UNESCO, 1997, p. 402.

¹⁴² Voir le site de présentation du projet sur sites.google.com/site/louisbretetz/presentation/recherches, consulté le 27 octobre 2018 ainsi que sur www.youtube.com/channel/UCitub9ZwwohzYfz9hemPH5g/videos, consulté le 27 octobre 2018, et Mylène Pardoën, 2015, « Les oreilles à l'affût – Restitution d'un paysage sonore : œuvre de l'imaginaire ou recherche d'authenticité ? », in Aubrun J., Burant C., Kendrick L., Lavendier C., Simonnot N., (dirs), *Silences et bruits du Moyen-Âge à nos jours. Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, Paris : L'Harmattan, 145-161.

recherches à un large public en l'accompagnant dans sa découverte d'un environnement sonore urbain rarement proposé par le multimédia en apportant :

une dimension sensible aux travaux des sciences humaines, de valoriser de manière différente la somme de connaissance engrangée par les équipes de sciences sociales tout en s'appuyant sur le savoir-faire des équipes des sciences de l'ingénieur.¹⁴³

Il s'agit donc bien, dans mon propre travail également, de rendre compte à travers des enregistrements de la manière dont les Irlandais "*make sense of the world*", selon les termes de Constance Classen : bien avant d'envisager la rédaction de ma thèse, j'avais produit avec des amis irlandais en 1990 une cassette d'enregistrements¹⁴⁴ qui se vendit dans la région du Kerry et permit de réunir une somme suffisante pour demander et obtenir une subvention des Fonds européen de développement régional (FEDER), qui permit à son tour la restauration de la fenêtre Est de l'Abbaye augustinienne de Killagha (1215), à Miltown Co. Kerry.¹⁴⁵

Entre 1989 et 1991, j'avais collecté des enregistrements de *sessions* de musique irlandaise réalisés au *pub* The Old Forge de Killorglin, Co. Kerry, et préparé leur publication dans le cadre de mon DEA à l'université Lille III ; ce projet n'avait cependant pas pu aboutir en raison du manque de fonds pour le soutenir et de difficultés sur la répartition potentielle des droits d'auteurs de cette publication entre les musiciens. L'intuition était pourtant la bonne : quelques mois après l'échec de ce projet, le label britannique Real World – fondé par le

¹⁴³ Voir le projet original www.msh-lse.fr/projets/bretez ; Voir également le 2^e volet du projet : Mylène Pardoën « 'Bretez II' et l'archéologie du paysage sonore - la restitution sensorielle », *In Situ, Revue des patrimoines* N° 42, 2020..

¹⁴⁴ *Áit Solais*, voir <https://open.spotify.com/album/2k4W8iEFHx5jiqyHpb0haJ>, consulté le 27 décembre 2018. Le nom *Áit Solais* est, selon mes amis irlandais, l'ancien nom en gaélique du village de Miltown, où est située l'abbaye. Il signifie « le lieu de la lumière », car la rivière qui passe à Miltown s'appelle (ou se serait appelée) la Lumière. Cette cassette n'étant pas à vocation universitaire, je n'ai pas vérifié cette belle histoire.

¹⁴⁵ Voir <https://celt.ucc.ie//published/E780002-001/note062.html>, consulté le 27 décembre 2018.

musicien anglais Peter Gabriel dans le but de fournir aux meilleurs artistes du monde, quelles que soient leurs origines et leurs situation géographiques, les meilleures conditions d'enregistrement au monde – publiait des enregistrements de *sessions* réalisés au *pub* du grand flûtiste Matt Molloy, à Westport, qui remportaient un vif succès en Irlande et au-delà.¹⁴⁶

Un autre projet naissait alors dans mon esprit, toujours en lien avec mes amis musiciens du comté du Kerry et, en octobre 1995, je passais quelques jours à Killorglin et plantais mon matériel dans le salon d'un ami, en faisant circuler auprès des musiciens locaux une invitation à venir se faire enregistrer :

Les musiciens invités par Tom O'Sullivan et Donal Moroney se présentaient au gré de leurs disponibilités et de leurs envies : avant d'aller chercher les enfants à l'école, entre deux courses, après la traite des vaches...¹⁴⁷

Le dispositif d'enregistrement était on ne peut plus simple : 3 pieds de micro, deux micros Sennheiser C451B, un micro AKG D320B et un enregistreur numérique DAT Tascam DA-30 pour une prise directe sans possibilité de modifier tel ou tel enregistrement par la suite. Dans la très grande majorité des cas, les enregistrements présents sur le disque sont une première prise, plus rarement une seconde.

Cette démarche fut à cette époque spontanée et ne donna pas lieu à ce stade à une véritable réflexion sur le thème de la recherche-crédation en ce qui concerne cet *addendum* à la thèse : outre le souhait de connaître intimement mon sujet d'étude, il s'agissait essentiellement, et de nouveau, de partager des connaissances de façon plus concrète à travers un enregistrement réalisé par mes soins et grâce à mes quelques connaissances techniques en la matière.

Mais indéniablement, ces enregistrements réalisés dans le cadre de ma recherche constituaient également une création artistique, ce qui fut d'ailleurs validé de deux façons

¹⁴⁶ *Music At Matt Molloy's*, Real World Records, CDRW 26, 1992.

¹⁴⁷ Falc'her-Poyroux Erick, *L'identité musicale de l'Irlande*, *op. cit.* p. 305.

différentes : dans un premier temps, les éditions Coop Breizh, déjà éditeur de ma traduction de l'ouvrage de Seán O'Faolain ainsi que d'un petit ouvrage sur la musique irlandaise¹⁴⁸, acceptèrent immédiatement de publier ces enregistrements sous forme de CD-audio¹⁴⁹. Plus surprenant en ce qui me concerne, ce disque obtint dès sa sortie en mars 1996 une distinction rare dans une production musicale pléthorique, le « Diapason d'Or » du magazine Diapason, généralement plus enclin à chroniquer les disques de musique classique. Cette récompense de mon travail, due essentiellement à la qualité du son et à l'atmosphère très authentique de l'enregistrement¹⁵⁰, ne parvint malheureusement pas à doubler les ventes du CD, comme cela semble être généralement le cas¹⁵¹, mais cette reconnaissance des professionnels de la musique conférait *de facto* à ce type de production, généralement confidentielle, une qualité plus universelle que je ne l'aurais imaginé, d'autant plus que l'objet de cette publication sonore était clairement défini dans le texte publié en accompagnement du CD :

Le disque qui accompagne cette recherche est le fruit de ces nombreuses années passées en compagnie d'amis musiciens, dans le comté du Kerry. La musique n'est pas leur profession, mais qui mieux que des amateurs pouvait rendre l'hommage nécessaire aux anonymes qui font la force quotidienne de la musique traditionnelle irlandaise ? Car tel est le premier objet de cet enregistrement.¹⁵²

Si l'une des principales différences entre la recherche et la création porte sur la position centrale de l'objet ou du sujet respectivement, la publication de ce CD audio se place ainsi résolument du côté de l'objet, posé comme un témoignage de l'importance quotidienne de cette musique en Irlande, de sa persistance et de son enracinement.

¹⁴⁸ Falc'her-Poyroux, Erick et Monnier, Alain, *La musique irlandaise* (Spezet : Coop Breizh, 1995).

¹⁴⁹ Musique et Musiciens d'Irlande – Killorglin & Miltown Co. Kerry, Arfolk, CD 439, 1996.

¹⁵⁰ Je cite de mémoire car je n'ai malheureusement pas gardé de trace de cette chronique très positive.

¹⁵¹ Voir notamment : <https://www.francemusique.fr/emissions/le-dossier-du-jour/diapason-d-or-ffff-de-telerama-choc-de-classica-quel-impact-ont-les-recompenses-sur-les-ventes-de-disques-17753>. Les chiffres de vente pour cet album de 1996 ne sont malheureusement plus disponibles mais il est probable que cela ne dépassa pas les 2000 exemplaires, tirages normal pour un CD de ce type.

¹⁵² Musique et Musiciens d'Irlande, *op. cit.*, livret d'accompagnement du CD.

Un autre élément me poussera à une réflexion supplémentaire sur la portée de cette parution discographique. Suite aux déconvenues de la première tentative de publication d'enregistrements de *sessions* irlandaises, il fut décidé unanimement de résoudre la question délicate du partage des droits d'auteurs entre 14 personnes (les 13 musiciens du CD et moi-même) en faisant don des retombées financières à une association : sur proposition de quelques musiciens, mon choix se porta sur la branche locale de soutien aux enfants victimes de la catastrophe de Tchernobyl en 1986, ce qui permit à une vingtaine d'enfants d'Ukraine de passer un été dans des familles du Kerry en 1997 et 1998¹⁵³.

Outre ce résultat concret et, disons-le, gratifiant, ces réflexions sur les questions de droits d'auteurs et de création en matière de musique traditionnelle avaient été brièvement évoquées dans ma thèse de doctorat, mais trouvèrent surtout leur prolongement une dizaine d'années plus tard dans une communication à l'occasion d'un colloque organisé en 2008 par mon laboratoire nantais, le CRINI. Dans "Identités musicales individuelles et collectives en Irlande", je m'interrogeais en effet sur le fossé séparant les musiques traditionnelles des musiques populaires (« pop-rock ») dans le contexte complexe de la mondialisation des droits, arguant que ces problèmes de droits d'auteurs constituent un exemple passionnant des conflits contemporains entre un individu et la société dont il ou elle fait partie :

En effet, la musique populaire (la "folk music" au sens de l'*International Folk Music Council*), parfois appelée "musique traditionnelle", n'a fondamentalement pas de propriétaire, c'est-à-dire pas d'auteur au sens économique du terme, contrairement aux musiques pop, rock, jazz, etc.

¹⁵³ Informations données dans un courrier privé du directeur de l'association. Pour mémoire, les droits d'auteur de mon premier ouvrage sur la musique irlandaise avaient été reversés aux deux plus importantes associations pour la musique en Irlande : The Irish Traditional Music Archive et Comhaltas Ceoltóirí Éireann.

Comment en effet imaginer que dans l'esprit des musiciens traditionnels un air ou une mélodie puisse être le bien d'un seul individu ?¹⁵⁴

Dans la culture orale que constitue la musique traditionnelle irlandaise, il est notoire que certains airs considérés comme traditionnels sont le fait de musiciens connus et reconnus, tels que l'accordéoniste Paddy O'Brien de Nenagh (1922–1991), le *fiddler* Seán Ryan (1919–1985) ou le *fiddler* Ed Reavy (1898–1988). Mais bien d'autres musiciens participent également au renouvellement constant du répertoire traditionnel irlandais de façon anonyme et sans publier leurs oeuvres, tirant leur bénéfice sous une forme autre que les retours financiers et trouvant leur récompense dans la diffusion de leurs inventions : c'est donc un processus créatif permanent qui façonne la musique traditionnelle en Irlande, représentative d'une identité collective solidement ancrée dans le présent.

c) Méthodes et intuitions

Dans mon parcours de chercheur, j'ai parfois remarqué, comme je l'ai indiqué plus haut, que les divergences entre recherche et création, entre méthode et intuition, sont nombreuses et tenaces. En France, par exemple, la façon dont la musique est enseignée dans les conservatoires et un très grand nombre d'écoles de musique¹⁵⁵, semble indiquer une vision plus scientifique qu'artistique de la musique : pour preuve, son apprentissage y est très souvent transmis durant la première année par la médiation unique et abstraite du solfège, sans passer par le toucher concret et la vibration de l'instrument. Ce n'est pas le cas en Irlande, ni en Allemagne, pour ne citer que deux pays européens que je connais et dont la réputation en matière de musique est marquée.

¹⁵⁴ Falc'her-Poyroux, Erick "Identités musicales individuelles et collectives en Irlande", *in Made in : identités culturelles et emblèmes nationaux dans un espace marchand international*, Emmanuelle Bousquet et Gloria Paganini (dirs.), CRINI, Nantes, 2009.

¹⁵⁵ J'ai eu de nombreuses occasions de le constater lorsque j'étais adjoint à la culture de Treillières (44) entre 2001 et 2008, lors des réunions départementales sur la question.

J'entrevois dans la vision française de la recherche sur la musique le risque qu'elle soit considérée davantage comme une science que comme un art. Les deux sont importants, à parts égales, et il sera aisé de montrer, au-delà des divergences, les points communs et les enjambements entre ces deux pôles de la musique et de son analyse dans le cadre des sciences humaines et sociales : ainsi, comme les chercheurs, la vaste majorité des artistes innovants adoptent et élaborent des méthodes et des techniques parfois reproductibles pour surmonter des obstacles et renouveler la création dans leur domaine. Jean-Sébastien Bach est l'exemple qui vient en premier à l'esprit avec le célèbre *Ricercar à 6 voix*, extrait de l'offrande musicale (*Das Musikalische Opfer*) au Roi Frédéric II de Prusse en 1747¹⁵⁶, et dont les qualités mathématiques sont indéniables. Marcus du Sautoy, professeur de mathématiques à l'université d'Oxford avance ainsi dans son récent ouvrage sur le futur de l'intelligence artificielle : "*I think Bach deserves the title of being one of the first musical coders. (...) many of his compositions could be mapped out in mathematical terms*"¹⁵⁷.

Pus récemment, la recherche scientifique a fait un bond en avant déterminant lorsque Peter Higgs et François Englert eurent en même temps l'intuition en 1964 qu'une particule essentielle à notre compréhension du monde physique restait à découvrir – c'est le boson de Higgs. Il restait à la découvrir, ce qui fut fait 49 ans plus tard grâce au plus puissant accélérateur de particules au monde, le *Large Hadron Collider* du CERN à Genève, et salué par le prix Nobel de Physique en 2013 :

(...) for the theoretical discovery of a mechanism that contributes to our understanding of the origin of mass of subatomic particles, and which recently was confirmed through the discovery of the predicted fundamental particle.¹⁵⁸

Il existe ainsi à l'évidence, outre les passerelles internes à ces mondes respectifs, des passerelles entre ces deux mondes – artistiques et scientifiques – qui s'ignorent, voire se

¹⁵⁶ Jean-Sébastien Bach, *Das Musikalische Opfer* (BWV 1079), 1747.

¹⁵⁷ du Sautoy, Marcus, *The Creativity Code, How AI is Learning to Write, Paint and Think*, Londres, 4th Estate, 2019, p. 189.

méprisent mutuellement, comme j'ai trop souvent l'occasion de le vérifier lorsque je parle de musique traditionnelle à des collègues universitaires, et inversement lorsque je parle de recherches académiques à des musiciens traditionnels.

On trouve alors dans les travaux d'Edgar Morin un commentaire très éclairant sur ce dualisme entre pensée et action inhérent à tout enseignement et à tout apprentissage, partant de la différence fondamentale qui existe entre explication et compréhension. Dans un ouvrage consacré à "*la funeste désunion entre la pensée scientifique, qui dissocie les connaissances et ne réfléchit pas sur le destin humain, et la pensée humaniste, qui ignore les acquis des sciences*", le sociologue explique ;

Expliquer : c'est considérer l'objet de connaissance seulement comme un objet et lui appliquer tous les moyens objectifs d'élucidation. Il y a ainsi une connaissance explicative qui est objective, c'est-à-dire qui considère des objets dont il faut déterminer les formes, les qualités, les quantités et dont le comportement se connaît par causalité mécanique et déterministe. L'explication est bien entendue nécessaire à la compréhension intellectuelle ou objective. Elle est insuffisante pour la compréhension humaine.

Il y a une connaissance qui est compréhensive, et qui se fonde sur la communication, l'empathie, voire la sympathie intersubjectives.¹⁵⁹

De nouveau, on saisira ici que la recherche envisage l'objet comme le centre de son attention, tandis que la création se concentre pour l'essentiel sur le sujet : mais la rencontre des deux modes de pensée est nécessaire au processus de transfert et d'intégration de l'information. En tant qu'enseignants-chercheurs, il nous faut donc collectivement sortir, si tant est que nous en soyons prisonniers, d'une opposition ancienne et stérile entre la pratique et la théorie qui fausse notre manière d'appréhender le monde et camoufle les enjeux épistémologiques que nous offre la recherche-création. S'interroger sur cette valeur

¹⁵⁸ Voir <https://www.nobelprize.org/prizes/physics/2013/summary/>, page consultée le 7 novembre 2019.

¹⁵⁹ Morin, Edgar, *La Tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Paris, Seuil, 1999, p. 105.

épistémologique revient naturellement à s'interroger sur ce qu'est la recherche-crédation et sur ce qui réunit les deux facettes d'un même savoir.

d) Pratique et théorie

Au-delà de mon parcours personnel, l'évolution des sciences et de leur intérêt pour l'art nous pousse aujourd'hui à jeter un regard nouveau sur les interactions possibles entre ces deux univers. L'un des domaines ayant le plus attiré mon attention ces dernières années est sans aucun doute ce qu'il est convenu d'appeler l'intelligence artificielle, bien que l'expression soit sujette à caution dans le monde scientifique.

L'intérêt populaire et commercial en traduction n'est plus à démontrer, comme le prouve le succès des sites de Google Traduction ou de DeepL, mais il reste beaucoup plus modéré en musique, quoique tout aussi prometteur : ainsi, le musicologue David Cope de l'université de Californie Santa Cruz était en mesure dès 1993 de publier le résultat de ses recherches sous la forme d'un CD-audio de compositions par ordinateur dans le style de Bach, Mozart, Chopin, Brahms, etc., intitulé *Bach by Design*.¹⁶⁰ Des recherches musicales similaires sont actuellement poursuivies pour le compte du laboratoire Sony par les très discrets chercheurs Gaëtan Hadjeres, François Pachet et Frank Nielsen, donnant lieu à plusieurs publications scientifiques sur le système de composition générative DeepBach.¹⁶¹ De façon beaucoup plus accessible, le site web commercial AIVA permet désormais à tout un chacun de « composer » de la musique en quelques clics selon des critères prédéfinis (style, durée, tonalité, rythme,

¹⁶⁰ David Cope, *Bach By Design: Computer Composed Music - Experiments In Musical Intelligence*, Centaur Records, CRC 2184, 1993. Voir également *Classical Music Composed by Computer*, Centaur Records CRC 2329, 1997 ; *Virtual Mozart, Experiments in Musical Intelligence*, Centaur Records, CRC 2452, 1999 ; ainsi que l'ouvrage Cope, David, *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*, Cambridge, MIT Press, 2001.

¹⁶¹ Voir www.github.com/Ghadjeres/DeepBach (consulté le 16 novembre 2019) et Hadjeres, Gaëtan, Pachet, François, *DeepBach: a Steerable Model for Bach chorales generation*, 1arXiv:1612.01010v2 [cs.AI], 2017

instrumentation, etc.) et de s'en attribuer la propriété moyennant une inscription mensuelle ou annuelle.¹⁶²

Et la musique irlandaise n'est pas en reste, car plusieurs projets de composition assistée par ordinateur ont été menés ces dernières années : parmi ceux-ci, The Machine Folk Session est un projet de l'université suédoise, le KTH Royal Institute of Technology de Stockholm, mené par Bob Sturm et Oded Ben-Tal et financé par le UK Arts and Humanities Research Council. Il permet à quiconque de générer la composition d'un thème original de musique traditionnelle irlandaise ou britannique sur la base de l'analyse des répertoires en ligne des musiciens traditionnels des îles britanniques.¹⁶³ L'ensemble est parfois très convaincant, ce qui a amené ces chercheurs à pousser plus loin encore la logique : en mars 2018 fut publié l'album *Let's have another Gan Ainm*¹⁶⁴ (que l'on pourrait traduire par « Et encore un morceau sans nom ! ») par une mystérieuse famille Ó Conaill ayant hérité des carnets de collectage d'un oncle décédé. L'album bénéficia ainsi de critiques positives¹⁶⁵ et de discussions très sérieuses dans les forums spécialisés¹⁶⁶, jusqu'à ce que les chercheurs révèlent l'origine des mélodies¹⁶⁷ et publient un article de recherche¹⁶⁸ sur le processus de « fabrication », 6 mois plus tard. Le but premier des deux chercheurs, Bob L. Sturm et Oded Ben-Tal, n'était pourtant pas de tromper les oreilles des critiques musicaux¹⁶⁹ mais d'examiner "*how computers – specifically, statistical machine learning methods – can augment music creation*" et d'améliorer un modèle de prédiction comme le feraient des météorologues travaillant sur les prévisions

¹⁶² www.aiva.ai, consulté le 16 novembre 2019.

¹⁶³ Voir www.themachinefolksession.org et www.folkrnn.org, consultés le 16 novembre 2019.

¹⁶⁴ soundcloud.com/oconailfamilyandfriends (consulté le 16 novembre 2019).

¹⁶⁵ <http://folking.com/o-conaill-family-and-friends-lets-have-another-gan-ainm-digital-release/> consulté le 16 novembre 2019.

¹⁶⁶ thesession.org/discussions/42283, consulté le 16 novembre 2019.

¹⁶⁷ <http://highnoongmt.wordpress.com/2018/09/24/an-experimental-album-of-irish-traditional-music-and-computer-generated-tunes>, consulté le 16 novembre 2019.

¹⁶⁸ <http://kth.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1248565&dsid=3004>, consulté le 16 novembre 2019.

météorologiques. Le résultat de la recherche est une production artistique, donc de la recherche-crédation.

On comprend donc mieux à travers ces exemples utilisant les technologies actuelles ce que peut être une recherche-crédation, dont l'un des résultats est une production artistique et qui doit être fondée sur un projet et non pas sur un individu : il ne s'agira pas simplement ici de juxtaposer de la recherche et de la création, mais bien de mêler les deux dans un va-et-vient constant où la théorie donne naissance à une pratique, qui génère à son tour une ou des théorie(s). Cette recherche-crédation se devra d'être à la fois un processus et une diffusion, exigeant une connaissance de « l'état de l'art » du champ disciplinaire, adoptant une méthode systématique mais flexible permettant de parvenir à des résultats fiables et comparables, et aboutissant à un apport de connaissances nouvelles ainsi qu'à la publication des résultats après évaluation par des pairs. Cet aboutissement peut bien entendu prendre la forme d'une véritable oeuvre, comme ce fut le cas pour *The Machine Folk Session*, mais le projet ne sera pas en premier lieu envisagé pour son unique finalité esthétique. On pourra également observer, dans le cas de l'album *Let's have another Gan Ainm*, que cette recherche-crédation donnant lieu à une production musicale, elle-même donnant lieu à des critiques du disque, puis à une analyse des critiques du disque validant la vraisemblance de cette production constitue un bel exemple de ce que les sciences humaines appellent une mise en abyme, et que les scientifiques appellent une figure fractale, elles-mêmes digne d'intérêt et de recherche.

Mais la difficulté particulière concernant la musique dans la relation recherche-crédation tient au fait que nous sommes ici en présence de deux perceptions différentes du concept de processus. Comme nous l'avons évoqué, le processus s'efface le plus souvent devant la présentation d'un résultat, reproductible à l'identique lorsqu'il s'agit de sciences de la nature. En sciences humaines en revanche, et donc en musique, et tout particulièrement en musique traditionnelle irlandaise, le processus dynamique fait partie de la création et, dans le cas d'une

¹⁶⁹ Avec l'autorisation officielle de la commission d'éthique de la Kingston University, Royaume-Uni.

transmission orale de la tradition, notamment lors des *sessions*, aucun musicien traditionnel ne jouera la même mélodie de la même façon deux fois de suite.

Le phénomène musical est en effet, comme le théâtre ou la danse, une « pratique discursive »¹⁷⁰ où l'œuvre n'existe que dans le temps de sa réalisation, fugace par définition. A l'inverse, la sculpture ou la peinture sont des arts de fabrication où seul le produit final est donné à voir dans l'espace. C'est ce qu'exprimait plus formellement Hannah Arendt au début des années dix-neuf cent soixante dans une réflexion sur la politique :

The point here is not whether the creative artist is free in the process of creation, but that the creative process is not displayed in public and not destined to appear in the world. Hence the element of freedom, certainly present in the creative arts, remains hidden; it is not the free creative process which finally appears and matters for the world, but the work of art itself, the end product of the process. The performing arts, on the contrary, have indeed a strong affinity with politics. Performing artists dancers, play-actors, musicians, and the like need an audience to show their virtuosity, just as acting men need the presence of others before whom they can appear; both need a publicly organized space for their "work," and both depend upon others for the performance itself.¹⁷¹

Deux conclusions s'imposent alors au chercheur-créateur dans le domaine musical : en premier lieu, la recherche-crédation a pour objectif essentiel d'accéder – dans un mouvement de va-et-vient intellectuel via l'analyse d'œuvres variées et la production d'œuvres personnelles – au processus même de la création et ainsi de mieux comprendre le champ d'étude qui est le sien.

En second lieu, il apparaît que deux courants d'analyse s'opposent aujourd'hui concernant la musique, selon qu'elle sera considérée comme processus collectif ou comme produit esthétique¹⁷². Dans le premier cas, la musique est un vecteur de la construction d'un

¹⁷⁰ Michel Foucault, « Préface à l'édition anglaise », *Dits et écrits, 1954-1988*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 13.

¹⁷¹ Hannah Arendt, *Between Past and Future*, New York, The Viking Press, 1961, 153-154.

¹⁷² Voir Hennion, Antoine, *La Passion Musicale ; une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007 (1ère éd. 1993), 416 p.

objet immatériel du patrimoine, sans qu'une trace concrète en soit nécessairement conservée : c'est le cas par exemple des *sessions* dans les *pubs* irlandais, mais également, en France, des soirées de chants en colonies de vacances. Dans le second cas, et c'est particulièrement vrai dans les représentations individualistes de la musicologie ou de la psychologie de la musique, l'œuvre est considérée comme un objet esthétique en soi dont on peut mettre en évidence le sens et l'émotion. En d'autres termes, et selon les mots de Nicholas Cook, lui-même musicologue à l'université d'Oxford :

(...) there has long been an academic tradition of thinking of music as 'purely musical', as being about nothing but itself, which has created a general impression among everyone except musicologists that in that case music can't matter very much.¹⁷³

Cette vision musicologique m'est le plus souvent apparu, non seulement comme hors de mes compétences techniques, mais également comme hors de mon champ naturel d'investigation. A l'inverse, il m'a toujours semblé plus fructueux – dans le champ d'investigation plus sociologique et ethnologique qui est le mien – de déconstruire, non pas l'objet ou produit musical, mais les processus collectifs de création d'un univers musical. Afin de comprendre ces mécanismes pour mettre en évidence les systèmes de déterminations sociales sans lesquels cet univers n'existerait pas, il était alors essentiel de me tourner vers les conditions nécessaires à la mise en oeuvre musicale, en d'autres termes vers ce qui peut être considéré comme les différentes composantes de la médiation musicale en Irlande.

3. NOUVEAUX MEDIA

a) Les médiations de la culture

On comprend à la lecture du commentaire de Hannah Arendt *supra* concernant le processus créatif ("*musicians, and the like need an audience*") que la musique n'existe que dans un processus de médiation, qu'il se produise en direct ou par des moyens techniques, sur

scène ou sur disque : il n'y a en effet pas d'accès à la musique sans ce premier degré de médiation, sans ce lien initial nécessaire mais parfois insuffisant. On comprend également que toute recherche-crédation trouve son prolongement naturel dans un deuxième degré de médiation, qui peut être défini comme « l'ensemble des actions qui visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations »¹⁷⁴. Dans le contexte qui est le nôtre, cela implique également de considérer la médiation comme un projet de démocratisation de la culture visant à transmettre une connaissance ou une appréciation à un public donné, en réduisant si nécessaire l'écart mentionné *supra* par Edgar Morin entre explication et compréhension (« *L'explication est bien entendue nécessaire à la compréhension intellectuelle ou objective. Elle est insuffisante pour la compréhension humaine* »). La médiation fabrique ainsi du lien, mais également du sens, ainsi que le note simplement Julia Kristeva :

Il arrive que l'art et la culture revêtent des formes tellement insolites et brutales que leur sens semble perdu pour le public. Dès lors, il nous incombe d'être des donateurs de sens, des interprètes.¹⁷⁵

Le terme de médiateur est cependant particulièrement protéiforme : utilisé depuis le XIIIe siècle dans le sens d'intermédiaire ou de conciliateur, on y décèle aisément l'étymologie du moyen terme et du partage en deux, donc de la résolution d'un conflit. Plus récemment, il a gardé son sens de restauration ou de création de liens, tout en devenant éminemment lié à la question des politiques culturelles, publiques ou privées : la médiation apparaît ainsi comme un mode de réappropriation collective de la chose publique à travers la culture, comme en témoigne depuis plusieurs dizaines d'années la multiplication des actions culturelles dont l'espace public est le théâtre principal, et comme l'analyse ici Christian Ruby :

Le problème central n'est plus seulement de sensibiliser des populations à la culture mais de soutenir les mutations du champ culturel : crise des

¹⁷³ Nicholas Cook, *Music : A very short introduction*, Oxford, OUP, 2000, p.3.

¹⁷⁴ Jacky Beillerot, « Médiation » in *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Parsi, Nathan, 2000, p. 679.

¹⁷⁵ Julia Kristeva, *Sens et non sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996, 22-23.

valeurs, conflits de références, coexistence culturelle difficile [deviennent] autant de motifs de diversifier les interventions, de prendre des partis différents face à la composition des publics culturels ou aux options de la démocratisation et de la démocratie culturelles.¹⁷⁶

Cette double médiation de la culture, et par conséquent de la musique, apparaît dès lors nécessaire, non pas tant pour faciliter la compréhension individuelle d'un produit musical à l'esthétique nouvelle, mais bien davantage pour permettre l'appropriation collective d'un processus de création en mutation sous l'effet des échanges culturels démultipliés. Mon travail de chercheur-créditeur a alors été guidé dans l'analyse de cette réappropriation constante par l'apport théorique de la médiation comme phénomène sociologique.

Comme en témoigne ce chapitre et les suivants, j'ai eu l'occasion d'analyser au fil de mes recherches la façon dont les Irlandais organisent leur médiation au monde à travers la musique, selon les quatre plans énoncés par le linguiste Jean Gagnepain¹⁷⁷ : mots et signes ; objets et outils ; relations à l'autre ; règles et normes qui déterminent l'organisation de la société.

b) Mes « chemins de traverse »

Les termes de médiation culturelle s'intéressent donc tout autant à la politique de la culture qu'à la philosophie de la culture. Dans ces deux cas, cependant :

La médiation culturelle, comme pensée et comme pratique, conduit à réexaminer les séparations entre les activités culturelles, déplacer les frontières entre les institutions ou les territoires des pratiques et à tracer les chemins de traverse.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Ruby, Christian in Emmanuel de Waresquiel, *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse CNRS, 2001, p. 400.

¹⁷⁷ Voir Gagnepain, Jean, *Du Vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines*, tomes I (1982), II (1991) et III (1995), Bruxelles, De Boeck.

¹⁷⁸ Caune, Jean, préface, in *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Jean-Marie Lafortune (dir.). Presses Universitaires du Québec, coll. « Culture et publics », 2012, p. IX.

Mon parcours de chercheur et de créateur m'a donné l'occasion et la chance d'être en contact avec des univers très variés et d'en mesurer les écarts. Comme cela transparait dans les pages qui précèdent, mon rôle m'apparaît donc effectivement, et au-delà de ma fonction d'enseignant de langue, comme celui d'un médiateur, à plusieurs titres. J'ai ainsi parcouru, durant ces dernières décennies, de nombreux « chemins de traverses », et en premier lieu entre le monde des musiciens et celui des universitaires. Ce fut notamment le cas en 1996 lorsque Jean-Pierre Pichard (directeur du Festival de Lorient de 1972 à 2007) me demanda de diriger un séminaire universitaire à l'occasion de l'année de l'Irlande en 1996 (voir le chapitre 1), afin de tenter un rapprochement entre ces deux mondes.

Au sein des univers musicaux, j'ai également eu la possibilité de côtoyer autant les musiques traditionnelles que les « musiques actuelles » (d'origine rock-pop, pour simplifier) et, dans une moindre mesure, la musique classique et la musique jazz. Et avouons-le, si la majorité des créateurs et praticiens de ces genres musicaux restent très ouverts, j'ai touché de près en de nombreuses occasions certaines intolérances instructives ici ou là, et dans des proportions à peu près égales dans chaque domaine. Celles-ci n'ont d'ailleurs fait que me renforcer dans l'idée que ces ponts et passerelles sont nécessaires, que la connaissance de l'autre et les rencontres en sont les piliers, et que les enseignants-chercheurs en sont les architectes : c'est d'ailleurs dans ces enjambements et ces « entre-deux » que l'on trouvera sans doute les meilleures problématiques de recherche et les meilleurs sujets de thèse qui, en dehors de l'intérêt personnel et professionnel des doctorants, exploreront des nouveaux territoires sans être trop ambitieux, apporteront des nouvelles connaissances sur un sujet peu connu, voire invisible, et dans certains cas permettront de rendre la société meilleure¹⁷⁹.

En trente ans de plongées au cœur des processus à l'œuvre au sein de la musique irlandaise, j'ai ainsi côtoyé des centaines d'acteurs-médiateurs dans ce milieu parfois hermétique mais toujours passionné, que l'on pourra catégoriser ainsi : musiciens, chanteurs,

¹⁷⁹ Voir le chapitre IV.5 pour des propositions plus concrètes.

danseurs, luthiers et facteurs, producteurs, ingénieurs du son, vendeurs, enseignants, mais également publics, critiques, chercheurs, mécènes. Au-delà des individus qui ré-inventent quotidiennement cet univers, j'ai également mesuré la portée médiatrice collective des institutions, maisons de disque, magasins, médias, etc. et pris conscience du patrimoine tangible ou intangible que représentent notamment les instruments, les enregistrements, les partitions, les lieux de musique, le matériel informatique ou internet.

Il n'y a donc pas de musique sans médiation : le défi qui s'offre ainsi à tout chercheur-créateur dans ce domaine musical, et qui constitue mon parcours passé et à venir, réside également dans la déconstruction des interactions incessantes entre ces dizaines d'éléments qui, à leur tour, définissent ce qui constitue l'identité irlandaise – ou de tout autre région du monde – processus continu et profond dont la tradition musicale apparaît en surface comme un aboutissement perpétuellement provisoire et quotidiennement renouvelé.

Par nécessité personnelle, j'ai donc choisi de diversifier mes modes de médiations au-delà de mon site web personnel, et de diffuser le résultat de mes recherches au travers de divers médias dont la création a été grandement simplifiée ces dernières années par les progrès des technologies informatiques : c'est le cas du documentaire sur la musique irlandaise en France qui fera l'objet de la dernière partie de ce chapitre, et de ma collaboration avec les archives de l'INA que je souhaite évoquer à présent.

c) Création et altérité

En 2014, j'ai été contacté par l'INA, Institut National de l'Audiovisuel, organisme public en charge notamment de l'archivage et de la gestion des productions audiovisuelles de la télévision française pour leur conservation et leur mise à disposition. Sur proposition du Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse / Midi-Pyrénées, et dans le cadre de la préparation d'une « fresque interactive » en ligne dédiée à l'histoire des danses et à leurs migrations à travers le monde, il s'agissait de sélectionner – en partenariat avec Stan Lehericy,

enseignant de danse irlandaise à Agen – un ensemble représentatif de vidéos extraites des archives de l'Institut et d'en rédiger un éclairage historique guidé. Les archives de la télévision française regorgent en effet de courts documents filmés sur l'Irlande, dont un grand nombre portant sur la musique et sur la danse. Cette fresque interactive a été mise en ligne en juillet 2015¹⁸⁰ dans un ensemble intitulé « Danses sans Visa »¹⁸¹.

Pour un enseignant-chercheur, avoir accès à l'ensemble des archives audiovisuelles non publiques d'un institut comme l'INA est bien entendu un privilège rare, et notre rôle dans le choix du corpus ainsi que dans la présentation des informations est essentiel dans ce processus de médiation. Ce choix de 7 extraits¹⁸² fut relativement complexe : en raison de l'étendue du choix bien sûr, mais également en fonction des conditions budgétaires allouées au projet. Bien que les critères fixés par l'INA aient été très peu nombreux, les droits réclamés par la télévision irlandaise pour utiliser un court extrait du spectacle original de Riverdance présenté comme intermède à l'Eurovision en 1994¹⁸³ équivalaient à eux seuls à l'ensemble de l'enveloppe budgétaire allouée pour les quelque 60 vidéos des 9 parcours.

En revanche, l'objectif premier de cet ensemble thématique – et donc de ma recherche – était simple puisqu'il s'agissait de présenter à un public francophone l'influence des migrations de populations dans la naissance et le développement des danses de société, du tango et de la salsa, de l'afropop, du Haka, de la danse flamenco, des claquettes irlandaises, des danses de la Réunion, de la capoeira et du hip hop :

¹⁸⁰ <https://fresques.ina.fr/danses-sans-visa/parcours/0002/danses-et-claquettes-irlandaises.html>, consulté le 15 septembre 2021.

¹⁸¹ <https://fresques.ina.fr/danses-sans-visa>, consulté le 15 septembre 2021. Voir en annexes les copies d'écrans et descriptions de ces vidéos.

¹⁸² Allant de 54 secondes à 6 minutes 56 pour un total de 17 minutes 33.

¹⁸³ Intermède musical du concours de l'Eurovision au Point Theatre de Dublin diffusé sur RTÉ le 30 avril 1994. La vidéo officielle est disponible à l'adresse https://youtu.be/w0v_pu6miJ8 (consulté le 15 septembre 2021).

Ce projet a pour ambition de s'intéresser à un champ disciplinaire peu étudié dans les universités, en reliant ethnologie et danse tout en le rendant accessible au grand public¹⁸⁴.

Hormis l'obstacle du budget rencontré sur la vidéo de *Riverdance*, les 7 extraits purent être choisis en fonction de leur intérêt historique et de leur qualité technique : mon approche médiatrice était alors essentiellement chronologique, en commençant par l'origine des termes gaéliques pour désigner la danse en Irlande : "*dambhsa*", clairement emprunté au français « danse », est sans doute plus ancien que "*rince*", emprunté à l'anglais et plus courant de nos jours. Je retraçais ainsi l'itinéraire géographique et temporel des danses irlandaises populaires actuelles depuis leur apparition vers le XVIIe siècle, puis leur transmission par les maîtres à danser influencés par les danses de salon du continent européen, notamment grâce au grand brassage culturel ayant suivi les guerres napoléoniennes (1800-1815), et enfin leur exportation aux USA à partir de la fin du XIXe siècle et leur influence au XXe siècle sur le *tap dancing* avant de revenir en force dans les tournées internationales du spectacle *Riverdance* en 1994.

L'ensemble évoquait à travers le prisme de la réalité française des documents audiovisuels du XXe siècle, certes favorable à une relative mise à distance, mais induisant une confrontation à l'autre souvent réduite à quelques stéréotypes, même si certains pouvaient parfois se révéler ancrés dans une réalité avérée : ainsi les *pubs* sont-ils le domaine des hommes buvant de la bière et les instruments les plus répandus y sont-ils l'accordéon et le *fiddle*. Parmi les rares commentaires dans les extraits choisis, on retrouvera également les termes les plus couramment utilisés par les médias français pour évoquer la musique irlandaise qui « perpétue la tradition » par à un spectacle « étonnant mélange de folklore celtique et de musique du monde » dont la vague « arrive en France débordante d'énergie et d'émotion ». De façon beaucoup plus pertinente cependant, la danseuse principale de *Riverdance* Joanne Doyle

¹⁸⁴ Annie Bozzini (Directrice du CDC de Toulouse), *Danses sans visa, dossier de presse*, juillet 2015, p. 3.

résumait à elle seule la thématique du parcours de l'INA au cours de l'entretien consacré à son rôle dans le spectacle :

Riverdance est un voyage [...] qui montre comment la danse irlandaise s'est développée, en s'imprégnant de beaucoup d'autres danses, dans un monde où les frontières sont sans cesse repoussées¹⁸⁵.

Ainsi apparaissait clairement au travers de cette recherche l'un des thèmes centraux de la recherche-crédation : la question centrale de l'altérité et du rapport à « l'autre » :

[...] l'accès à l'objet d'étude de chacun se détermine peu à peu dans le détour par l'autre (ou par les autres) et notamment [...] dans le détour par l'analyse précise des démarches, d'œuvres et d'artistes (que ceux-ci soient vivants ou morts) qui sont en corrélation avec le champ d'investigation ouvert par chaque ligne de recherche particulière. Ainsi s'opère un va-et-vient constant entre les autres et soi-même, un va-et-vient somme toute similaire à celui qui règle les rapports de la pratique et de la théorie [...]¹⁸⁶.

De même que la traduction mentionnée *supra*, ce travail sur les archives audiovisuelles françaises a donc prolongé ce travail de réflexion sur l'altérité, que je considère comme central tant dans mon enseignement de langues (voir chapitre 1) que dans ma recherche (voir chapitre 4) et m'a permis d'identifier et d'évoquer pour le grand public des aspects méconnus, voire surprenants, de la danse irlandaise : c'est le cas notamment pour l'importance des échanges avec le continent depuis plusieurs siècles ou pour l'irruption et la popularité de la polka dans le comté du Kerry à partir du milieu du XIX^e siècle, comme je l'explique dans mon ouvrage *Histoire sociale de la musique irlandaise* :

La polka est une danse rapide en provenance de Bohême (en République tchèque actuelle), peut-être nommée sur la base du tchèque pulka, qui signifie « une / la moitié », en raison de sa mesure à 2/4 : la légende voudrait qu'elle ait été créée par un maître d'école, Joseph Neruda, après

¹⁸⁵ Journal télévisé, FR3, 17 avril 1999.

¹⁸⁶ Lancri, Jean, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en art plastique », in *[plastik] Recherche & Création*, numéro 1, Paris, CERAP, Publications de la Sorbonne, été 2001, p. 109. Disponible sur <https://en.calameo.com/read/004891065095eadc0ead9>, consulté le 7 janvier 2019.

avoir vu une jeune servante tchèque danser, mais rien ne permet bien de valider cette option. Il est en revanche certain qu'elle fit son apparition par écrit dans un article de 1835 et dans un dictionnaire en 1837¹⁸⁷ puis qu'elle parvint à Londres et Paris en 1840 et sans doute à Dublin peu de temps après, avant de se répandre dans les campagnes irlandaises.¹⁸⁸

Replacé dans un contexte plus général, le panorama ainsi offert nous permettait d'appréhender le parcours de la danse en tant qu'élément représentatif, non seulement de la société irlandaise, mais également des échanges culturels à l'échelle de la planète.

Il est par ailleurs tout aussi pertinent de mettre en parallèle l'évocation par l'INA du lien qui unit cultures et migrations avec l'actualité migratoire des années 2014-2015 en Europe car c'est à cette époque qu'elle connut un mouvement de population venues du Sud et du Sud-Est de l'Europe, nommé « crise des migrants » par les médias¹⁸⁹. Au-delà de la démarche originale de ces parcours thématiques, c'est vraisemblablement une problématique plus politique qui était ici envisagée ici, afin d'illustrer par des exemples musicaux les apports positifs des migrations dans notre quotidien, dans une période de débat national et d'intenses polémiques européennes. De façon nécessairement plus distante mais parfaitement complémentaire, le chercheur que je suis était cependant plus enclin à montrer que son travail trouve son prolongement tangible dans la vie quotidienne de la « cité ». Mais quel que soit le point de vue adopté, cette section du site web de l'INA montre au travers des nombreux exemples que la culture et la politique sont inextricablement imbriquées dans la vie quotidienne de chacun d'entre nous, et nous invite avant tout à dépasser les visions

¹⁸⁷ Sanger, Jaroslav, "České krakowáčky" in *Časopis českého Museum* (magazine du musée tchèque), Prague, Nákladem českého Museum, 1835, 89–91 ; Jungmann, Josef, *Slownjk cesko-nemecký*, vol. III, Prague, Fetterlowá, 1837.

¹⁸⁸ *Histoire sociale de la musique irlandaise*, Oxford, Peter Lang, 2018, p. 120.

¹⁸⁹ Voir par exemple Mark Rice-Oxley et Peter Walker, *Europe's worsening migrant crisis*, 5 mai 2015, www.theguardian.com/uk-news/2014/sep/18/sp-world-briefing-europe-worsening-migrant-crisis, consulté le 7 décembre 2019. Pour davantage de chiffres, voir les sites officiels européens <https://frontex.europa.eu/publications/?category=riskanalysis> et https://www.ecfr.eu/specials/mapping_migration, consultés le 7 décembre 2019.

stéréotypées de la danse et à en comprendre le double processus d'évolution sur les plans géographiques et temporels.

d) Une vision exogène

L'idée de proposer un film documentaire sur la musique irlandaise me tient à cœur depuis très longtemps, sans doute depuis la rédaction de mon doctorat. J'ai parfois cru convaincre un producteur de me suivre dans ce projet, mais les propositions n'ont jamais été suivies d'effet. Après avoir travaillé sur le son et avec un passé familial très orienté vers l'image, j'envisageais plus sérieusement à partir de 2015 de produire mon propre documentaire grâce aux progrès de l'informatique et des logiciels de montage vidéo : il s'agissait en partie de comprendre et d'apprendre comment y parvenir, mais également de maîtriser l'ensemble du projet. Mon objectif principal restait cependant de donner directement la parole aux acteurs de la musique irlandaise en France, ainsi qu'aux participants irlandais : j'avais effectivement l'intime conviction qu'un documentaire français sur la musique irlandaise pouvait proposer une problématique pertinente sur la musique irlandaise hors de ses frontières et pouvait participer à de nouvelles explorations.

Les documentaires sur la musique irlandaise, ponctuels ou en séries, sont rarissimes à la télévision française mais légion à la télévision irlandaise, et il me fallait trouver une idée originale, en rapport avec ma recherche et débouchant sur une véritable démarche réflexive. J'eus la chance à cette époque d'être invité par les Rencontres de Tocane, en Dordogne, pour une conférence sur l'histoire de la musique irlandaise dans ce village qui accueille depuis 1991 des *master classes* de musique irlandaise. L'idée s'imposa naturellement de réaliser à cette occasion des entretiens sur la musique irlandaise en France avec le plus grand nombre possible d'interlocuteurs. Durant les deux étés qui suivirent, et grâce à du matériel audio et vidéo prêté

par le service audiovisuel de Polytech Nantes¹⁹⁰, je réalisais ainsi une série d'entretiens semi-dirigés avec des interlocuteurs français et irlandais, sans idée préconçue sur le montage qui pourrait en découler. Je filmais également des *sessions* dans les cafés, des concerts, des ambiances dans le village et aux alentours de Tocane.

C'est à partir de cet ensemble *a priori* hétéroclite d'images que je passais à la deuxième étape et apprenais à monter un documentaire selon une méthode élaborée progressivement et de façon partiellement intuitive : après la retranscription complète des entretiens et la sélection des éléments les plus représentatifs, j'établissais un premier montage thématique du film, essentiellement composé de plans fixes des entretiens entrecoupés de quelques images d'ambiance, selon un schéma relativement simple allant des origines du festival à sa longévité, en passant par sa philosophie et les raisons de son succès en France ainsi qu'auprès des enseignants irlandais.

Cette première version, visionnée par deux personnes compétentes de mon entourage¹⁹¹, montrait rapidement les limites d'une représentation très statique du festival de Tocane et de la musique irlandaise. Quelques mois plus tard, un deuxième montage beaucoup plus dynamique autour des mêmes thèmes trouva leur approbation et fut montré successivement au Congrès de la SOFEIR en mars 2017, puis en juillet 2017 au festival de Tocane et à la Willie Clancy Summer School de Miltown Malbay.¹⁹² Malgré l'intérêt sérieux émis quelques mois plus tard par TG4, la chaîne irlandaise en gaélique, il ne put finalement pas être diffusé sur son antenne car l'on me demandait de refaire deux entretiens en gaélique, ce que je ne me sentais malheureusement pas en mesure de réaliser.

¹⁹⁰ Une caméra HD avec son pied et deux micros-cravates sans fil, ce à quoi j'ajoutais mon propre matériel d'enregistrement audio. L'ensemble restait cependant extrêmement léger et transportable.

¹⁹¹ Olivier Rétif, responsable du service audio-visuel de Polytech Nantes, et Christophe Delestre, monteur de documentaires notamment pour France Télévision. Ce dernier en particulier fut le plus honnête et me permit un bond en avant qualitatif déterminant.

¹⁹² La Willie Clancy Summer School est un concentré de *master classes* et l'un des principaux temps forts annuels de la musique irlandaise, avec la semaine des concours du Fleadh Cheoil.

Le premier enseignement de ce travail d'entretiens et d'observation fut sans aucun doute la réalisation qu'il aurait pu et dû être réalisé bien des années auparavant. Comme je l'indiquais dès l'introduction :

[...] somehow I had always assumed that Irish sessions could only be good in their original context, that the real thing could only happen in Co. Kerry or Co. Clare... Well, I was wrong.

L'excellente qualité de l'univers irlandais à Tocane était d'ailleurs confirmée lors de plusieurs entretiens, notamment avec Nicholas Carolan, directeur émérite des Archives de la musique traditionnelle irlandaise (ITMA), puis avec Fintan Vallely, flûtiste et chercheur en musique irlandaise, et enfin avec Dermot McLaughlin, violoniste et Président des Archives de la musique traditionnelle irlandaise de 2011 à 2018 :

[...] Another attraction is that the cast of musicians, singers and dancers changes every year, so even in the 4 years now I've been coming here, that's about 50 different top-class performers.

[...] there's a very high standard of teachers coming here, there's a consistently high standard, probably a higher standard than a lot of music events in Ireland, I would think.

[...] I get a very strong sense that Tocane at this moment has many of the exceptional qualities that some really significant events in Ireland still have or used to have and by that I mean to say it's compact, it's intimate, it's very social, it doesn't feel like a commercial event.

Deux problématiques concernant l'identité et l'Irlande apparaissaient ainsi de manière particulièrement claire dans les entretiens avec les participants : l'un des deux fondateurs de ces Rencontres de Tocane, Claude Fossaert, m'expliquait dès le premier entretien :

Ceux qui s'intéressent à cette musique savent que ça n'est pas une musique monolithique, il y a des styles différents, on ne joue pas pareil dans le Clare, ils jouent différemment du Donegal. Donc notre souci c'est de montrer différents styles et comme ça les stagiaires peuvent aborder différentes manières de jouer, différentes techniques, et donc une écoute différente aussi.

J'entendais bien entendu ces remarques comme un prolongement de ce que j'avais évoqué dans la conclusion de ma thèse :

[...] comme celle de toutes les autres nations, son identité est multiple, et les nombreuses acceptions des termes “ musique traditionnelle irlandaise ” en fournissent, entre autres, la preuve. Les affrontements entre partisans des différents camps en matière de musique irlandaise ne se conçoivent que si l'on accepte la valeur polysémique des termes ‘musique traditionnelle irlandaise’. Il n'y a donc pas d'identité musicale unique, de même qu'il n'y a pas d'identité culturelle unique en Irlande.

Il va de soi que les perceptions ont énormément évolué depuis 1996 et que les Irlandais se reconnaissent aujourd'hui très volontiers comme une nation à l'identité multiple, voire fragmentée¹⁹³.

La seconde problématique évoquée dans ces entretiens concerne ce qu'il est convenu d'appeler la déterritorialisation de la musique irlandaise¹⁹⁴, phénomène observé depuis le début du XXe siècle et les recherches de Francis O'Neill sur la musique irlandaise aux USA¹⁹⁵.

Cependant, si ce terme de déterritorialisation a largement été utilisé depuis les années quatre-vingt dix par des sociologues et anthropologues tels que Arjun Appadurai ou Nikos Papastergiadis pour décrire des situations diasporiques, le concept semble encore peu étudié pour la diffusion en dehors des diasporas, comme c'est le cas pour la musique irlandaise, et de façon très représentative à Tocane, comme l'indiquait Nicholas Carolan au cours de son entretien :

¹⁹³ Parmi les innombrables articles publiés sur ce sujet dans la presse irlandaise, citons notamment la série de quatre chroniques de Fintan O'Toole, *The State of Us*, publiée dans le *Irish Times* du 19 au 23 août 2017.

¹⁹⁴ La déterritorialisation est un concept philosophique et psychanalytique initialement lié au langage et créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (Paris, Editions de Minuit, 1972) : il décrit un processus déconnecté de son environnement d'origine et recontextualisé dans un nouvel environnement. Ce concept a par la suite été lui-même déterritorialisé dans les domaines géographiques, ethnologiques, etc.

¹⁹⁵ Voir notamment O'Neill Francis, *Irish Folk Music – A Fascinating Hobby* (Chicago, Regan Printing House, 1910) et *Irish Minstrels and Musicians* (Chicago, Regan Printing House, 1913).

[...] it was clear to me that there was a long history and an interesting history to do with the festival but there wasn't any documentation. And because I was working for the Irish traditional music archive and one of our remits is to document Irish traditional music, collect the materials of Irish traditional music and information about it, not just in Ireland, not just among the Irish diaspora, but worldwide because we're interested in all performers of Irish traditional music wherever they are.... and because I was coming here and because this is a small intimate festival, it seemed a perfect sample of globalisation, so I got the agreement of the festival organisers that we'd collaborate in putting out a call to crowdsource as librarians say, to crowdsource material, and information [...] I'm interested in how a group of French musicians and enthusiasts, followers of traditional music, seem to have fallen, known about it, found out about it, fallen for it in the 1970s [...] so it's a fascinating case study and our documentation with flesh out that for people who want to go more deeply into it.

Ces musiciens français sont ainsi devenus les vecteurs de ce qui est désormais nommée la "*affinity diaspora*" de l'Irlande, constituée de tous ceux qui, en dehors du pays, "*hold a deep appreciation for our people, places and culture*"¹⁹⁶. Cette expression, dérivée de l'article 2 de la constitution irlandaise ("*the Irish nation cherishes its special affinity with people of Irish ancestry living abroad who share its cultural identity and heritage*"), englobe cependant une réalité beaucoup plus large que les descendants d'Irlandais et est devenue depuis une dizaine d'années l'un des éléments stratégiques de la politique extérieure de l'Irlande, notamment en matière économique. Le compte-rendu d'un colloque à l'université de Maynooth en 2009 et financé par le Ministère irlandais des Affaires Etrangères soulignait ainsi :

Affinity diasporas need to be given far more attention in diaspora strategy, especially in those states where migrants move in large numbers into and out of on a regular basis.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Global Ireland Ireland's Diaspora Strategy 2020–2025, Department of Foreign Affairs, Government of Ireland, p.2. <https://www.dfa.ie/media/globalirish/Diaspora-Strategy-2020-English.pdf>, consulté le 16 septembre 2021.

¹⁹⁷ Delphine Ancien, Mark Boyle et Rob Kitchin, rapport sur l'atelier *Exploring Diaspora Strategies: An International Comparison* des 26-28 janvier 2009, NUI Maynooth, juin 2009, p. 8. https://mural.maynoothuniversity.ie/2053/1/RK_Exploring_Diaspora_Strategies_International_Comparison.pdf, consulté le 16 septembre 2021.

Si l'on revient un instant sur l'interrogation centrale de Nicholas Carolan dans la citation qui précède concernant les raisons pour lesquelles des musiciens français sans ascendance irlandaise se sont attachés à cette musique, il convient en premier lieu d'indiquer que la vaste majorité des musiciens avec lesquels j'ai eu l'occasion de discuter ces dernières décennies n'a pas le moindre intérêt pour nos enquêtes universitaires, ce qui représente en soi un phénomène qu'il conviendrait d'analyser un jour.

Un premier mode de réponse à cette question sera cependant d'en interroger la validité : qui, en effet, demandera à un jeune musicien européen ou asiatique pourquoi il joue de la guitare électrique dans un groupe rock, instrument et musique d'origine nord-américaine ? Mais si l'on se prête au jeu et que l'on insiste auprès des musiciens non-irlandais pour appréhender cet attachement à un phénomène culturel exogène, les réponses restent systématiquement évasives : « c'est le rythme », « tout est dans la musique »,... En aucun cas cependant ils n'évoqueront le souhait de s'identifier à une nation qui n'est pas la leur.

Si les problématiques posées ici semblent claires, de même que certaines pistes de réflexions, il conviendra dans le futur de creuser davantage cette question qui reste insuffisamment étudiée dans le contexte irlandais¹⁹⁸ : je proposerai cependant d'établir en point de départ une distinction en ce qui concerne l'intérêt pour la musique irlandaise hors d'Irlande entre, d'une part, un engagement actif et essentiellement instrumental de la part de musiciens non-diasporiques souhaitant saisir tous les détails d'expression de cette musique et, d'autre part, un attachement diasporique souvent nostalgique et globalement plus passif, lié à l'image véhiculée par les modes d'expression différents que sont la chanson et la danse irlandaises (Riverdance, les *ballads*, etc.). Bien entendu, ces deux catégories ne sont pas totalement auto-exclusives et l'on rencontrera de nombreux adeptes très actifs dans l'univers

¹⁹⁸ On trouvera cependant quelques éléments pertinents sur la musique irlandaise hors diaspora dans le travail de Sean Williams, "Irish Music and the Experience of Nostalgia in Japan", in *Asian Music*, Vol. 37, No. 1 (Winter – Spring) University of Texas Press, 2006, 101-119.

de la danse et de la chanson irlandaises hors diaspora, ainsi qu'un engouement certain pour l'expression instrumentale parmi la diaspora.

4. *SIANSACH 32*

a) Conception et écriture

La rédaction de cette synthèse s'est déroulée en partie durant les périodes de confinement dues à la pandémie de COVID-19 en 2020 et 2021. Cet épisode a également été pour moi l'occasion de mettre à exécution un autre projet longtemps repoussé, et qui a eu le double mérite de m'éviter de succomber à la déprime ambiante, et d'illustrer par l'exemple les possibilités de la recherche-crédation en action, et de façon interdisciplinaire (voir également le chapitre IV sur cet aspect).

Dès le début du premier confinement, mi-mars 2020, j'ai décidé que je mettrais à profit cet enfermement pour apprendre l'orchestration symphonique et j'ai rapidement imaginé un concept musical propice à la dissémination de la recherche : raconter l'histoire de l'Irlande en musique afin de célébrer en 2022 l'indépendance partielle de l'île d'Irlande.

Ne sachant ni lire ni écrire la musique, mais disposant chez moi d'un *home studio* bien équipé, ainsi que d'une solide formation pour m'en servir, j'ai utilisé des logiciels professionnels de Musique Assistée par Ordinateur (MAO) : Orb Composer Pro de Hexachords est un logiciel d'aide à la composition relativement complexe permettant de visualiser et d'entendre en temps réel une partition tout en modifiant de nombreux paramètres jusqu'à obtenir l'effet voulu¹⁹⁹. Ce logiciel avait la particularité de permettre la construction d'une orchestration à partir d'une mélodie fournie par l'utilisateur, ce qui correspondait exactement à mon projet.

¹⁹⁹ Outre les éléments communs à tous les instruments (tempo, tonalité, signature rythmique...), le logiciel permettait pour chaque instrument de modifier les articulations, les marques d'expression, la dynamique, les altérations, l'intensité, etc. Hexachords a depuis abandonné ce logiciel et l'a remplacé par Orb Producer Suite.

Le cœur informatique de la composition reposait cependant sur Logic Pro, logiciel d'enregistrement audio et MIDI²⁰⁰ : propriété de Apple et disponible uniquement sur Mac, ce DAW²⁰¹ particulièrement performant et simple d'utilisation est très répandu dans les studios du monde entier, et je l'utilise depuis 2015 après être passé par les ordinateurs Atari dans les années dix-neuf cent quatre-vingt dix puis par les PC sous Windows depuis les années deux mille. Couplé à un logiciel d'échantillonnage (*sampler*), il permet de simuler de façon parfois réaliste des orchestres, et bien d'autres choses encore : la majorité des musiques de film aujourd'hui n'est d'ailleurs pas jouée par des orchestres, mais par des ordinateurs et des échantillonneurs. Dans mon cas, j'ai utilisé le logiciel d'échantillonnage Kontakt, de Native Instruments, dans lequel j'ai chargé des banques de son d'origines très diverses, y compris certaines que j'avais réalisées moi-même en échantillonnant note par note des instruments familiers et/ou que j'apprécie particulièrement.²⁰²

b) Le tremplin institutionnel

Le cœur du projet consistait dès le départ à proposer au grand public, à l'occasion du centenaire de l'indépendance partielle de l'île d'Irlande en 2022 (voir *infra* pour un bref historique), une œuvre musicale pour orchestre symphonique et instruments irlandais, durant laquelle l'arrière-plan de scène (ou un narrateur) présenterait les grandes étapes de l'histoire de l'Irlande et les enjeux passés, présents à venir, en interne et en externe. Cette suite musicale,

²⁰⁰ Le système MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) permet depuis les années 1980 de relier les synthétiseurs entre eux, ou de relier un ordinateur à un synthétiseur. C'est à la fois un protocole de communication entre machines et un format de fichier.

²⁰¹ Abréviation utilisée par les musiciens quelle que soit leur langue d'origine, et signifiant *Digital Audio Workstation*. Le terme français officiel est station audionumérique. Il s'agit, en résumé, d'un magnétophone multipiste virtuel extrêmement perfectionné et puissant.

que je nommais bientôt *Siansach 32 / Symphonie 32* fut composée entre mars et juin 2020 et je la déposais à la SACEM en octobre 2020 grâce aux nouvelles procédures d'inscription par support d'enregistrement²⁰³. Je créais également un site web complet dédié au projet.²⁰⁴

Pour préfigurer ce que pouvait être cette production en version symphonique et la proposer à des programmeurs, tout en mesurant qu'un orchestre symphonique était hors de portée des subventions possibles en début de projet, je souhaitais produire un clip vidéo de l'une des douze parties de *Siansach 32* avec des musiciens de tradition irlandaise et un quatuor à cordes : un appel à projets de la Direction de la recherche de l'université de Nantes lancé en octobre 2020 pour la diffusion de notre travail me permit de monter un dossier pour franchir cette première étape.

Dès cette période, et grâce à mes contacts personnels dans le monde de la musique, plusieurs personnes avaient donné leur accord de principe pour une participation, malgré les contraintes du confinement : Calum Stewart, joueur de *uilleann-pipes* réputé et habitué des enregistrements avec orchestre symphonique ; Jean-Michel Veillon, sans aucun doute le flûtiste breton le plus respecté par les Irlandais eux-mêmes ; Fred Bouley, joueur de fiddle bien connu en Bretagne ; et un quatuor à cordes professionnel issu de l'Orchestre National des Pays de la Loire et du Conservatoire, mené par le violoniste Sébastien Christmann. Toutes ces personnes furent contactées individuellement pour une présentation du projet et s'avèrent immédiatement enthousiasmées. Sur le plan technique, j'étais épaulé par

²⁰² J'échantillonne des instruments depuis les années quatre-vingt-dix, et j'ai notamment dans mes archives personnelles le vieux piano de mes parents, une cithare reçue à Noël en 1974, le piano à queue de l'auditorium de l'université de Rennes 2, une cornemuse allemande, des voix diverses, un accordéon diatonique joué par un ami, des sons de guitare méconnaissables, ainsi que d'autres banques de son réalisées à partir d'échantillons prélevés sur des disques.

²⁰³ Jusqu'en 2018 une inscription à la SACEM nécessitait d'avoir composé 5 œuvres : une seule suffit désormais. Elle nécessitait également une partition avec mélodie et accompagnement simplifié : un enregistrement sur CD du commerce suffit désormais. J'ai donc fait presser quelques exemplaires de cette composition avec une pochette et un code-barre pour pouvoir m'inscrire à la SACEM.

²⁰⁴ Voir www.siansach32.net.

l'ingénieur du son réputé Jean-François Moreau, ami de très longue date, par un collègue du service multimédia de Polytech Nantes, Olivier Rétif, et par deux étudiants de l'école de cinéma nantaise, Cinécréatis. Un lieu de tournage était également trouvé très facilement, toujours grâce à mes contacts : confrontés à une fermeture forcée en raison de la crise sanitaire, les propriétaires du Brady's pub, à Nantes, donnèrent également leur accord avec enthousiasme.

Grâce au soutien immédiat de mon laboratoire de recherche, le CRINI, puis de la Mission Culture de la Faculté des Lettres et Cultures Etrangères de Nantes, le dossier solide présenté en mars 2021 obtint une subvention conséquente de la part de la Direction de la recherche de l'université de Nantes : avec un total de 4800€, je tournais le clip dans de bonnes conditions matérielles et humaines en une journée, le 11 mai 2021, en payant très correctement les musiciens et l'ingénieur du son²⁰⁵. Celui-ci finalisait le mixage dans les jours qui suivirent et les étudiants travaillaient sur le montage : je supervisais l'ensemble et validais le clip qui était mis en ligne début juin 2021 sur mon site web et largement diffusé sur les réseaux sociaux, avec un vrai succès.

c) Réseaux et financements

Le but premier du clip était cependant la diffusion auprès des programmateurs pour leur proposer le concert en version symphonique. Mes premiers contacts furent pour le festival de Lorient et son directeur de l'époque Lisardo Lombardia qui avait manifesté son intérêt pour mon idée dès 2020 et le confirma en août 2021 lorsque je le rencontrais, ainsi que Jean-Philippe Mauras, son remplaçant à la direction à partir de 2022. Je contactais également l'Ambassade de France en Irlande et l'Ambassade d'Irlande en France via leur attaché culturel

²⁰⁵ 700€ brut (cotisations comprises) pour les trois musiciens solistes, soit 350€ net pour les répétitions et le tournage ; 800€ brut pour l'ingénieur du son pour la prise de son et le mixage ; le quatuor était payé 1100€ brut. Le reste du budget servait à payer les frais de déplacement, les hébergements et le déjeuner du 11 mai pour les 12 personnes présentes (7 musiciens, 4 techniciens et moi-même).

respectif, Elisabetta Sabbatini et Liam O’Flaherty. Tous les deux s’avaient très intéressés par le projet, mais la question de la faisabilité budgétaire était posée d’emblée. Je me tournais donc vers différents partenaires potentiels, en premier lieu le Groupement d’intérêt scientifique GIS EIRE (Études irlandaises : Réseaux et Enjeux), dont fait partie mon laboratoire nantais du CRINI, qui m’accorda une subvention de 1500€ sous la présidence d’Anne Goarzin, ce qui eut comme conséquence immédiate de convaincre l’Ambassade de France d’abonder à hauteur de 5000€, budget sans précédent pour ce genre d’opération, puis de décider les collègues enseignants-chercheurs de l’Irish World Academy of Music and Dance de l’Université de Limerick de se joindre au projet, par la voix de leur co-direction, Sandra Joyce et Niall Keegan. Grâce à ce nouveau réseau, j’entrais également en contact avec le Consul honoraire français de Limerick, Loïc Guyon, qui proposait d’organiser une représentation de cette *Symphonie 32* dans le cadre du festival franco-irlandais *Bastille Day / Wild Geese festival* au King John’s Castle de Limerick le 17 juillet 2022. Un contact était également pris avec le Irish Chamber Orchestra et son directeur, Gerard Kenny, ainsi qu’avec le chef d’orchestre franco-irlandais Robert Houlihan, pressenti pour diriger la symphonie et très intéressé par l’idée de ce panorama historique irlandais en musique. Cette partie du projet est actuellement à l’étude, et notamment en attente de devis pour évaluer le budget à prévoir et le nombre de musiciens²⁰⁶. Un orchestre de chambre coûte en effet au minimum entre 10000€ et 15000€ pour environ 20 à 30 musiciens, ce à quoi il convient d’ajouter les 8 ou 9 musiciens traditionnels, ainsi que les techniciens.

Parallèlement, je montais également un dossier que je présentais à la Fondation de l’université de Nantes pour collecter d’autres fonds. En suivant une procédure très encadrée par la législation en la matière, une page web a été mise en place par le service communication de la Fondation qui permettra à tout particulier et à toute entreprise de faire un don

²⁰⁶ Une réécriture de la partition pour orchestre de chambre sera sans doute nécessaire, comme je l’avais fait en réécrivant pour un quatuor la pièce N°9 pour le clip vidéo.

spécifiquement dirigé vers mon projet et de bénéficier de déductions fiscales de 60% à 66% du montant donné, selon les cas.²⁰⁷ En partenariat avec mon laboratoire de recherche, le CRINI, une ligne budgétaire spécifique sera créée afin de recevoir les fonds reversés par la Fondation pour ce projet.

d) Recherche et problématique européenne

Outre la dimension musicale et accessible au grand public, au cœur de mon idée de départ, le projet repose également sur une connaissance précise de l'histoire de l'Irlande et sur le contexte actuel. Pour célébrer cette période complexe du XXe siècle, la « Décennie des Centenaires » (2012-2022) organisée conjointement par la République d'Irlande et par le Royaume-Uni, invite officiellement – des deux côtés de la frontière – à la bienveillance, à la tolérance et à la compréhension mutuelle.

Le but premier de cette *Siansach 32 / Symphonie 32*, puisant dans différentes traditions de la musique irlandaise, est donc bien de retracer l'histoire de l'Irlande à travers des événements fondateurs ou oubliés, des personnages célèbres ou inconnus, pour célébrer les identités multiples des 32 comtés de cet univers irlandais complexe, protéiforme et débordant de vitalité, cette mosaïque d'attitudes ou d'approches, toutes représentatives d'une société plurielle, cosmopolite, accueillante et tolérante au XXIe siècle.

Si cette symphonie souhaite célébrer un centenaire important pour les Irlandais, elle vise également à célébrer l'Europe et son unité en périodes de crise : l'indépendance intervint en effet dans le prolongement de la première guerre mondiale, lors de laquelle des Irlandais de toute l'île, catholiques ou protestants, indépendantistes ou unionistes, se retrouvèrent ensemble sur les champs de bataille du premier conflit européen, puis mondial, du XXe siècle. L'Irlande et le Royaume-Uni, malgré leurs différences et leurs différends, s'unirent de nouveau dans les années 1960 pour rejoindre la Communauté européenne – ce qui sera chose

²⁰⁷ Voir <https://soutenir.fondation-univ-nantes.fr/symphonie32/>

faite en 1973 – puis en 1998 pour la ratification après référendum de l'accord du Vendredi saint, mettant un terme à 30 ans de tourments politiques, économiques et sociaux en Irlande du Nord.

Cette histoire est donc l'un des grands succès internes de l'Union européenne au cours des 30 dernières années : l'Irlande du Nord est devenue une démocratie européenne pluraliste et ses habitants peuvent débattre librement et ouvertement de ses origines, dans le respect des différences. La République d'Irlande est également une démocratie européenne pluraliste, dont la maturité se mesure à sa capacité récente de critiquer son passé et ses figures emblématiques telles que Padraig Pearse et ses compagnons de lutte du soulèvement de 1916²⁰⁸. Cette double maturité et cette reconnaissance des errements du passé est à l'évidence un signe de confiance en l'avenir et non un aveu de faiblesse.

Mais le centenaire de l'indépendance de l'Irlande en 2022 est également une célébration controversée, et plus particulièrement dans le contexte du Brexit : l'indépendance partielle de l'Irlande en 1922 s'est en effet accompagnée d'une "*partition*", c'est à dire d'une division en deux de l'île : 26 comtés au Sud, 6 comtés au Nord, soit 32 comtés en tout (d'où le titre *Symphonie 32*). Elle fut donc, par définition, une source de divisions : bien sûr, pour les habitants du Nord de l'île qui souhaitaient également obtenir leur indépendance vis-à-vis du Royaume-Uni, mais également au Sud, où cette *partition* fut violemment contestée par les partisans d'une République d'Irlande considérée comme indivisible (d'où leur nom de « Républicains ») et où l'existence même de l'Irlande du Nord fut longtemps niée. Enfin, cette *partition* doit également être considérée comme une source de cohésion selon d'autres points

²⁰⁸ Voir Ruth Dudley Edwards, *The Seven: The Lives And Legacies Of The Founding Fathers Of The Irish Republic*, Oneworld Publications, 2016.

de vue, notamment celui de la communauté d'Irlande du Nord farouchement attachée à l'identité du Royaume-Uni (d'ou leur nom, les « Unionistes »)²⁰⁹.

Événement majeur de l'histoire européenne, cette date anniversaire de la partition pourra donc être vécue sur au moins trois modes différents en Irlande, selon que l'on prendra en compte tel ou tel point de vue sur la *partition* de 1922, source de divisions autant que de cohésion : celui, réjoui et festif, des partisans d'une indépendance même partielle ; ce fut le cas d'un grand nombre d'Irlandais au Sud dès les accords de 1921, et c'est sans doute aujourd'hui le cas pour la majorité des habitants de la République d'Irlande ; celui, beaucoup plus critique au Sud de l'Irlande, des opposants à cette *partition*, et donc partisans d'une indépendance complète de toute l'île ; ce fut le cas d'un grand nombre de nationalistes irlandais en 1921, ce qui déclencha une guerre civile au sein de l'Etat libre d'Irlande entre 1921 et 1923 ; ou bien encore celui des communautés loyalistes d'Irlande du Nord, farouchement attachées au Royaume-Uni. La *partition* fut donc vécue comme une victoire par ces dernières en 1922, qui refusaient d'être rattachés à un pays très catholique.

Après 50 ans de gouvernance d'un "*Protestant Government for a Protestant people*"²¹⁰, selon les termes de James Craig, Premier ministre d'Irlande du Nord de 1921 à 1940, les limites démocratiques furent dénoncées en 1968 par un mouvement civique catholique calqué sur celui des noirs américains : la position intransigeante de certains protestants d'Irlande du Nord et la réaction de la communauté catholique ont valu à l'Irlande trois décennies de violence, résolues en 1998 par « l'accord du Vendredi saint » : basé sur la convention européenne des droits humains entrée en vigueur en 1953, il établissait un partage plus juste des responsabilités entre les différentes communautés²¹¹.

²⁰⁹ Pour une vision plus complète et plus détaillée de cette période, voir notamment Crowley, John, Ó Drisceoil, Donal et Murphy, Mike (dirs.), *Atlas of the Irish Revolution*. Cork, Cork University Press, 2017.

²¹⁰ James Craig, Parti unioniste, alors Premier Ministre d'Irlande du Nord, 21 novembre 1934 in *Parliamentary Debates, Northern Ireland House of Commons*, Vol. XVII, Cols. 72-73.

²¹¹ Voir <https://www.echr.coe.int/pages/home.aspx?p=basictexts&c=fr> (consulté le 30 octobre 2021).

Plus récemment, la décision du Royaume-Uni de quitter l'Union européenne lors du référendum du 23 juin 2016 a cependant de nouveau mis l'épineuse question irlandaise sur le devant de la scène et poussé l'UE à rappeler les principes de cet accord de 1998, dont la libre circulation des personnes et des biens, (donc la nécessité absolue d'éviter une frontière « dure »), la coopération entre le nord et le sud de l'île et le droit à la nationalité irlandaise de toute personne née sur l'île, y compris au nord.

En conséquence, l'Irlande du Nord est depuis le 1er janvier 2021 une région européenne hybride, politiquement rattachée au Royaume-Uni, mais faisant *de facto* partie de l'Union européenne sur le plan économique car toujours soumise au marché unique et à l'union douanière. Ces dispositions provisoires seront révisées en 2025 par l'Assemblée d'Irlande du Nord : sources de tensions extrêmement fortes, elles sont dénoncées par une partie de la communauté protestante qui y voit un pas supplémentaires vers la réunification de l'île, qu'elle rejette absolument.

Il s'agit donc bien, dans mon esprit, d'évoquer avec cette *Siansach 32 / Symphonie 32* l'ensemble de l'île d'Irlande et son histoire, sans distinction de religion, d'origine, de communauté ou de frontière, tout en posant sobrement la question d'actualité de la réunification de l'Irlande, évoquée par de nombreux politiciens de tous bords en Irlande et au Royaume-Uni, qu'ils y soient favorables ou défavorables.

e) Obstacles et solutions

Cette partie décrivant la construction d'un projet de recherche-crédation ne prétend pas à l'exhaustivité et ces pages en résumé de façon extrêmement succincte les différentes étapes sur les 18 derniers mois. Il convient cependant de mentionner ici les principaux obstacles auxquels tout chercheur peut se heurter dans la conception et la réalisation d'un projet, et que tout doctorant se doit de connaître : il ne sera pas question de tempérer les ardeurs de nos futurs chercheurs mais bien de les alerter sur les difficultés et les aléas inhérents à tout projet d'envergure, comme celui-ci, et d'en anticiper les solutions dans la mesure du possible.

En premier lieu, ce travail de recherche-création a suscité beaucoup d'enthousiasme mais également beaucoup d'interrogations sur le fond et sur la forme : j'ai très souvent ressenti de la part de mes interlocuteurs et de la part de financeurs potentiels des incertitudes et des hésitations sur une idée apparaissant d'emblée comme hors norme et sortant clairement des sentiers battus. En termes administratifs pour un dépôt de dossier de financement, ce projet ne rentre pas dans les cadres habituels des demandes de soutiens financiers. Ainsi, il m'a paru impossible de présenter – comme le demande le dossier de l'Institut d'études européennes et globales Alliance Europa, basé à Nantes²¹², et bien d'autres institutions – un « programme prévisionnel du colloque ou de la manifestation ». J'ai choisi dans ce cas de contourner la difficulté en pr sant des lettres de soutien de l'Attachée culturelle de l'Ambassade de France   Dublin, du Consul Honoraire de France et de la co-directrice de la Irish World Academy of Music and Dance. Ce dossier est actuellement en cours d'instruction et une réponse nous sera apportée en décembre 2022.

L'une des difficultés majeures dans le foisonnement de financements existant actuellement consiste donc à cibler les quelques appels à projets qui conviennent le mieux au projet en gestation. Ainsi, si une sollicitation de fonds irlandais semblait logique pour cet  v nement sur l'histoire de l'Irlande, les fonds du Emigrant Support Programme du Ministère des Affaires Etrangères irlandais ne permettent pas de financer des cachets d'artistes²¹³. Et par ailleurs, les fonds du Culture Ireland Programme ne permettent pas de financer des cachets d'artistes non-irlandais²¹⁴. Les contacts avec l'Attaché culturel de l'Ambassade d'Irlande en France, Liam O'Flaherty, se sont avérés très fructueux pour avancer vers des solutions, de

²¹² Alliance Europa est un institut dirigé par Michel Catala et regroupant les universités de Nantes, Angers et le Mans, ainsi que l'ESSCA ( cole de management angevine) avec le soutien de Nantes Métropole et de la région Pays de la Loire. Son objectif est de « développer un pôle d'excellence sur l'étude des défis sociétaux, culturels et politiques que doit relever l'Europe face aux processus de mondialisation. ». Voir <https://alliance-europa.eu/fr/expliquer-leurope-autrement/> (consulté le 28 octobre 2021).

²¹³ Voir <https://www.dfa.ie/global-irish/support-overseas/emigrant-support-programme/> (consulté le 30 octobre 2021).

même qu'une solide formation sur les appels à projets nationaux et européennes, dispensée durant trois demi-journées par la Direction de la Recherche de l'université de Nantes en juillet 2021.

Enfin, tout jeune chercheur doit savoir qu'un tel projet implique de gérer des questions aussi diverses et prosaïques (mais absolument essentielles) que l'hébergement des participants, l'organisation des repas pendant l'événement et les commandes aux traiteurs, le paiement des musiciens via le GUSO²¹⁵, les rappels aux services financiers lorsque ces mêmes musiciens n'ont pas été payés plus de 6 mois après la prestation, les inquiétudes des secrétaires sur le travail supplémentaire qu'un tel projet peut engendrer, etc. Ceci exige du temps et de la patience en quantité non négligeable.

Malgré tous ces obstacles, j'ai heureusement bénéficié dès le début du soutien sans faille de mon laboratoire de recherche, le CRINI, et de la Direction de la recherche de l'université de Nantes, bien que le montant alloué ait été inférieur à celui sollicité. Officiellement, il s'agissait d'indiquer par là le fait que ce projet aurait également dû faire l'objet d'une demande de soutien financier à la Direction de la culture de l'université, mais dont les budgets sont cependant bien inférieurs. J'ai compensé cela en obtenant *in extremis* une nouvelle subvention de la part de la Commission Culture de la Faculté des Langues et Cultures Etrangères de Nantes, pour finaliser le budget de tournage du clip vidéo.

Plus que tout, cependant, il convient de souligner auprès de futurs chercheurs que j'ai essentiellement bénéficié de mes contacts multiples et riches dans des domaines très variés ainsi que de l'aide apportée par mon réseau professionnel et personnel construit depuis des décennies, sans lequel aucun projet ne peut voir le jour.

²¹⁴ Voir <https://www.cultureireland.ie/> (consulté le 30 octobre 2021).

²¹⁵ Guichet Unique du Spectacle Occasionnel : <https://www.guso.fr/> (consulté le 30 octobre 2021).

CONCLUSION

Ce chapitre consacré aux aspects créatifs et à la diffusion de ma recherche depuis une trentaine d'années a été l'occasion de considérer les problématiques communes de la traduction, du patrimoine sonore et des nouvelles médiations : les questions de l'altérité et de l'identité culturelle y apparaissent bien sûr comme centrales et y ont été déclinées dans un mouvement constant de va-et-vient entre la théorie et la pratique, entre construction et déconstruction, où chaque aspect nourrit l'autre, afin de mieux saisir l'étendue et la multiplicité du champ d'étude que constitue la musique traditionnelle irlandaise en Irlande et dans le monde. Il ne fait aucun doute à mon sens que la rencontre entre ces deux mondes induit une fécondation mutuelle indispensable au renouvellement des idées :

En effet, le progrès des connaissances, les sauts significatifs du savoir, sont liés à des ruptures méthodologiques : des abandons et des changements dans l'utilisation des instruments, de nouvelles définitions de critères pour l'identification des phénomènes, des techniques inusitées dans l'analyse des données, etc.²¹⁶

Mais ces réflexions sur la recherche-création doivent également nous porter à prendre en compte les limites inhérentes à ces approches, qui ne peuvent à elles seules représenter l'ensemble de la démarche de recherche : ainsi, il apparaît manifeste que la recherche-création ne peut se résumer à une simple juxtaposition entre un travail de création et une posture d'interrogation, entre une conception intuitive et une distance méthodique : l'interaction permanente mentionnée ci-dessus fait partie intégrante d'une telle démarche scientifique et en constitue l'intérêt principal. En second lieu, il conviendra de retenir que l'auteur-sujet ne saurait se considérer comme l'auteur-objet de son étude : malgré la subjectivité inhérente au travail de création, l'objet d'étude doit lui rester extérieur si la recherche-création ne veut pas

²¹⁶ Van der Maren, Jean-Marie, *Méthodes de recherche pour l'éducation*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 10.

s'enfermer sur elle-même dans l'auto-analyse de sujets-auteurs égocentriques aux dépens de sujets-auteurs épistémologiques. Le risque est d'ailleurs notable en musique car, comme le faisait remarquer Marion Sarrouy dans sa thèse sur l'apprentissage de la cornemuse en Irlande du Nord :

les recherches sur la musique en sciences sociales sont, plus souvent que concernant d'autres formes d'art, faites par des chercheurs qui sont également engagés dans le milieu, en tant que musiciens ou animateurs de la vie musicale (...) posant la question de son engagement et de sa distance critique.²¹⁷

Enfin, il serait tout aussi préjudiciable que toute création devienne prétexte à recherche, et inversement : l'art n'a sans doute pas toujours vocation à anticiper sur une réflexion théorique ou sur une production de connaissance, de même que la recherche n'a pas pour vocation centrale de faire vivre l'art dans la production d'objets hybrides.

Tout porte cependant à croire que, dans un cadre précis, la recherche-crédation en France est appelée à se développer fortement dans les années à venir, suivant en cela l'exemple venu principalement du Canada²¹⁸, essentiellement dans les domaines que sont les arts plastiques, les littératures et sciences humaines, les arts du spectacle, l'architecture ou la musique : ce fut l'objet de la formation à partir de 2011 du réseau CAM (Crédation, Arts et Media) qui fédère aujourd'hui 17 écoles doctorales en France²¹⁹, et en 2012 de la formation doctorale « Sciences, Arts, Création, Recherche » (SACRe) qui souhaite voir émerger des projets originaux

²¹⁷ Marion Sarrouy, *Apprentissage et pratiques de la cornemuse en Irlande du Nord, jeux musical, (en)jeux des appartenances et mémoire du conflit*, université Rennes 2, sous la direction d'Anne Goarzin, 2019, p. 199.

²¹⁸ Il est possible de soutenir un doctorat en recherche-crédation à l'Université du Québec à Montréal depuis 1997.

²¹⁹ Voir http://res-cam.com/?page_id=203400, consulté le 30 décembre 2019.

« associant création et recherche dans leurs méthodes et dans leurs résultats »²²⁰, et dans le cadre desquels des thèses en recherche-crédation sur la musique irlandaise pourraient parfaitement s'intégrer. C'est enfin le cas du récent projet de l'EUR CAPS²²¹, alliance interdisciplinaire et internationale basée à Rennes destinée à créer « *un lieu physique et intellectuel d'expérimentation en matière de recherche, d'enseignement et d'action dans et pour l'espace public* ».

J'ai évoqué ici de nombreuses pistes de direction de recherche en musique irlandaise dans ce chapitre consacré à la recherche-crédation, notamment le rapport du son au patrimoine et à l'identité, les fusions fertiles entre art et science, les enjeux des enregistrements et de l'archivage, les modes de médiation de la culture, sa déterritorialisation et sa reterritorialisation, les diasporas d'affinité : certains de ces projets de recherche m'intéressent particulièrement et sont en cours de réalisation dans ma recherche personnelle. Je n'aurai cependant ni le temps ni l'énergie pour explorer tous ces thèmes, et tous ceux qui pourront s'ouvrir à l'avenir. Le travail de la recherche-crédation est un domaine relativement récent, notamment en études irlandaises : mes travaux peuvent contribuer à son développement et j'espère que certains des projets présentés ici pourront intéresser une nouvelle génération de chercheurs.

²²⁰ Le programme doctoral SACRe, porté par l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres (PSL) et accessible sur concours, est le résultat de la coopération entre la Fémis, le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), et l'École normale supérieure (ENS).

²²¹ Ecole universitaire de recherche, *Creative Approaches to Public Space*, <https://creativepublicspace.univ-rennes.fr>, consulté le 16 septembre 2021.

• CHAPITRE III – AUTOETHNOGRAPHIE

1. POUR SE PRENDRE AU JE

Ce chapitre, volontairement très différent, sera consacré aux questions et aux recherches qui découlent de mon expérience dans le milieu des musiques dites « celtiques », en m'interrogeant en parallèle sur les notions d'objectivité et de neutralité dans la recherche en sciences humaines. Ma première véritable communication en tant que chercheur, en 1996, débutait par les mots « On me demande souvent s'il existe à proprement parler une 'Musique Celtique' ». Cette brève personnalisation et cette esquisse d'autoethnographie se voyaient rapidement modérées quelques lignes plus loin par la formule beaucoup plus neutre du nous singulier « nous l'avons dit (...) ». ²²²

Depuis 30 ans, et hormis l'exemple cité ci-dessus, j'utilise donc dans mes travaux de recherche le « nous de modestie » et ses accords sylleptiques au singulier, sans véritablement m'interroger sur sa pertinence ni sur sa légitimité. Ma directrice de Maîtrise et de DEA en 1991-1993, puis mon directeur de doctorat de 1993 à 1996 m'avaient expliqué que celui-ci s'imposait dans le domaine des sciences humaines dans un souci de plus grande objectivité. Je n'ai jamais remis ce fait en question, ni cherché à vérifier par moi-même si cela était vrai : comme tout rite de passage obligatoire, l'adaptation au « nous scientifique » dans l'écriture individuelle est généralement considérée comme allant de soi et n'est que très peu soumise à l'interrogation collective. J'ai donc, durant ces trois décennies, éludé consciemment puis

²²² « Quelques Clichés Musicaux et Celtiques », in *Études Irlandaises, Hors-Série. L'Irlande : imaginaire et représentation. Actes du colloque de la SOFEIR Lille 1996*, Lille, PUL, 1997, 311-322.

inconsciemment toute caractérisation trop précise de mes travaux en privilégiant les formulations impersonnelles et les formes passives.

a) La neutralité axiologique

Depuis le Siècle des Lumières, et plus encore depuis Auguste Comte (1798-1857), porteur d'une philosophie du positivisme²²³, la tradition scientifique implique en effet que la recherche scientifique écrite récuse l'intuition et la perception individuelle, des mathématiques à la sociologie, en passant par l'histoire ou les sciences politiques, quel que soit le nombre d'auteurs du texte. Dans cette tradition rationnelle rapidement devenue internationale, le chercheur que je suis est depuis lors l'héritier d'une neutralité scientifique à laquelle le « nous de modestie » doit m'élever en bannissant mon ego et en assurant une discontinuité entre moi et le sujet de ma recherche – entre le chercheur et le cherché – voire en me protégeant symboliquement en cas d'erreur de mon fait.

Cette vision rationnelle s'est vue concrétisée et réorientée au cours du XXe siècle par l'expression du principe de « neutralité axiologique » formulée dans diverses traductions de conférences données par Max Weber à l'université de Munich en 1917 et 1919 : une première traduction aux États-Unis par Edward E. Shils et Henry A. Finch en 1949²²⁴ détournera ainsi l'expression originale allemande *Wertfreiheit* (littéralement « liberté de valeur »), et sera suivie en 1959 d'une traduction en français²²⁵ sur le modèle américain. Les préceptes de "*axiological neutrality*" et de « neutralité axiologique » sont depuis lors des axiomes de la pensée scientifique internationale, bien au-delà de la recherche en sociologie. Rédacteur de la préface de l'ouvrage français, le philosophe français Raymond Aron pouvait

²²³ Et considéré en présentation de ses ouvrages comme « Répétiteur d'analyse transcendante et de mécanique rationnelle » à l'Ecole polytechnique : voir ses *Cours de philosophie positive*, Paris, Bachelier, 1830 à 1842, Vol. 1 à 6.

²²⁴ Edward E. Shils & Henry A. Finch (trad. & dir.), "the Meaning of 'Ethical Neutrality' in Sociology", in *The Methodology of the Social Sciences: Max Weber*, New York, Free Press, 1949.

ainsi affirmer en novembre 1968 dans un discours intitulé « De la neutralité académique » : « La neutralité axiologique [...] demeure en périodes troubles la condition de salut pour les universités, la sagesse nécessaire de ces institutions »²²⁶.

La sociologue et traductrice Isabelle Kalinowski a cependant remis en question cette vision ancrée dans le XXe siècle en révélant la visée politique de ces traductions en anglais puis en français, ainsi que le dévoiement intrinsèque du concept même de neutralité :

[...] la promotion de la notion de « neutralité axiologique » permet d'apporter la caution fictive de Max Weber à une épistémologie antimarxiste, dans le contexte de forte polarisation idéologique des années 1960 et 1970.²²⁷

Sa nouvelle traduction en français de l'ouvrage de Max Weber en 2005 a d'ailleurs opté pour une interprétation très différente au travers de l'expression « non-imposition des valeurs ».²²⁸ Logiquement, la notion de neutralité scientifique a fortement évolué en parallèle depuis deux décennies, notamment en ce qui concerne l'utilisation des résultats de la science en matière d'enseignement, car il ne s'agit plus d'opposer la neutralité à l'engagement personnel, mais bien davantage à l'endoctrinement, tout en restant dans le cadre de l'objectivité :

[...] la *Wertfreiheit* que défendait Weber n'a rien à voir avec une prétendue neutralité opposée à un engagement considéré comme problématique, bien au contraire. Weber ne s'oppose pas à l'adhésion du professeur d'université à telle ou telle valeur ou à l'engagement du

²²⁵ Max Weber (1917), *Le savant et le politique*, traduction Julien Freund, Paris, Plon, 1959.

²²⁶ Raymond Aron, *De la neutralité académique*, discours à l'occasion de la réception du Prix Montaigne décerné par la Eberhard-KarlsUniversität de Tübingen le 28 novembre 1968, cité par Isabelle Kalinowski, « Leçons weberiennes sur la science et la propagande », in Max Weber, *La science, profession et vocation*, trad. I. Kalinowski, Marseille, Agone, 2005, p. 193.

²²⁷ Isabelle Kalinowski, www.universalis-edu.com/encyclopedie/neutralite-axiologique, consulté le 2 mars 2020.

²²⁸ Isabelle Kalinowski, *La Science, Profession et Vocation: Suivi de Leçon Weberienne sur la Science*, Marseille, Agone, 2005. Voir également Max Weber, *le savant et le politique : une nouvelle traduction*, trad. et notes Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, 2003 ; en revanche, il ne semble pas y avoir de traductions récentes et différentes en langue anglaise.

sociologue dans l'arène publique. Par contre il considère que les professeurs doivent avoir une intégrité intellectuelle irréprochable. Ils occupent des positions de pouvoir, ils ont le monopole de la parole dans le cadre de leurs cours. C'est pourquoi ils ne devraient pas, sous couvert de science, se livrer du haut de leur chaire à une activité de propagande.²²⁹

Au-delà de ces questions propres à la transmission et à l'utilisation du savoir, dont les risques demeurent réels au XXI^e siècle, l'épistémologue Karl Popper (1902-1994) a su montrer que les progrès scientifiques ne reposaient en aucun cas sur la neutralité présomptive des savants, mais bien davantage sur la recherche de l'erreur par antagonisme et réfutation :

Le vieil idéal scientifique de l'*épistémé*, l'idéal d'une connaissance absolument certaine et démontrable s'est révélé être une idole. L'exigence d'objectivité scientifique rend inévitable que tout énoncé scientifique reste nécessairement et à jamais donné à titre d'essai. (...) Ce n'est que dans nos expériences subjectives de conviction, dans notre confiance personnelle, que nous pouvons être "absolument certains". (...) La conception erronée de la science se révèle dans la soif d'exactitude. Car ce qui fait l'homme de science, ce n'est pas la possession de connaissances, d'irréfutables vérités, mais la quête obstinée et audacieusement critique de la vérité.²³⁰

Je reste cependant conscient d'une difficulté supplémentaire rencontrée en sciences humaines et sociales : nous ne travaillons pas en laboratoires hermétiques dans le cadre d'expériences reproductibles, mais dans l'espace mouvant de groupes sociaux portés par des valeurs dynamiques et auxquels nous appartenons. Ainsi, dès 1977, l'anthropologue Paul Rabinow pouvait écrire à propos de ses travaux au Maroc :

We can pretend that we are neutral scientists collecting unambiguous data and that the people we are studying are living amid various unconscious systems of

²²⁹ Roland Pfefferkorn, « L'impossible neutralité axiologique, *Wertfreiheit* et engagement dans les sciences sociales », *Raison présente* n° 191, 3^eme trimestre, 2014, p. 87.

²³⁰ Karl R. Popper, *La logique de la découverte scientifique*, (*Logik der Forschung*, 1934), Paris, Payot, 1973, p. 286. Voir également Karl R. Popper, "The logic and evolution of scientific theory" in *All Life is Problem Solving*, Abingdon, Routledge, 1994, 3-22.

determining forces of which they have no clue and to which only we have the key. But it is only pretense.²³¹

Il ne s'agit-là en effet que d'une prétention car, d'une part, les manifestations culturelles sur lesquels j'enquête ne peuvent être considérées comme neutres de par leur médiation culturelle par des individus donnés dans un contexte donné ; et d'autre part, parce que ces mêmes manifestations sont de nouveau interprétées par moi-même en tant que chercheur dans mon propre contexte, avec mes propres références culturelles. Il s'agit pour moi, non pas de les nier, mais d'en être conscient et de les prendre en compte en comprenant d'abord ma propre culture avant de pouvoir tenter de comprendre l'Autre.

b) L'imparfait du subjectif

Les questions qui me sont posées, en somme, sont simples : les universitaires doivent-ils/elles, et peuvent-ils/elles encore, être déconnectés du monde pour mieux le regarder ? La distance intellectuelle héritée du positivisme d'Auguste Comte est-elle nécessaire, notamment dans un domaine comme les arts et la culture ? Les écrits de Margaret Mead ou de Claude Lévi-Strauss auraient-ils été meilleurs s'ils avaient été dépersonnalisés, comme cela nous est recommandé, le plus souvent tacitement ?

C'est à ces questions que l'historien Pierre Nora répondait dès 1987 par un ouvrage collectif fondateur intitulé *Essais d'ego-histoire* qu'il dirigeait en proposant à de grands historiens français de se pencher sur la genèse de leur passion professionnelle dans un exercice consistant à :

éclairer sa propre histoire comme on ferait l'histoire d'un autre, à essayer d'appliquer à soi-même, chacun dans son style et avec les méthodes qui lui sont chères, le regard froid, englobant, explicatif qu'on a si souvent

²³¹ Paul Rabinow, *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley, UCP, 2007 (1e éd. 1977), p. 152.

porté sur d'autres. D'expliciter, en historien, le lien entre l'histoire qu'on a faite et l'histoire qui vous a fait.²³²

Il célébrait ainsi la naissance pressentie d'un « genre nouveau, pour un nouvel âge de la conscience historique », d'une nouvelle historiographie doublement justifiée par « d'une part l'ébranlement des repères classiques de l'objectivité historique, d'autre part l'investissement du présent par le regard historien ». Et de conclure :

Toute une tradition scientifique a poussé les historiens, depuis un siècle, à s'effacer devant leur travail, à dissimuler leur personnalité derrière leur savoir, à se barricader derrière leurs fiches, à se fuir eux-mêmes dans une autre époque, à ne s'exprimer qu'à travers les autres.

Les acquis de l'historiographie ont mis en évidence depuis une vingtaine d'années les faux-semblants de cette impersonnalité et le caractère précaire de sa garantie.²³³

Ce concept de Pierre Nora, qu'il qualifiait lui-même de « tentative de laboratoire »²³⁴, a bien sûr pu être critiqué²³⁵, mais il marque cependant un tournant dans l'historiographie récente : bien que n'étant pas historien, je crois de même que nous, chercheurs de tous horizons, ne pouvons pas faire abstraction du contexte et du monde dans lequel nous vivons, dans le temps et dans l'espace dont nous faisons partie. La dépersonnalisation, le vernis de neutralité et une certaine forme d'autocensure en définitive, ne sont pas plus des gages de qualité que la personnalisation serait le symptôme de préjugés sous-jacents. Reconnaître que nous devons intégrer le monde qui nous entoure dans notre réflexion, c'est s'y reconnecter, le prendre tel qu'il est au moment où nous le regardons, c'est tomber le masque et accepter notre subjectivité : c'est également accepter de se tromper, accepter que nos théories d'aujourd'hui seront peut-être, sans doute, certainement, remises en cause demain. C'est à

²³² Pierre Nora (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p. 7.

²³³ *ibid.*, p. 5.

²³⁴ *ibid.*, p. 5.

²³⁵ Voir notamment François Dosse, « Une égoïstoire ? », *Le Débat*, no 49, 1988/2, 122–124 ; et Arlette Farge, « L'histoire inquiète », in *Le Débat*, no 49, 1988/2, 125-126.

chaque instant faire sienne la formule de Samuel Beckett : "*Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail Again. Fail Better*".²³⁶

Cet état d'esprit scientifique de transparence et de confrontation des opinions implique un processus transparent que garantissent les publications reconnues et les colloques ouverts, que nous connaissons bien aujourd'hui. Mais il implique tout autant de laisser toute sa place à l'utilisation de la première personne du singulier. A condition, bien entendu, de considérer, d'une part, que je ne suis ni le centre ni l'objectif de ma recherche, mais seulement son point de départ ; et d'autre part, que la première personne du pluriel garde toute son utilité dans certains cas bien définis, comme l'explique l'historien Ivan Jablonka :

Je dirai « je » parce que j'y expose ma conviction et ma pratique ; je dirai aussi « nous » parce que nous sommes une communauté de chercheurs, d'écrivains, de journalistes, d'éditeurs – peut-être une génération – unis par une réflexion sur les sciences sociales, les formes de la recherche, l'écriture du monde, la nécessité de se réinventer.²³⁷

Pour toutes ces raisons, j'ai choisi d'utiliser parfois la première personne du singulier dès l'introduction de cette synthèse et de faire de ce chapitre une tentative d'autoethnographie et de réflexion sur ma pratique en tant que chercheur : il s'agit donc bien ici d'examiner ma propre subjectivité au lieu de l'éluider, de retrouver ma singularité et de me reconnaître comme le produit d'une histoire à la fois collective et personnelle.

Dès les prémices de mon intérêt pour les recherches, j'ai souhaité m'intéresser à un milieu que je côtoie depuis le milieu des années 1980, celui des musiciens et artistes bretons et irlandais : dans ce contexte musical, ma subjectivité fut et reste donc le premier moyen d'accéder à la connaissance en me forgeant une représentation subjective : c'est en quelque sorte en faisant consciemment émerger mes impressions diffuses dans différents contextes

²³⁶ Samuel Beckett *Worstward Ho!*, Londres, Calder Press, 1983, p. 7. Je suis cependant conscient du caractère globalement pessimiste de ce dernier roman de Beckett sur l'inéluctable avancée vers la mort, comme en témoigne son titre.

sociaux que j'ai parfois pu accéder et déchiffrer certains aspects de la recherche peut-être passés sous silence, que je souhaite aborder à présent.

2. *CELTITUDES ET HYPOTHESES*

a) Ancrage

J'ai eu l'occasion dans cette synthèse d'évoquer l'importance de la musique des Beatles et du Festival Interceltique de Lorient dans mon parcours personnel et professionnel. Aux premiers je dois mon ouverture musicale très large, au second je dois la découverte d'une communauté musicale plus locale – mais tout aussi ouverte – et de ce qu'il est convenu d'appeler la « celtitude » depuis les années Dix-neuf cent quatre-vingt dix²³⁸.

Je dois cependant mes premiers pas dans cet univers celtique à des événements antérieurs et en grande partie à mes parents : je suis né à Nantes en 1964 d'un père jurassien ayant grandi à Marseille et d'une mère bretonne ayant grandi entre Toulon, St Etienne et Dijon. Déracinés et ballottés par la guerre, ils s'étaient promis de s'ancrer durablement dans une ville pour que leurs enfants aient de vraies racines : ce fut Nantes, sans doute la ville de France dont l'identité est la plus controversée.

Une très grande proportion de Nantais de ma génération connaît ainsi le texte du journaliste Morvan Lebesque²³⁹ issue de l'introduction de son essai « Comment peut-on être

²³⁷ Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine, Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014, p. 18.

²³⁸ Isabelle Papieau, *Le retour de la celtitude. De Brocéliande aux fées stars*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2014.

²³⁹ Morvan Lebesque est parfois dénoncé pour son autonomisme fourvoyé dans la mouvance nationaliste de la collaboration pendant la seconde guerre mondiale. Mais ses articles à la teneur artistique ne lui valurent pas de condamnation à la Libération. Il fut par la suite un militant très engagé à gauche à Paris dans les années 1950 et 1960, chroniqueur réputé du *Canard Enchaîné*, homme de théâtre, ami d'Albert Camus et membre actif de l'Union Démocratique Bretonne. Voir Erwan Chartier, *Morvan Lebesque*, Spezet, Coop Breizh, 2006.

Breton ? » – en écho au célèbre « comment peut-on être Persan ? » de Montesquieu²⁴⁰ – essentiellement grâce à son utilisation par Tri Yann sur l'album *La Découverte ou L'Ignorance*²⁴¹ :

le breton est-il ma langue maternelle ? Non : je suis né à Nantes où on ne le parle pas. (...). Mais alors, nous ne comprenons plus. Qu'appellez-vous être Breton ? Et d'abord, *pourquoi l'être* ? Question nullement absurde. Français d'état-civil, je suis nommé français, j'assume à chaque instant ma situation de Français ; mon appartenance à la Bretagne n'est en revanche qu'une qualité facultative que je puis parfaitement renier ou méconnaître. Je l'ai d'ailleurs fait. J'ai longtemps ignoré que j'étais Breton. (...) *La Bretagne n'a pas de papiers*. Elle n'existe que dans la mesure où, à chaque génération, des hommes se reconnaissent bretons. A cette heure, des enfants naissent en Bretagne. Seront-ils bretons ? Nul ne le sait. A chacun, l'âge venu, la découverte ou l'ignorance.²⁴²

Un dernier ancrage nantais, également souligné dans cet ouvrage de Morvan Lebesque a tout autant marqué ma carrière de chercheur : dans le centre-ville, sur la tour principale du Manoir Dobrée, légué au département de la Loire-Atlantique par Thomas Dobrée à sa mort en 1865, ce riche armateur avait fait inscrire « *Ann dianaf a rog ac'hanoun* », une devise en breton « que pas un Nantais sur mille n'était capable de traduire »²⁴³. Dans ce breton approximatif, l'armateur signifiait par-là « L'inconnu me dévore »²⁴⁴. Il me fallut encore quelques années après la lecture de cet ouvrage pour apprendre que cette tour nantaise s'appelle – coïncidence – la Tour des Irlandais, en souvenir des prêtres catholiques hébergés

²⁴⁰ « Ah ! ah ! Monsieur est Persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ? », Montesquieu, *Lettres persanes*, 1721, lettre 30.

²⁴¹ Tri Yann, *La Découverte ou L'Ignorance*, disques Marzelle, distribution Phonogram, 1976, réf. 9286 197.

²⁴² Lebesque, Morvan, *Comment peut-on être breton ? Essais sur la démocratie française*, Paris : Seuil, 1970, p. 18.

²⁴³ *ibid.* p. 26.

²⁴⁴ Ma famille n'étant plus bretonnante depuis mon grand-père, j'ai fait vérifier la citation : le breton moderne écrirait sans doute « *An dianav a rog ac'hanon* » et la traduction serait plus proche de « l'inconnu me déchire ».

dans ces lieux de 1695 à 1789²⁴⁵, et quelques décennies encore pour réaliser que cette devise résume en somme mon métier : le désir de connaître et de comprendre pour mieux partager.

Pour esquisser cet arrière-plan culturel propre à mon parcours et à ma recherche, il me faut donc évoquer Alan Stivell et Tri Yann, les festoù-noz de mon enfance, le Château des Ducs de Bretagne à Nantes – visité jusqu’à saturation en famille ou en classe – et les recherches généalogiques maternelles. Puis le premier voyage en Irlande en 1982, l’année d’assistantat de français dans le Kerry en 1985, les innombrables rencontres de musiciens irlandais et bretons, la création d’une radio bretonne à Nantes en 1987, et enfin la découverte du Festival Interceltique de Lorient en 1988.

Partout, la musique semblait impliquer infiniment plus que ce que j’y percevais au premier abord et se révélait être une formidable caisse de résonance des affirmations identitaires de mes interlocuteurs : à Lorient, j’eus ainsi l’occasion d’entendre plusieurs fois, au détour d’une interview d’artiste ou d’une conférence de presse des responsables du festival, des affirmations sur l’histoire de la musique irlandaise, de ses instruments et de ses danses, qui me semblaient bien étranges et le plus souvent teintées d’un fort sentiment anti-britannique sommaire, pour ne pas dire primaire. Tout au moins, ces affirmations ne correspondaient pas du tout à ce que j’avais pu lire dans les principaux ouvrages sérieux sur la musique irlandaise à l’époque²⁴⁶. Je croisais également durant cette période, heureusement extrêmement rarement, des militants bretons rejetant toute identification à la France ou des suprémacistes de la cause celtique aryenne, défenseur d’une supériorité supposée de la « race blanche » sur les autres êtres humains. Discussions saisissantes et instructives, mais malgré tout largement supplantées

²⁴⁵ Dans le contexte des Lois Pénales contre les Catholiques en Irlande, mentionnées *supra*, de nombreux prêtres trouvèrent refuge en France. Ce fut notamment le cas au manoir de la Touche, résidence d’été de l’évêque de Nantes, qui leur en accorda l’usage en 1695 pour fonder un collège. Cet usage fut interrompu par la Révolution. Pour une étude globale de ces exils, voir Tellez Alarcia Diego, « L’exil jacobite irlandais et l’Ouest de la France (1691-1716) », *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest*, 109-4, 2002, 25-40.

par la tolérance des innombrables acteurs culturels de la péninsule armoricaine : l'influence moindre des thèses de l'extrême droite en Bretagne depuis des décennies a souvent été commentée²⁴⁷ et l'on constate, plus récemment, que les scores du Front National (puis Rassemblement National) en Bretagne (Loire-Atlantique comprise) sont régulièrement d'environ 7 points inférieurs aux résultats nationaux.²⁴⁸

b) Portraits et clichés

Tout cela me poussera en définitive à chercher par moi-même des sources fiables et vérifiables sur ces questions multiformes de l'identité et du nationalisme culturels : c'est dans cet esprit que je travaillais à mes premiers travaux, et notamment ce qui était, à l'origine, une communication au colloque de la Société Française d'Études irlandaises de 1996 à Lille, sur le thème *L'Irlande : imaginaire et représentation*.

Je suis frappé à la relecture de ce premier article, que j'avais intitulé « Quelques clichés musicaux et celtiques », par son côté essentiellement factuel et par l'absence d'une problématique clairement définie. Il me semblait sans doute, à l'époque, que la méconnaissance de la musique irlandaise dans le milieu universitaire francophone justifiait une approche essentiellement descriptive, notamment des instruments. Je parlais cependant du principe que la harpe et la cornemuse étaient connues de tous et leurs répertoires suffisamment associés à la musique irlandaise, comme en atteste ce cliché dans l'avant-propos des actes du colloque : « Comment mieux terminer ce programme riche et varié de

²⁴⁶ Breathnach, Breandán, *op. cit.*, 1971 ; Ó Canainn, Tomás, *op. cit.*, 1978 ; O'Neill, Francis, *op. cit.*, 1910.

²⁴⁷ Voir Jean-Luc Richard, « Le Front National en Bretagne Occidentale, sociologie politique et géographique locale du vote FN », *Les Cahiers du CEVIPOF* N°25, 1999, 151 p.

²⁴⁸ Voir www.interieur.gouv.fr/Elections/Les-resultats. consulté le 19 octobre 2020

communications qu'en évoquant la musique, indissociable de l'image que l'on se fait de l'Irlande ? »²⁴⁹

Je développais donc autour de cet imaginaire emblématique plusieurs approches mettant en avant l'histoire de ces deux instruments à travers les représentations les plus anciennes, ainsi que leur organologie et leur actualité en cette fin de XXe siècle. Sur un plan essentiellement sociologique, je montrais ainsi que la harpe « bardique », instrument masculin à l'origine, s'est féminisée en devenant « celtique » à la fin du XIXe siècle, avec quelques modifications organologiques mais tout en restant éminemment aristocratique :

(...) n'étant plus réservée à une population itinérante, donc essentiellement masculine, jouer de la harpe devint peu à peu un loisir susceptible de remplir le même rôle que le piano dans les autres salons bourgeois européens. Mais l'une des principales évolutions regrettées par les amateurs de musique irlandaise ancienne tient à son utilisation comme instrument d'accompagnement (également sur le même modèle du piano de salon utilisé en accompagnement des chants) et non plus comme instrument soliste auquel son rang aristocratique devait le réserver.²⁵⁰

A l'inverse, la cornemuse irlandaise s'est démocratisée depuis son apparition au XVIIIe siècle, au point de voir émerger au XXe siècle deux styles socialement très marqués : celui tout en retenue des *gentlemen-pipers*, jusqu'à Séamus Ennis ou Liam Óg O'Flynn, et celui plus extraverti des musiciens itinérants, jusqu'à Johnny Doran ou Paddy Keenan.

Mais avant tout, j'examinais plusieurs concepts devenus mythiques dans le « récit identitaire » du nationalisme irlandais du XXe siècle : j'analysais ainsi un certain nombre d'idées reçues colportées à l'envi dans les milieux musiciens que je côtoyais et démontrais pourquoi il est faux de dire que cette cornemuse à soufflet tire son nom original (*union pipes*) de l'union de l'Irlande au Royaume-Uni en 1801, plus d'un demi-siècle après son invention, ou pourquoi le jeu assis de cette cornemuse ne fut pas déterminé par une prétendue

²⁴⁹ Carpentier-Logez Godeleine, « Avant-propos » in *op. cit.*, Lille, PUL, p. 14.

interdiction des musiciens irlandais par la couronne britannique aux XVI^e et XVII^e siècles, bien avant son invention. Car à vrai dire, cet article était sans aucun doute destiné autant aux musiciens et mélomanes qu'aux universitaires francophones.

A travers la description de ces instruments, je montrais en dernier ressort que, comme toutes les formes d'art, la musique irlandaise et ses instruments furent également enrôlés dans le grand récit nationaliste irlandais pour justifier un repli sur soi d'affirmation identitaire avant d'acquérir de nouvelles valeurs à vocation plus économique et plus internationale.

En parallèle, et en cette même année 1996, je rédigeais un article sur un thème proche pour un ouvrage co-édité par les éditions Terre de Brume et le Parc de la Villette à l'occasion de la manifestation « Printemps celtique » proposée à la Grande Halle de la Villette à Paris en mai et juin 1996²⁵¹.

L'analyse portait cette fois-ci sur un éventail plus large d'instruments en Bretagne et en Irlande, et sur leurs acculturations aux contingences locales, des harpes aux cornemuses en passant par les flûtes, le *bodhrán* ou le bouzouki, mais également sur les danses, sur la musique vocale et sur l'évolution entre des substrats endogènes (langue bretonne ou gaélique, danses de pas) et des apports exogènes (langue française ou anglaise, danses de figures). Dans cet article, qui tentait à l'évidence de s'adresser de nouveau à la fois aux universitaires et au grand public, je concluais en premier lieu sur la nécessaire acculturation de toute tradition culturelle aux nouveaux contextes urbains et globalisés irlandais, dont nous ne sommes devenus conscients qu'avec l'invention des technologies de sauvegarde : « Comment en effet, pouvait-on savoir en 1850 ce qui se dansait en 1750 ? Pas de photos, pas de films, pas d'enregistrements ? »²⁵².

En second lieu, je m'interrogeais plus globalement sur les leçons à tirer du contraste visible entre d'une part l'uniformisation culturelle – réelle ou supposée – à laquelle nous

²⁵⁰ *Histoire sociale de la musique irlandaise, op. cit.*, 2018, p. 173.

²⁵¹ « Les musiques celtiques » in *Printemps celtique*, Grande Halle de la Villette, Paris, mars 1996, éd. Terre de Brume, Rennes, 43-47.

²⁵² *ibid.*, p. 47.

assistons depuis la deuxième moitié du XXe siècle et d'autre part les processus de différenciations envisagés par certains nationalismes culturels :

(...) y aura-t-il une fin à la différence entre les humains ? Si tel n'est pas le cas, ce que nous devons tous souhaiter plus que vivement, comment continuer à produire cette différence ? Car, à la réflexion, le problème posé par les musiques celtiques dépasse très largement le cadre restreint de nos horizons et met en jeu l'ensemble des processus d'échanges que nous connaissons actuellement.²⁵³

c) Imaginations et imaginaires

Avec le recul, ce qui semble encore plus frappant que l'absence de problématique claire dans mes deux premiers articles tient cependant à l'omission de toute référence à un concept socio-politique majeur de cette période en matière de nationalisme : les « géographies imaginées » du Palestino-Américain Edward Saïd²⁵⁴, et les « communautés imaginées » de l'Anglo-Irlandais Benedict Anderson, pour lequel une nation :

is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.²⁵⁵

Si le concept d'Edward Saïd est longtemps resté confiné aux cercles académiques des géographes, celui de Benedict Anderson a, en revanche, connu un écho beaucoup plus large dans le monde universitaire anglophone à partir du milieu des années 1980. Mais, malgré mon intérêt dès cette époque pour les questions portant sur le nationalisme culturel à travers mes études et mes voyages en Irlande, je n'ai aucun souvenir d'une quelconque rencontre avec ces travaux durant mes études au sein des départements d'anglais des universités de Nantes (1982-1989), puis de Lille III (1991-1993), et enfin de Rennes 2 (1993-1996). Il est fort

²⁵³ *ibidem*.

²⁵⁴ Edward Saïd, *Orientalism*, Londres, Penguin, 2003 (1ère éd. 1978) ; voir également Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

²⁵⁵ Benedict Anderson, *Imagined Communities - Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (3e éd.), Londres, Verso, 2006 (1ère éd. 1983), p. 6.

probable que cela soit dû, en tout ou partie, à la quasi inexistence des *Cultural studies* en France jusque dans les années dix-neuf cent quatre-vingt dix et dénote à l'évidence une évolution des fonctions et des concepts de la recherche en France sur ces thèmes.

La thèse d'Anderson était pourtant novatrice et passionnante, montrant en quoi le développement du nationalisme et des nations était fondamentalement lié au « capitalisme d'imprimerie » et à la sensation de simultanéité et d'homogénéité générée à partir du XVIIIe siècle par la normalisation des calendriers nationaux, de l'heure et de la langue des livres et des quotidiens, pour former des communautés souveraines aux contours définis :

The two most significant factors generating nationalism and ethnicity are both closely linked to the rise of capitalism. They can be described summarily as mass communication and mass migrations.²⁵⁶

Je ne saurais proposer la moindre explication manifeste à cette méconnaissance de ma part, si ce n'est le désintérêt – voire la méfiance – de la « communauté imaginée française » pour les nationalismes de toutes sortes, ainsi que la curieuse traduction (pour ne pas dire plus) du titre de l'ouvrage de Benedict Anderson en français : *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*.²⁵⁷ En effet, comment ne pas entendre ici cet adjectif d'*imaginaire* comme antonyme de « réalité » et comme synonyme de « fictif », de « mythique » ou d' « inventé », alors que l'objectif de Benedict Anderson était précisément de présenter cette nation imaginée comme la *perception* ou la *conscience* d'une communauté ? Il me semble que cette traduction française du titre n'était pas à la hauteur de l'intérêt du texte et il est plausible que cela ait joué en défaveur de l'ouvrage et de ses thèses en France.

Des réactions plus concrètes et plus fondamentales émergèrent cependant, en grande partie venues des anciennes colonies britanniques : le jugement le plus virulent à cet égard fut celui de l'anthropologue indien Partha Chatterjee, pour qui l'imagination des communautés

²⁵⁶ Benedict Anderson, *ibid*, p. 7.

²⁵⁷ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

politiques était inopportunément circonscrite et contingentée par le colonialisme européen dont les écrits d'Anderson gardaient une trace indélébile :

If nationalists in the rest of the world have to choose their 'imagined community' from certain 'modular' forms already made available to them by Europe and the Americas, what do they have left to imagine? History, it would seem, has decreed that we in the postcolonial world shall only be perpetual consumers of modernity. Europe and the Americas, the only true subjects of history, have thought out on our behalf not only the script of colonial enlightenment and exploitation, but also that of our anti-colonial resistance and postcolonial misery. Even our imaginations must remain forever colonized.²⁵⁸

Pour Chatterjee, bien que les processus du capitalisme d'imprimerie aient été déterminants à certains égards, leur articulation par Anderson comme normalisant des unités linguistiques, territoriales et temporelles est trop simpliste pour rendre compte du multilinguisme, des complexités territoriales et de l'asymétrie des relations de pouvoir dans les contextes coloniaux et post-coloniaux. On perçoit ici clairement en quoi cette triple critique peut s'appliquer en tous points au nationalisme en Irlande et, dans une certaine mesure, à d'autres régions du monde. Un parallèle avec l'Inde – qui ne prit son indépendance réelle que 2 ans avant l'Irlande – peut d'ailleurs aisément être souligné ici, si l'on considère notamment les trois éléments mis en évidence par Chatterjee *supra* : dans les deux cas, la diversité linguistique, les imbrications géographiques et la complexité des relations de pouvoir ne semblent pas trouver leur place dans le modèle proposé par Benedict Anderson. Il est cependant surprenant de constater que, si de nombreuses voix s'élevèrent pour critiquer ce modèle considéré comme trop euro-centrique, il peut également s'appliquer à l'Irlande qui, dans ce cadre, fut longtemps considéré par la Grande-Bretagne comme sa périphérie coloniale, au sein même de l'Europe. En Irlande, comme dans les colonies britanniques plus distantes, se développa un nationalisme construit autour de mythes et d'histoires, de légendes

²⁵⁸ Partha Chatterjee, "Whose Imagined Community?" *Millenium: Journal of International Studies*, Vol. 20, N°3, 1991, p. 521.

et de héros, de chansons et de monuments qui devinrent des marqueurs d'identité symboles de cohérence et de force autour desquels se rassemblèrent des populations désireuses de s'émanciper de la domination extérieure.²⁵⁹

Malgré ces critiques et les limites indéniables des analyses de Benedict Anderson, je continue de faire miennes un certain nombre des remarques proposées dans *Imagined communities*, et tout particulièrement celles, positives, sur la fonction inspiratrice du nationalisme en matière culturelle :

In an age when it is so common for progressive, cosmopolitan intellectuals (particularly in Europe?) to insist on the near-pathological character of nationalism, its roots in fear and hatred of the Other, and its affinities with racism, it is useful to remind ourselves that nations inspire love, and often profoundly self-sacrificing love. The cultural products of nationalism – poetry, prose fiction, music, plastic arts – show this love very clearly in thousands of different forms and styles.²⁶⁰

3. COMMUNAUTÉS CHOISIES

Après mes deux premiers articles en 1996, et malgré tout l'intérêt que j'attachais au thème des musiques celtiques, celui-ci était cependant mis de côté pendant plus d'une décennie dans ma recherche au profit d'autres pistes d'investigation sur l'industrie musicale notamment. En 2013, je participais à un numéro de la revue *Babel Civilisation* dirigé par Frédéric Armao²⁶¹ : signe d'une évolution de mes travaux, mais également de la réception escomptée dans le monde académique – notamment grâce aux recherches d'autres chercheurs

²⁵⁹ Voir Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (2e éd.), Londres, Routledge, 2002.

²⁶⁰ Benedict Anderson *op. cit.*, p. 141.

²⁶¹ « L'Interceltisme musical : genèse d'une naissance », in *Babel Civilisation, Les Nations Celtiques et le Monde contemporain*, revue *Babel-Civilisations*, Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon, Frédéric Armao (dir.), nov. 2013, 133-152.

sur cette question²⁶² – cet article ne se cantonnait pas à une vision purement descriptive et la problématique s’y affichait beaucoup plus clairement. Après un éclairage historique sur l’invention de la « musique celtique » et sur sa cohérence supposée, j’établissais le lien entre les développements parallèles de l’interceltisme culturel et de l’industrie musicale des pays celtiques :

(...) le but de cette étiquette est logiquement d'attirer l'attention afin de vendre davantage de disques ou de billets de concerts (...). Dans ce sens, la musique celtique est un concept médiatique très efficace²⁶³.

Je m’interrogeais ensuite sur la terminologie censée désigner ces musiques traditionnelles :

folklorique, traditionnelle, populaire, nationale, ethnique, acoustique, typique, métissée, pittoresque, authentique, folk, *roots*, *world music*, musique du monde, sono mondiale, musique vivante, voire dans certains cas *new age* ou *unplugged*. L’expression « musique celtique » représente donc une solution simple pour regrouper de façon sommaire (pour les médias et le grand public) des réalités musicales issues de régions voisines et culturellement proches.²⁶⁴

En conclusion, je développais des remarques déjà esquissées en 1996 selon lesquelles il convient, d’une part, de distinguer dans toute production culturelle le processus du produit et, d’autre part, de considérer la multiplicité des identités de la musique celtique comme un témoignage de son caractère insaisissable, rendant toute tentative de définition particulièrement complexe. En d’autres termes, « *accepter que les musiques traditionnelles évoluent, c’est accepter qu’il n’existe pas de phénomène culturel pur* ».

Enfin, sur le même thème, les éditions universitaires américaines ABC-Clio me proposèrent en 2018 de rédiger l’entrée "*Celtic Music*" pour une encyclopédie intitulée *Music*

²⁶² Erwan Chartier, *La construction de l’interceltisme en Bretagne, des origines à nos jours : mise en perspective historique et idéologique*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Nicolas, Université Rennes 2 - Haute-Bretagne, 2010.

²⁶³ *ibid.* p. 146

*Around the World: A Global Encyclopedia*²⁶⁵. Il va de soi que résumer en seulement 3000 mots pour un public international un concept aussi bouillonnant et foisonnant que la musique des pays celtiques était une gageure quasiment intenable, mais l'exercice de style que représente l'entrée d'une encyclopédie eut l'avantage de me forcer à résumer et à structurer un panorama d'idées et d'analyses que j'avais pu exprimer sur ce concept par oral ou par écrit durant ces dernières décennies : en partant des données archéologiques, linguistiques et mythologiques, j'avançais vers l'absence apparente d'unité politique et administrative dans les régions celtiques durant la proto-histoire et le haut Moyen Âge pour mettre en lumière, *a contrario*, des ancrages culturels communs, notamment sur les plans religieux, linguistiques et artistiques, à l'intersection desquels se trouvent la musique et le chant. J'examinais ensuite les nombreux échanges entre l'Irlande, la Bretagne, l'Écosse et le Pays de Galles depuis le Moyen-Âge et aboutissais au concept d'interceltisme au XIXe siècle, puis à l'explosion musicale celtique sur les scènes internationales au XXe siècle.

La première conclusion à laquelle je parvenais, en convoquant naturellement Benedict Anderson mais également le travail contemporain d'Erich Hobsbawm et de Terence Ranger²⁶⁶, concernait la quadrature du cercle permanente à laquelle la musique celtique doit faire face, à la fois concept économique inventé et réalité culturelle ancrée, processus créatif mouvant et produit médiatique réducteur, chimère des directeurs de marketing et casse-tête des sociologues. Attachées l'une à l'autre, les deux faces de la même pièce tentent simultanément de vendre toujours davantage à un public international tout en affirmant une appartenance culturelle régionale. Un élément les maintient en harmonie cependant, qui me semble être l'une des évolutions les plus notables de notre début de XXIe siècle – le choix :

²⁶⁴ « L'Inter-celtisme musical : genèse d'une naissance », *op. cit.*, in 2013, p. 150.

²⁶⁵ Andrew R. Martin, Matthew Mihalka (dirs.), *Music Around the World: A Global Encyclopedia*, ABC-CLIO, LLC, 2020.

²⁶⁶ Erich Hobsbawm et Terence Ranger (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

Celtic music is a marker of identity as a deliberate choice: although it might be considered to some extent as a historical fiction, it has proved quite effective and popular as a present economic reality.

Changer de métier, d'appartenance politique, de profession, de nationalité ou de religion n'est pas un phénomène nouveau ; ce qui l'est davantage depuis le XXe siècle, en revanche, concerne l'accroissement des changements de propriétés biologiques visibles, autrefois envisagées comme inhérentes et immuables mais désormais considérées comme socialement construites : il est bien sûr possible de changer la couleur de ses cheveux ou celle de ses yeux mais, plus fondamentalement, les choix d'auto-construction de l'identité peuvent désormais mener à un changement de couleur de peau²⁶⁷ ou de genre :

(...) there is no clear and inevitable dyadic division of the two sexes but rather a continuum along a curve between the two, and the molecular basis for placing an individual on a specific point on the continuum is becoming clearer²⁶⁸

L'identité devient ainsi un concept beaucoup plus fluide et l'appartenance à un groupe est désormais une affaire de choix personnel et non plus une évidence ou un héritage contraint à la naissance.

Quelques exemples irlandais ou musicaux, récents et visibles quoique sans doute réducteurs, peuvent mettre plus nettement en lumière ces enjeux d'un choix d'appartenance dans un monde d'échanges virtuels et réels permanents : c'est notamment celui de Ola Majekodunmi, présentatrice de radio gaélophone à Dublin et nigériane d'origine²⁶⁹, de Pamela Uba, première lauréate noire du concours *Miss Ireland* en 2021, née en Afrique du

²⁶⁷ Et pas seulement par la retouche d'image comme en témoignent les parcours de Michael Jackson et, à l'inverse, de Rachel Doležal, femme blanche déclarant "*I identify as black*". Voir Rachel Doležal, *In Full Color*, Dallas, Benbella Books, 2017, ainsi que <https://edition.cnn.com/2015/06/16/us/washington-rachel-dolezal-naacp/index.html> (consulté le 12 août 2020).

²⁶⁸ Marianne J. Legato (dir.), *The Plasticity of Sex: The Molecular Biology and Clinical Features of Genomic Sex, Gender Identity and Sexual Behavior*, Londres, Elsevier-Academic Press, 2020.

²⁶⁹ Haigh. *I'm a black woman, and I happen to speak Irish*, Ola Majekodunmi, The Irish Times, July 4, 2020 <https://www.irishtimes.com/culture/heritage/haigh-i-m-a-black-woman-and-i-happen-to-speak-irish-1.4286427> (consulté le 12 août 2020).

Sud de parents nigériens²⁷⁰, ou de Morgan Bullock, danseuse noire de Virginie soudainement propulsée sur le devant de la scène internationale en mai 2020 grâce à une vidéo de danse irlandaise sur le réseau TikTok²⁷¹. En Bretagne, c'est le destin hors du commun du couple de sonneurs Tangi Josset et Yannick Martin, nés jumeaux en 1986 en Colombie, séparés peu après la naissance et adoptés par deux familles bretonnes qui ignorent l'existence de cette gemellité : les deux frères se rencontrent pour la première fois à 8 ans, décrochent en 2010 le prestigieux trophée musical Matilin an Dall à Lorient, puis le titre de champion de Bretagne de sonneurs en couple en 2012 à Gourin.²⁷² Dans tous ces cas, le choix de l'acculturation s'est fait naturellement malgré les quolibets et les insultes, voire la diffamation et les procédures judiciaires dans le cas breton des jumeaux Josset-Martin²⁷³. Tous ces exemples, à mon sens représentatifs d'une mutation sociétale majeure, doivent nous pousser à redessiner notre approche de l'identité au XXI^e siècle.

Relativement discret jusqu'au milieu du XX^e siècle, ce concept d'identité s'est à tel point développé qu'il est aujourd'hui omniprésent dans des champs aussi différents que la psychologie, l'ethnographie, le marketing, la politique, les mathématiques, la (cyber-) sécurité, la philosophie, etc. Pour dépasser nos communautés imaginées, j'ai acquis la conviction qu'il doit désormais s'orienter vers le modèle d'une mosaïque de communautés choisies et fluides : hérité de l'anthropologie culturelle et du colonialisme européen visant à catégoriser un Autre

²⁷⁰ Voir <https://www.irishtimes.com/life-and-style/people/miss-ireland-2021-i-am-so-grateful-i-can-show-girls-that-colour-does-not-hold-you-back-1.4667158> (consulté le 12 novembre 2021).

²⁷¹ Caffola, Anna, "Experience: I'm an Irish dancing TikTok star", *The Guardian*, 18 juillet 2020, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2020/jul/17/experience-im-an-irish-dancing-tiktok-star> (consulté le 13 août 2020).

²⁷² Michel Toutous, « Le destin singulier d'un couple de sonneurs », revue *Ar Men*, N°191, nov.-déc. 2012, p.70.

²⁷³ Voir « Racisme. Un sonneur du Bagad Kemper et la BAS portent plainte », *Le Télégramme*, 3 février 2011. Cette plainte fut déposée conjointement par le sonneur Yannick Martin et la Bodadeg Ar Sonerien (Assemblée des Sonneurs de Bretagne) suite à des commentaires sur le site de Breizh Atao indiquant « on n'a jamais vu de celte noir et on n'en verra jamais ». L'auteur des propos fut condamné à 18 mois de prison avec sursis en décembre 2013.

distant, peut-être pour mieux le dominer et le régenter, ce concept d'identité n'a eu de cesse d'être décliné en une série de définitions pétrifiées plus ou moins exactes et plus ou moins construites, comme l'indique ici Florian Coulmas, ethnolinguiste spécialiste de l'Asie :

The colonialist expansion had led European scholars to discover the 'wisdom of the Indians', the 'Chinese scientific genius', and made them salute *ex oriente lux* ('out of the east, light comes'). However, their appreciation of other 'high' civilizations did little to undermine the general assumption of the white man's superiority (...).²⁷⁴

Ces définitions qui fragmentent, divisent et exacerbent les différences, amplifient *de facto* les zones de frictions, les conflits et les affrontements aux dépens de lignes plus souples et plus fluctuantes, sources d'une plus grande compréhension et d'un irénisme accru : c'est le sens que je donne à mon métier d'enseignant et de chercheur.

Un événement particulièrement marquant à ce propos me revient à l'esprit : je me souviens avoir provoqué bien involontairement la plus étonnante polémique de ma carrière en salle des professeurs lorsque, tout jeune enseignant dans la banlieue de Dunkerque, j'avais expliqué à quelques collègues que me présenter comme français ne suffisait pas à me définir, surtout lorsque je discutais avec un interlocuteur étranger. J'étais également breton. J'avais beau expliquer à mes jeunes collègues qu'il n'y avait aucune contradiction en cela, rien n'y faisait : la grande majorité d'entre eux, venus des quatre coins de France, n'imaginait pas que l'on puisse se définir comme autre chose que 100% français, et rien de plus. Une pensée d'incompatibilité fondamentale, une vision frictionnelle de l'identité sans aucun doute héritée de ce mode de pensée de la confrontation, lui-même hérité de la Révolution française et du concept de « République une et indivisible »²⁷⁵. Et pourtant, je continue d'aimer autant le bœuf bourguignon que les galettes de sarrasin. Et les spaghettis bolognaise ou les brochettes à

²⁷⁴ Florian Coulmas, *Identity, a very short introduction*, Oxford, OUP, 2019, p. 28.

²⁷⁵ Concept formalisé par la Convention le 25 septembre 1792.

la sauce yakitori. Aucune contradiction en cela non plus. La discussion serait-elle très différente dans la même salle des professeurs aujourd'hui ? Je l'ignore.

Les choix d'appartenance que nous faisons consciemment ou inconsciemment et les décisions que nous prenons évoluent au cours de notre vie dans l'espace ou les espaces qu'il nous est donné de fréquenter : notre identité auto-construite devient alors conditionnelle, évolutive et multiple en fonction de nos environnements sociaux et des différents rôles que nous assumons tout à tour ou simultanément. Tout cela doit nous conduire à une conception nouvelle du groupe social dont la cohésion serait modulable et les contours suffisamment perméables pour limiter les zones de confrontation et favoriser les interpénétrations.

4. DICHOTOMIES INADÉQUATES

a) L'individu défragmenté

En choisissant d'intégrer mon histoire personnelle, mes observations, voire mes émotions dans mon parcours de recherche afin de mieux comprendre et analyser le contexte social que j'étudie, je souhaite également mettre en lumière leurs interactions en rendant ces émotions et ces pensées plus tangibles pour le lecteur. En prenant comme point de départ mon expérience individuelle et en la considérant *a priori* comme représentative, j'aspire également à une compréhension plus globale de mon propre contexte social et à une prise de conscience de l'influence qu'il peut avoir sur mon travail. Ceci est, bien entendu, particulièrement important pour mieux comprendre le rôle que jouent les différents facteurs sociaux dans les processus de création individuels et collectifs. Et c'est dans cette optique que j'ai développé une série de travaux destinés au grand public et mentionnés dans les chapitres précédents, qui se concentrent sur le rôle des médias pour archiver et diffuser mes propos (notamment par le réseau Internet, les enregistrements sonores ou le documentaire vidéo), une méthode à mon sens particulièrement pertinente dans ce contexte musical irlandais.

Cette méthode que l'on appellera qualitative se positionne donc comme antithétique des modes de recherche quantitatifs fondés sur la théorie et la vérification d'hypothèses de

l'épistémologie positiviste : ainsi, les deux spécialistes de l'autoethnographie que sont Laura Ellingson et Carolyn Ellis (2008) considèrent :

autoethnography as a social constructionist project. We want to resist the tendency to dichotomize and instead explore how autoethnography makes connections between seemingly polar opposites. Though we see it as a sign of progress that authors desire to tease out differences in autoethnographic projects, we argue that concentrating on dichotomies is counterproductive, given that autoethnography by definition operates as a bridge, connecting autobiography and ethnography in order to study the intersection of self and others, self and culture.²⁷⁶

En dépassant les oppositions binaires parfois enracinées dans nos habitudes de chercheurs et chercheuses, je souhaite donc abandonner le clivage familier entre arts et sciences, entre émotions et raisons, entre subjectivité et objectivité. Mais avant toute chose, et comme le précise la citation d'Ellington et Ellis ci-dessus, je renonce à la dichotomie entre chercheur et « cherché », entre ma position d'observateur et mon objet d'étude, entre un moi subjectif et un Autre objectifié. En me dépouillant du pouvoir et de l'autorité hypothétiques que me confèrerais mon statut de scientifique, l'autoethnographie réduit l'écart entre mes expériences personnelles et l'universalité de ces expériences.

Ainsi, dans le contexte de cette synthèse, mon privilège narratif – très éloigné de l'omniscience narrative – tient au fait que j'ai, entre autres, choisi d'appartenir à la communauté imaginée des Bretons²⁷⁷ et souhaité explorer de l'intérieur une « fraternité celtique », construction intellectuelle discrète dans les médias mais très vivace pour qui souhaite la rencontrer, notamment dans les milieux culturels et artistiques en Bretagne et en

²⁷⁶ Laura Ellingson, Carolyn Ellis, "Autoethnography as constructionist project", in *Handbook of constructionist research*, J.A. Holstein, J. F. Gubrium, (dirs), New York - Londres, The Guildford Press, 2008, p. 446.

²⁷⁷ Face aux concepts de droit du sol ou de droit du sang, l'hymne « national » breton, le Bro Gozh Ma Zadoù (« Le vieux pays de mes ancêtres », rédigé en 1898 par François Jaffrennou) débute par les mots « Ni, Breizhiz a galon », soit « Nous, Bretons de cœur ».

Irlande²⁷⁸. Un autre choix, professionnel, m'a également conduit à ne plus rédiger mes articles en français dans la plupart des cas, mais à privilégier une écriture en anglais depuis une dizaine d'années afin de mieux diffuser sur mon territoire d'enquête (l'Irlande) et dans les pays de sa diaspora (USA, Grande-Bretagne, etc.). Le premier article que je publiais en anglais, en janvier 2012 dans la revue irlandaise *Scoláire Staire* créée par de jeunes chercheurs en histoire pour les chercheurs et le grand public, portait d'ailleurs sur la construction d'une opposition factice entre tradition et modernité dans les discours académiques et médiatiques sur les musiques traditionnelles en général, et sur la musique irlandaise en particulier :

the definitions of tradition are most often given by default, for what is not modern. Tradition is too often defined by a lack, an absence, a deficiency rather than as a function, a force or an action. [...] tradition is not seen as a process. The term 'tradition' thus finds itself describing a product, and most often a cultural product marketed for passive consumption.²⁷⁹

Cette même ambiguïté entre produit et processus, loin de ne concerner que des domaines comme la culture, se retrouve également dans nos travaux de chercheurs, et donc dans mes propres travaux : pour nos futurs doctorants, il importe ainsi de transmettre cette réalité de la recherche selon laquelle, pour un projet sélectionné, plusieurs autres n'auront pas vu le jour. Pour un ouvrage publié, de nombreux essais et brouillons auront été nécessaires, tant le processus de médiation de la recherche ne se résume pas à une première version d'un document, toujours très imparfaite. Il nous importe également, en tant que chercheurs et directeurs de recherches, de ne pas passer sous silence toutes ces étapes intermédiaires nécessaires et fructueuses, ces errements, ces chaos et ces tangentes dans le seul but (inconscient dans la vaste majorité des cas) de ne montrer qu'un produit fini, policé et

²⁷⁸ Voir de nouveau Erwann Chartier, *op. cit.*, ou pour un récit plus auto-ethnologique : Mona Ozouf, *Composition française, retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, 2009. Une partie importante des souvenirs qui façonneront son intérêt pour l'histoire apparaît d'ailleurs dans l'introduction d'un ouvrage de Mona Ozouf antérieur à la notion d'égo-histoire : *L'École de la France*, Paris, Gallimard, 1984, 415 p.

²⁷⁹ "Irish Music between tradition and modernity", in *Scoláire Staire* Vol. 1, Issue 2, 2012, 20-28.

façonné, reflet irréaliste de notre perfection ambitionnée gommant une souffrance révélatrice de l'intensité de notre investissement :

La « fameuse » angoisse devant la page blanche touche aussi le chercheur. Trivialement, ce symptôme révèle l'intensité de son investissement dans son propre texte et l'acuité des enjeux inhérents à l'écriture des sciences humaines. Pourtant, régulièrement, obstinément, depuis cinq, dix ou vingt ans, il fait ses articles, rédige communications, rapports de recherche, livres ; il s'y met, s'y colle, il gratte. Rien n'y fait : écrire continue de l'intimider, voire, par bouffées, de l'inhiber.²⁸⁰

Sans parler du doute professionnel ou du sentiment professionnel résumé ici par la sociologue Pamela Richards :

I am a fraud because I don't work the way everyone else does. I don't read the classics as bedtime reading; hell, I don't read anything except weird novels and stuff that has nothing to do with my 'work.' I don't sit in the library taking notes; I don't read the journals cover to cover; and what's worse, I don't want to. I am not a scholar.²⁸¹

Bref, "*we provide inaccurate and deceptively simplistic maps for those who read our words*"²⁸². Mais rien n'est plus artificiel que cette surface lustrée qui tait les sentiers égarés et les chemins de traverse pour y parvenir. L'expérience culturelle de l'autoethnographie nous offre ainsi cette possibilité de mêler processus et produit en un tout cohérent et logique, en un résultat évolutif, en un aboutissement perpétuellement provisoire de notre recherche en marche :

[...] like ethnographers, autoethnographers follow a similar ethnographic research process by systematically collecting data (...), analyzing and interpreting them, and producing scholarly reports, also called autoethnography. In this

²⁸⁰ Voir Martyne Perrot, Martin de la Soudière, « L'écriture des sciences de l'homme : enjeux », *in Communications*, n° 58, Paris, Seuil, 1994, p.5.

²⁸¹ Pamela Richards, "Risk" in Howard S. Becker, *Writing for Social Scientists* (2e éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 2007, 112-113.

²⁸² Laura Ellingson, Carolyn Ellis, *op. cit.*, 2008, p. 453.

sense, the term “autoethnography” refers to the process and the product, just as “ethnography” does.²⁸³

Par ailleurs, dans mon choix de langue d’expression comme dans le cas de mon appartenance lucide à une communauté celtique imaginée, les lignes s’estompent entre mon rôle d’investigateur et celui de membre d’une communauté dans des contextes collectifs ; dans ces deux cas, je pénètre un milieu pour tenter de mieux le comprendre par la pratique et ainsi tenter de mieux l’expliquer. Ici, l’art et la science ne sont plus antinomiques, ni confrontation entre deux éléments s’excluant mutuellement, mais ils forment les deux extrémités d’un *continuum*. Car mettre ces deux termes d’art et de science sur un pied d’égalité et les relier ne signifie pas pour autant les confondre : nulle question de fusionner le processus et le produit, la forme et le contenu, le traditionnel et le moderne, le fond et la forme, mais simplement de mettre en évidence les liens qui les unissent dans le temps et dans l’espace, et de montrer en quoi l’un n’existe pas sans l’autre, en quoi l’un s’enrichit de l’autre.

b) Le personnel et le politique

Une dernière dichotomie de l’autoethnographie doit être mentionnée ici, que je souhaite relier à la dimension sociétale de ma recherche : le mouvement féministe a contribué depuis plus d’un demi-siècle à mettre en évidence l’imbrication fondamentale du domaine privé et du domaine public, du personnel et du politique. Dépeignant les groupes de paroles féministes de la fin des années dix-neuf cent soixante où étaient évoqués tout à tour les questions de sexualité, d’apparence, de santé, de partage des tâches, etc., Carol Hanisch écrivait en 1970 :

One of the first things we discover in these groups is that personal problems are political problems. There are no personal solutions at this time. There is only collective action for a collective solution.²⁸⁴

²⁸³ Heewon Chang, *Autoethnography as method*. Walnut Creek, CA : Left Coast Press Inc., 2008, p. 48.

Si les problèmes sociétaux appellent des solutions collectives, et si les chercheurs sont partie prenante de ce monde qu'ils/elles savent si bien analyser, nul doute que tout acte de rédaction de nos recherches est dès lors fondamentalement politique. L'historienne Mona Ozouf décrivait ainsi le cheminement de sa pensée en 2009 en conclusion de son ouvrage autobiographique :

Tel est en tout cas le sentiment qui m'a conduite à reconsidérer l'austère commandement qui invite les historiens à s'absenter, autant que faire se peut, de l'histoire qu'ils écrivent. Puis déterminée, toute réflexion faite, à le transgresser.²⁸⁵

Cette inflexion politique, au sens que lui donne Carol Hanish d'une déconstruction des rapports de pouvoir, n'a bien sûr jamais cessé de m'animer et n'a jamais cessé de poindre dans ma recherche, tout discret qu'elle fût parfois. Ce fut en premier lieu l'impérative démythification de la musique irlandaise, tant en Irlande qu'en Bretagne, en répétant inlassablement que, non, la cornemuse irlandaise n'est pas née de l'interdiction par les Anglais de jouer de cet instrument debout en extérieur :

On explique parfois l'émergence du jeu assis de la cornemuse irlandaise par une supposée interdiction des grandes cornemuses par les autorités du pays. Il semble incontestable que le nombre de musiciens visibles diminua au cours du XVIIIe siècle en raison de la répression dont ils furent parfois victimes. Mais, comme en Écosse, et malgré le mythe qui entoure cette période du milieu du XVIIIe siècle, la cornemuse ne fut jamais interdite.²⁸⁶

Non, les harpeurs n'ont pas été pourchassés sous le règne de Élisabeth 1ère :

²⁸⁴ Carol Hanisch, "The Personal Is Political", in Shulamith Firestone et Anne Koedt (dirs.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism, 1970, réédité dans Barbara A. Crow (dir.), *Radical feminism: A documentary reader*, New York: NYU Press, 2000, 113–116. Hanisch ajoutait dans une explication rédigée en 2006 que “ *‘political’ was used here in the broad sense of the word as having to do with power relationships, not the narrow sense of electoral politics.* Voir www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html consulté le 18 août 2020.

²⁸⁵ Mona Ozouf, *op. cit.*, 2009, p. 259.

²⁸⁶ E. Falc'her-Poyroux *op. cit.*, 2018, p. 102.

L'affirmation de Grattan Flood ne peut donc être confirmée par aucun texte en notre possession et doit être considérée comme une exagération grossière à mettre sur le compte de l'enthousiasme nationaliste bien connu de cet historien.²⁸⁷

Et oui, les danses de C  il   furent inventées à Londres parmi l'élite intellectuelle des expatriés irlandais :

En 1897, la Gaelic League cherchait à ajouter d'autres activités à celles qu'elle promouvait déjà, comme la langue ou la littérature, et une visite de son secrétaire londonien Fion  n MacColuim à une soirée de danses appelée c  il   et organisée par les immigrés écossais en Angleterre leur fournit l'idée. Il fut alors décidé de concevoir une soirée similaire pour les Irlandais de Londres, le 30 octobre 1897, au Bloomsbury Hall, près du British Museum, pour marquer la fête celtique de Samhain (la Toussaint).²⁸⁸

En d'autres termes, la musique traditionnelle en Irlande n'est pas outre mesure victime d'une colonisation culturelle exogène, mais victime tout autant, sinon davantage au tournant du XXe siècle, de l'épuration endogène émanant d'une élite intellectuelle dublinoise peu au fait des traditions populaires rurales²⁸⁹. Plus largement, mon écriture a donc toujours tenté d'œuvrer à une véritable reconnaissance de nos cultures populaires, d'ici ou d'ailleurs, d'hier ou d'aujourd'hui.

On retrouvera donc dans mes écrits des traces plus marquées de cet engagement sur des sujets aussi variés que la place des femmes dans la société irlandaise :

Contrairement aux idées reçues, les musiciennes, compositrices et interprètes ont joué un rôle essentiel dans l'évolution musicale en

²⁸⁷ *ibid.*, 2018, p. 39.

²⁸⁸ *ibid.*, 2018, p. 185.

²⁸⁹ Voir à ce sujet mon article sur « La Ligue Gaélique et son héritage - une épuration culturelle », colloque Sofeir, mars 2002, « Inclusion-exclusion », Reims.

Irlande, indéniablement atténué par une bien piètre reconnaissance de l'histoire officielle et des médias.²⁹⁰

les relations interconfessionnelles en Irlande :

On peut enfin espérer qu'en ces temps d'afflux d'immigrants vers l'Irlande on pourra non seulement envisager des Irlandais catholiques et des Irlandais protestants, mais également des Irlandais athées, des Irlandais musulmans, des Irlandais juifs, des Irlandais bouddhistes, etc.²⁹¹

la propriété intellectuelle :

Le cœur du problème aujourd'hui ne réside donc pas dans l'absence de renouvellement du fonds musical populaire, mais dans son appropriation légale par un seul individu, ôtant ainsi à la communauté toute possibilité de se réappropriier l'œuvre, et lui ôtant du même coup toute possibilité de consolider une unicité culturelle. Cette réappropriation continue par la communauté est pourtant l'un des fondements de toute société humaine.²⁹²

ou, plus récemment, le « vivre-ensemble » :

(...) le fait culturel se partage, se vit ensemble et crée du lien social, de la compréhension et de la tolérance ; il ne s'agit plus seulement de « vivre ensemble » mais de « faire ensemble ». Et c'est ce « faire ensemble » et ce « créer ensemble » qui constituent la tradition dont l'être humain ne peut se passer.²⁹³

Au-delà de l'enregistrement de simples faits et chiffres, l'autoethnologie nous autorise ainsi à entériner l'intervention du chercheur – qui devient en soi un texte à analyser – comme l'un des éléments déterminants du processus de recherche : de même que Kenneth Burke

²⁹⁰ Article « *Mná na hÉireann - Femmes et Musique en Irlande* » rédigé en 1997 à la demande d'une collègue pour un ouvrage qui n'a malheureusement jamais vu le jour.

²⁹¹ « Musique traditionnelle et identité en Irlande du Nord », communication au colloque du Groupe de Recherches en Études irlandaises, Caen, septembre 2002.

²⁹² « Identités musicales individuelles et collectives en Irlande », in Emmanuelle Bousquet et Gloria Paganini (dirs.), *Made in : identités culturelles et emblèmes nationaux dans un espace marchand international*, CRINI, Nantes, 2009.

²⁹³ *Histoire sociale de la musique irlandaise*, op. cit., 2018, p. 481.

considérerait en 1941 que les récits et la littérature nous préparent pour la vie²⁹⁴, l'implication personnelle du chercheur dans sa recherche et la mise en mots de cette recherche constituent l'un des outils d'explication de son expérience de vie. A la fois comme mode de raisonnement et mode de représentation, cette pratique nous aide à comprendre ce que cela signifie d'être un humain et nous aide à agir dans un certain cadre et selon certains principes.

5. UNE AUTOETHNOLOGIE EN QUESTION

Etant un adepte récent de l'autoethnologie, je reconnais aisément ne pas encore totalement maîtriser cette méthode de travail, d'autant plus qu'elle ne m'est pas pleinement naturelle, retenu que je suis par des dizaines d'années d'usage du *nous* sylleptique. Je suis également tout à fait conscient de ses limites, et de celles que nous devons nous imposer en tant que chercheurs si nous souhaitons voir notre travail et nos conclusions validés par la communauté scientifique.

Dans le cadre de cette synthèse, le volume, la richesse et la diversité des données collectées depuis plus de 30 ans (enregistrements sonore et vidéos, sites web, mais également entretiens, photographies, instruments, etc.) m'ont poussé à m'interroger sur la meilleure façon de rendre compte de mon parcours sur ce corpus complexe. La limite immédiatement identifiable dans un tel travail tient donc à mon sens en premier lieu au fait que cette synthèse se présente par définition sous forme écrite, au détriment du son pourtant essentiel dans le domaine musical et, dans une moindre mesure, de l'image. Les annexes pallient bien entendu ce manque, mais il conviendrait sans doute d'imaginer d'autres modes d'expression permettant de combiner enregistrements sonores, images fixes et animées, retranscription

²⁹⁴ Kenneth Burke, "Literature as Equipment for Living," in *The Philosophy of literary Form*, Berkeley, Louisiana State University Press, 1941, 293-304.

d'entretiens, etc., afin que l'expérience vécue soit représentée de manière plus fidèle, notamment dans sa dimension émotionnelle.

Plus globalement, je n'ignore pas non plus la suspicion académique qui entoure encore ce paradigme récent contesté par les sciences humaines quantitatives traditionnelles qui insistent sur la nécessaire impartialité et la représentativité de nos travaux, craignant que l'analyse qualitative puisse laisser trop de place à l'interprétation. Ces critiques, que je souhaite détailler ici²⁹⁵, sont nombreuses et entièrement recevables, mais doivent pouvoir recevoir quelques éléments de réponses de la part des autoethnologues.

Au premier rang de ces reproches objectifs figure l'attention excessive placée sur le chercheur et une certaine auto-complaisance présumée. Il ne fait aucun doute que cette approche « égo-historique » présente quelques écueils notables. Il me semble cependant qu'il s'agit-là d'un procès d'intention car, si certains chercheurs ont parfois pu être coupables de se laisser aller à une introspection ne débouchant que sur des considérations personnelles, la majorité des chercheurs en autoethnographie est à ce point consciente des obstacles qu'elle s'attache le plus solidement possible à ne se considérer que comme point de départ de sa propre recherche, et non pas comme son aboutissement. Ce débat a d'ailleurs permis aux partisans du « genre nouveau » de Pierre Nora d'avancer sur la nécessaire explicitation de ce point de départ, terreau de toutes nos subjectivités et de tous nos travers :

Aussi l'historien d'aujourd'hui est-il prêt, à la différence de ses prédécesseurs, à avouer le lien étroit, intime et tout personnel qu'il entretient avec son travail. Nul n'ignore plus qu'un intérêt avoué et élucidé offre un abri plus sûr que de vaines protestations d'objectivité.²⁹⁶

²⁹⁵ Pour cette partie, voir notamment Andrew Sparkes, "Autoethnography and narratives of the self: Reflections on criteria in action", in *Sociology of Sport Journal*, 17/1, January 2000, 21-43 ; Geoffrey Walford, "Finding the limits: autoethnography and being an Oxford University Proctor" in *Qualitative Research*, 4/3, December 2004, 403-417 Paul Atkinson, "Rescuing Autoethnography", *Journal of Contemporary Ethnography*, August 2006 35/4, 2006, 400-404 ; Heewon Chang. *Autoethnography as Method*. New York, Routledge, 2008.

²⁹⁶ Pierre Nora, *op. cit.* 5-6.

En parallèle de cette objection, le narcissisme des autoethnographes est également l'un des blâmes les plus communément entendus. J'ai cependant le sentiment assez net que la dérive narcissique de la science n'est pas le propre de l'autoethnographie – ainsi que la récente crise sanitaire nous en a apporté une preuve marquante, y compris en France – et qu'elle lui est même très antérieure :

Georges Cuvier, the famous 'father of palaeontology', noted in the most delicate terms that to be a genius is an unusual thing and that sometimes a lot can even be learnt from mediocre scientists, as exemplified by his colleague Lamarck (...) In his book *The Double Helix* on the discovery of DNA in the 1950s, James Watson (...) told us that he found his colleague Francis Crick arrogant, with a high ego.²⁹⁷

Plus important, la dimension éthique doit être mentionnée ici et l'encadrement de jeunes chercheurs et chercheuses implique désormais une dimension morale en application du décret de 2016 qui prévoit que les écoles doctorales « Veillent à ce que chaque doctorant reçoive une formation à l'éthique de la recherche et à l'intégrité scientifique »²⁹⁸

Dans toute recherche autoethnographique, négliger certaines normes déontologiques à l'égard des autres membres du groupe analysé dans les récits personnels est un obstacle régulièrement rencontré : protéger la confidentialité des informations à chacune des étapes de la recherche est un devoir moral qu'il m'est arrivé de rencontrer dès mon doctorat, où j'écrivais à propos des *sessions* de *pub* animées par des musiciens payés :

(...) les renseignements très officieusement fournis par les musiciens indiquent que chaque musicien payé (deux ou trois par session organisée) reçoit en moyenne l'équivalent d'une vingtaine de pintes de Guinness par soirée ; à raison de cinq sessions par semaine, un musicien apprécié peut

²⁹⁷ Bruno Lemaitre, *An Essay on Science and Narcissism, How do high-ego personalities drive research in life sciences?* Lausanne, Quanto, 2020, 269 p.

²⁹⁸ Arrêté du 25 mai 2016 fixant le cadre national de la formation et les modalités conduisant à la délivrance du diplôme national de doctorat, article 3.3.

ainsi se constituer chaque mois un pécule relativement important dont le perceuteur n'entendra jamais parler.²⁹⁹

J'évitais ainsi de donner des informations financières trop précises en mentionnant un équivalent en unités de pintes³⁰⁰, mais surtout me gardais bien de donner le moindre nom pour ce qui constituait un risque réel et connu, dont j'ai également été témoin :

Il arrive malheureusement que l'un d'entre eux se fasse épingler par l'administration et soit victime d'un redressement fiscal pour défaut de déclaration de revenus ; mais ce sont des expériences dont aiment peu parler ceux qui espèrent ne pas être le prochain.³⁰¹

Et par précaution supplémentaire, j'ai toujours évité de mentionner cette question dans mes articles en anglais. Auto-censure, sans aucun doute, mais avant tout protection de mes sources d'information.

Introspective, individualisée, personnelle, l'autoethnographie est tout cela. Mais faut-il critiquer la méthode avant même de considérer les résultats, comme certains articles le suggèrent³⁰² ? Là encore, il me semble qu'il s'agit là d'un préjugé malheureux, car ce qui importe avant tout est bien davantage de saisir si cette individualisation est incontestablement représentative d'un fait social, culturel, politique, etc. De même pour l'intérêt marqué des autoethnologues pour le dynamisme narratif de leurs écrits : la qualité de la forme, si tant est qu'elle soit présente, n'enlève rien au fond, à condition bien entendu qu'elle n'en devienne pas l'atout principal, voire unique.

²⁹⁹ *L'identité musicale irlandaise, op. cit.* p. 278.

³⁰⁰ Concrètement, chaque musicien ou musicienne recevait environ 90€ à 100€ de 2021.

³⁰¹ *L'identité musicale irlandaise, op. cit.* p. 278.

³⁰² Voir Leon Anderson, "Analytic Autoethnography", in *Journal of Contemporary Ethnography*, 35-4, 2006, 373-395.

Reconnaître les limites de l'autoethnographie, qui n'est plus aujourd'hui la méthode novatrice et révolutionnaire qu'elle était encore il y a seulement 20 ans, n'est cependant pas un problème en soi ni une remise en cause globale des apports récents. Toutes les méthodes ont leurs limites et toutes les approches ont leurs défauts, et deux éléments me sembleraient pouvoir clore une querelle sur ce qui m'apparaît de nouveau ici comme une dichotomie inadaptée entre le positivisme et l'autoethnographie : la solution la plus raisonnable est alors de converger vers un équilibre empirique entre ces deux tendances, quantitatives et qualitatives, en laissant chacun et chacune d'entre nous placer de nouveau le curseur où bon lui semble sur ce continuum académique, dans le respect des normes scientifiques. Le deuxième élément fondamental me semble logiquement être une définition claire et consensuelle de ces normes et des critères attendus de tout travail scientifique, autoethnographique ou non.

De manière surprenante, ces critères d'évaluation n'ont été précisés que très tardivement en France, par la mise en place du Comité national d'évaluation de la recherche en 1989, remplacé par l'Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (2006-2014), puis par le Haut conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur en 2014³⁰³. Si l'on s'en tient ici aux critères attribués à la production scientifique, ceux-ci ont été considérablement simplifiés dans la dernière version du référentiel d'évaluation des unités de recherche³⁰⁴. Parmi les éléments de production de connaissances, critère fondamental, le HCERES prend en compte, comme ses prédécesseurs :

³⁰³ www.hceres.fr

³⁰⁴ *Référentiel d'évaluation des unités de recherche Campagne d'évaluation 2020-21 vague B*, Département d'évaluation de la recherche, Haut conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur, novembre 2019.

www.hceres.fr/sites/default/files/media/downloads/Referentiel_UR_Vague%20B_RECH%20UR_12nov.pdf (consulté le 20 août 2020). La précédente version est disponible à l'adresse :

www.hceres.fr/sites/default/files/media/downloads/Hceres_campagne_2016_2017_Criteres_evaluation_En_tites_Recherche.pdf (consulté le 20 août 2020).

les découvertes, les résultats, les problématiques, les faits expérimentaux, les partenariats conduisant à des réalisations scientifiques ; et, d'autre part, l'originalité, la qualité et la portée de la recherche

Il apparaît néanmoins significatif à mon sens que les termes de « qualité » et de « qualitatif » reviennent à 53 reprises en 25 pages dans la dernière version de ce document, alors que la version de 2016 ne comportait que 15 occurrences des mêmes termes sur 40 pages. J'en conclus que le vocabulaire employé ici est tout à fait représentatif d'une évolution de l'état d'esprit de notre communauté de chercheurs, ainsi que de la prise en compte de nouveaux critères plus favorables aux sciences humaines.

A l'échelle internationale cependant, il est de notoriété publique que les classements internationaux du type de celui de Shanghai³⁰⁵ sont défavorables à la recherche en sciences sociales, comme l'avouaient eux-mêmes dès sa création les chercheurs internationaux responsables de ce classement :

Many well-known institutions specialized in humanities and social sciences are ranked relatively low partly because of the imbalances in the production of articles among various subject fields. (...) The Ranking Group tried hard but was unsuccessful to find additional indicators that are special for humanities and social sciences.³⁰⁶

La crise de légitimation de l'autoethnographie – qui semble en passe de se résorber lentement si l'on en juge par les documents officiels français mentionnés ci-dessus, mais reste problématique à l'échelle internationale puisque les classements internationaux peinent à prendre en compte les valeurs qualitatives des sciences humaines et sociales –, remet cependant en question les critères actuels pour apprécier et interpréter la recherche qualitative, impliquant une réévaluation de termes tels que validité, fiabilité et objectivité. Le chercheur américain Laurel Richardson propose ainsi cinq références spécifiques à l'autoethnologie qui

³⁰⁵ *Academic Ranking of World Universities* (ARWU), créé par la Shanghai Jiao Tong University en 2003 : www.shanghairanking.com (consulté le 20 août 2020).

sont à même de rendre compte de cette « *preuve par l'expérience* »³⁰⁷ : outre la contribution substantielle à notre compréhension de la société, elle mentionne la valeur esthétique, la réflexion personnelle, l'impact émotionnel et la personnification de l'expérience vécue. Pour leur part, Ellis, Adams et Jones mettaient en avant en 2015 – outre la nécessaire production de connaissance –

- Valuing the personal and experiential
- Demonstrating the power, craft, and responsibilities of stories and storytelling
- Taking a relationally responsible approach to research practice and representation.³⁰⁸

On notera dans cette dernière rubrique qu'apparaît pour la première fois dans ce même ouvrage une notion fondamentale à mes yeux :

A relationally responsible approach also means making our research *accessible* to a variety of readers and viewing our work as an *opportunity to engage and improve* the lives of our selves, participants, and readers/audiences.³⁰⁹

Car si la visée des sciences médicales ou des sciences dites « dures » est *a priori* l'amélioration du bien-être physique et matériel de nos concitoyens, celle des sciences sociales est, à mon sens et tout simplement, une meilleure compréhension entre cultures et une plus grande harmonie de la vie en société.

CONCLUSION

J'ai été amené ici à m'interroger sur la neutralité axiologique et notamment sur la fracture héritée du Siècle des Lumières entre arts et sciences. Comme j'ai pu y faire allusion *supra*, la

³⁰⁶ N. C. Liu et Y. Cheng, "Academic Ranking of World Universities – Methodologies and Problems", in *Higher Education in Europe*, 30, 2, 2005, p.132.

³⁰⁷ Voir Laurel Richardson, "Evaluating ethnography" in *Qualitative Inquiry*, 6/2, juin 2000, 253-255.

³⁰⁸ Tony E. Adams, Stacy Holman Jones, Carolyn Ellis, *Autoethnography*, Oxford University Press, 2015, p. 102.

rédaction de ce chapitre de synthèse ne s'est pas faite sans quelques errements : il n'est pas aisé pour un chercheur ayant passé plusieurs décennies dans le cadre académique confortable du « nous de modestie » de se pencher sur les biais inhérents à son parcours personnel. J'ai donc réalisé en premier lieu à quel point notre recherche était contrainte par des éléments eux-mêmes subjectifs, fondés sur une traduction erronée de l'allemand et sur un décalage initial avec cette neutralité scientifique idéale. En outre, en me reconnaissant comme le produit d'une histoire personnelle et collective et en réfléchissant à ma propre subjectivité au lieu de l'éluider, je me suis forcé à m'interroger sur mes pré-supposés et mes idées reçues, à poser et à observer mes limites et mes insécurités, à ré-évaluer mes repères pour réexaminer ma recherche d'un œil nouveau, pour apprendre à réapprendre. Tel un chercheur en sciences médicales qui testerait un nouveau traitement sur lui-même, j'ai pratiqué l'auto-examen et cherché à adopter ce que Pierre Bourdieu appelait « *un point de vue sur son propre point de vue* »³¹⁰

A bien y réfléchir d'ailleurs, un bilan du type de cette synthèse peut-il être autre chose qu'un exercice autobiographique ? Cela n'a pas échappé à l'anthropologue Jean-Luc Bonniol qui expliquait lors d'un colloque d'historiens en 2015 :

(...) cette nouvelle préoccupation historique qui transparait dans les HDR s'inscrit dans un certain air du temps, caractérisé par l'émergence d'une nouvelle exigence théorique, celle de la réflexivité. Cette nouvelle démarche méthodologique, qui consiste à appliquer les outils de l'analyse à son propre travail ou à sa propre réflexion et donc d'intégrer sa propre personne dans son sujet d'étude, intègre une dimension profondément politique quand on questionne la valeur sociale de ses choix d'objets de recherche et les conséquences qui découleront de ses prises de position.³¹¹

³⁰⁹ *ibid.*, p. 104.

³¹⁰ Pierre Bourdieu, « L'objectivation participante », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2003, N°150, p 46.

³¹¹ Texte consultable sur crbeh.hypotheses.org/538 (consulté le 20 août 2020)

C'est effectivement ce que j'ai réalisé de façon plus claire à travers cet inventaire : comment pourrais-je dès lors séparer ma recherche scientifique de mon engagement personnel pour le respect des cultures, notamment populaires. Comment rester neutre à la fois en tant que chercheur et en tant que citoyen lorsqu'un politicien français de premier plan déclare le 25 août 2020 : « nous pensons d'abord que la culture est une activité économique »³¹² ? Faut-il sonner le glas de l'« exception culturelle française » célébrée par le slogan « la culture n'est pas une marchandise comme les autres » apparu en France en 1993 pour obtenir l'exclusion des produits culturels des discussions finales du GATT, le *General Agreement on Tariffs and Trade*, sous l'égide des Nations Unies ?³¹³ Et comment interpréter l'évolution de la position irlandaise sur la « diversité culturelle », du soutien à la France par l'intermédiaire de Michael D. Higgins, Ministre irlandais de la Culture de 1993 à 1997³¹⁴, jusqu'au rapprochement avec l'industrie américaine depuis cette période³¹⁵ ? Nul besoin d'être chercheur en sciences sociales pour comprendre qu'il y a là une différence de point de vue très marquée entre un bien de consommation passif et une activité de création collective. Mais quelles conclusions en tirer ?

Dans l'accompagnement de jeunes chercheurs et chercheuses, il s'agira donc bien ici de distinguer plusieurs aspects de la recherche, que l'on peut globalement classer en trois étapes successives du travail scientifique, chacune liée à des choix personnels du chercheur : la

³¹² Jean Castex, Premier ministre, entretien sur France-Inter, 26 août 2020, 8h20-9h. www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-26-aout-2020 (consulté le 26 août 2020)

³¹³ Pour l'origine de cette phrase, voir Irit Sholomon-Kornblit, « Pour une analyse rhétorique et argumentative de la petite phrase : le cas de "la culture n'est pas une marchandise comme les autres" (1993-1999) », in *Mots. Les langages du politique* 2018/2 n° 117, Paris, E.N.S. Editions, 19-33 ; et Vincent Martigny, *Dire la France. Culture(s) et identités nationales. 1981-1995*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016. 376 p. § 42. ; pour l'exception culturelle, voir Serge Regourd, *L'exception culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

³¹⁴ « *The GATT negotiations (...) gave rise to questions about cultural domination and whether there should be a concept of cultural exception in this area, in other words it should not be regarded as a commodity which is traded. I favour this view* ». Voir les débats du parlement irlandais : Dáil Éireann debate, 28 novembre 1995, Vol. 458 No. 8, <https://www.oireachtas.ie/en/debates/debat/dail/1995-11-28/12/> (consulté le 27 septembre 2021).

première étape détecte une interrogation ou un sujet d'études qui semble présenter des lacunes de connaissances scientifiques ; la seconde envisage le processus de collecte des informations et de leur classement selon nos modèles de réflexion ; la dernière implique le mode de communication des résultats obtenus. Il apparaît alors qu'une seule de ces trois étapes est susceptible de faire l'objet d'une controverse sur la neutralité : la dernière, portant sur la transmission et la formulation de nos énoncés et de nos conclusions, et donc sur les effets possibles de nos prises de positions.

Face à ces défis, et parmi les arguments présentés ici sur la démarche autoethnographique, celle que je souhaite en priorité transmettre dans l'encadrement de la recherche en mode autoethnographique concerne la nécessité de ce que les anglophones appellent "*thinking outside of the box*" : car il faut bien le reconnaître, en tant qu'êtres humains, nous sommes intuitifs et faillibles. C'est donc nécessairement la confrontation entre les points de vue subjectifs qui permet à chacun et chacune, chercheur confirmé ou doctorant, d'avancer vers la connaissance par un processus de vérification collective permanente.

J'ai peu eu l'occasion ces dernières années de diriger des étudiants de la Faculté des Langues et Cultures Etrangères de Nantes pour leur mémoire de Master en raison de mes responsabilités de direction à Polytech Nantes. En revanche, j'ai dirigé chaque année les recherches de plusieurs étudiants et étudiantes pendant mes 8 années passées à l'université Rennes 2, sur des sujets irlandais aussi divers que l'église catholique et les femmes, l'association musicale du *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, la vie de St Colomban, le rock irlandais, parmi les plus marquants. J'ai aussi très souvent des contacts d'étudiants et étudiantes de toute la France souhaitant travailler sur la musique irlandaise pour leur Master et qui se tournent vers moi en tant qu'enseignant-chercheur français sur ces questions pour être orientés vers les principales ressources et pour déterminer une problématique intéressante.

³¹⁵ Voir Alexandra Slaby, « La Politique audiovisuelle en Irlande et au Canada face à l'impérialisme culturel américain », *Revue Lisa, Transatlantic Views of Empires*, Vol. V, N°3, 2007, pp 149-160.

Dans mon rôle futur de directeur de recherche, je souhaiterais donc transmettre à de jeunes chercheurs une démarche autoethnographique consistant en premier lieu à distinguer la neutralité de l'absence d'engagement, à prendre conscience de – et à intégrer – notre angle de vue et nos *a priori* dans l'équation de notre recherche, à bien connaître le milieu sur lequel nous enquêtons, et enfin à ne pas sous-estimer les limites de l'autoethnographie mentionnées *infra*.

J'ai en effet tenté ici d'adopter une double posture dont l'inconfort apparent ne m'a pas échappé : en adoptant un style qui ne m'est pas encore totalement familier, je prends le risque de ne paraître ni suffisamment rigoureux ni suffisamment persuasif ; en me positionnant d'emblée comme membre d'une communauté imaginée sur laquelle j'ai beaucoup écrit, je prends le risque de ne pas avoir le recul nécessaire pour que ce point de vue et mes conclusions puissent être validées : mais la reconnaissance même d'un privilège narratif légitime partiellement ma position pour écrire ces textes. C'est en écrivant mon identité, en faisant mon « épiphanie épistémologique »³¹⁶ et en intégrant ma construction sociale dans mon écriture scientifique que je m'autorise à aborder des lacunes de savoir scientifiques, des situations d'incertitude ou de problèmes où j'estime que mon expérience personnelle peut être utile.

Se pose cependant la question de la validité du travail autoethnographique ou, plus exactement, de sa validation. Dans ce parcours, j'ai considéré celle-ci de façon inhabituelle, en ne cherchant pas simplement à avancer ce qui me semblerait être des vérités potentielles uniques, logiques et neutres mais en portant une attention plus particulière à l'écriture, en tant que partie intégrante de la production et de la construction des connaissances. Ce faisant, j'ai souhaité évoquer chez les récepteurs de mon message un sentiment de vraisemblance et de

crédibilité. Ceci implique donc trois conclusions de ma part à mettre en œuvre dans de futures directions de recherche :

1/ la réception du message de l'autoethnologue est tout aussi importante que son émission en plaçant le lecteur ou l'auditeur, pour ainsi dire, au centre de notre recherche : la connaissance scientifique transite nécessairement par une phase d'écriture ou de parole qui doit être davantage reconnue, pensée et enseignée aux jeunes chercheurs ; bien que cela soit sans doute déjà le cas dans certaines écoles doctorales, il me semble essentiel que la parole du chercheur soit compréhensible par le plus grand nombre et, pour se faire, doit passer davantage par l'apprentissage d'un style à la fois extrêmement précis et fluide.

2/ la validité du message autoethnologique provient dès lors, non plus d'une vérité hypothétique, mais de la multiplicité des réactions de lecteurs ou auditeurs pour lesquels l'expérience décrite est réaliste et crédible : même si – de nouveau – c'est déjà le cas à certains égards, il s'agit d'accéder au plus grand nombre possible de lecteurs ou d'auditeurs afin de multiplier les dialogues et les échanges. Dans ce sens, la diffusion de la recherche et sa valorisation me semble devoir être grandement renforcée, en particulier pour les sciences humaines et sociales dans les domaines dont l'objectif premier n'est pas la commercialisation de découvertes financièrement rentables.

3/ dans la mesure du possible, j'ose espérer que nos travaux puissent offrir un moyen d'améliorer la vie des lecteurs ou auditeurs, et bien au-delà ; en tant que futur directeur de recherche, je souhaite transmettre l'importance de notre responsabilité de chercheur dans notre écriture scientifique, ainsi que les valeurs que nous souhaitons engendrer, porter et développer aujourd'hui et demain.

³¹⁶ Voir Caroline Dayer, *Construction et transformation d'une posture de recherche. Examen critique de la pensée classificatoire*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010. Le terme "coming out" paraîtrait sans doute inappropriée à la communauté LGBTQ+ puisque cette révélation ne présente pas de risque de discrimination systémique; elle présente néanmoins l'avantage de signifier une révélation identitaire tout à fait réelle.

• CHAPITRE IV – INTERDISCIPLINARITE

“ Je ne crois pas qu’il y ait de population sans musique ; probablement il n’en a jamais existé ”

Claude Lévi-Strauss, *La Quinzaine Littéraire*, 1er Août 1978.

1. LES DISCIPLINES ET LEURS LIMITES

L'épistémologie scientifique nous conduit à considérer que la structuration des connaissances n'est pas un phénomène spontané, mais répond à des circonstances qui peuvent être explicitées. La division en disciplines telle que nous l'envisageons aujourd'hui correspond en premier lieu à un besoin de production et d'organisation des connaissances au sein de l'université : bien qu'issu du latin *universitas*, signifiant la totalité, le terme d'université utilisé en français dès le XIIIe siècle dans le sens que nous lui donnons encore aujourd'hui³¹⁷, recouvre une réalité fragmentée dont les prémices peuvent être discernées dès les classifications d'Aristote (384-322 avant notre ère) : sa division tri-partite des sciences et les multiples subdivisions qui en découlent en sont les premières illustrations³¹⁸. Cette organisation de la société dans laquelle l'homme libre se devait de maîtriser les principales connaissances disponibles perdurera pendant toute l'Antiquité, sera prolongée à partir du VIe siècle par le *quadrivium* de Boèce (v. 480-524) et le *trivium* de Cassiodore (v.485-v.580), puis perdurera jusqu'au Siècle des Lumières, notamment en Grande-Bretagne avec la *Cyclopædia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) du britannique Ephraim Chambers et en France avec l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* publiée entre 1751 et 1772 par Diderot et D'Alembert.

³¹⁷ Voir Rey, Alain (dir.), *op. cit.*, 2000, tome III, p. 3971b.

³¹⁸ Voir par exemple *Organon*, livre I, *Catégories*.

Le concept de discipline universitaire au sens moderne est donc un phénomène extrêmement récent à l'échelle de l'histoire humaine ; il peut sans aucun doute être identifié pour la première fois dans la possibilité offerte par certaines universités américaines à leurs étudiants de choisir leurs cours à partir du début du XIXe siècle : ce fut le cas à l'Université de Virginie dès 1825, puis à Harvard (Massachusetts) à partir de 1869, suivie en 1876 par l'université John Hopkins (Maryland), qui inventa le terme anglais de "*major*"³¹⁹. Cette spécialisation progressive sera ainsi résumée par le philosophe allemand Martin Heidegger qui expliquera en 1953 : "*Die Spezialisierung ist auch nicht ein nur unvermeidliches Übel. Sie ist eine notwendige und die positive Folge des Wesens der modernen Wissenschaft*"³²⁰.

A l'occasion de la première conférence internationale sur l'interdisciplinarité, organisée en 1970 à Paris par l'Organisation de coopération et de développements économiques (OCDE), le concept de discipline a été défini comme "*a specific body of teachable knowledge with its own background of education, training, procedures, methods and content areas*"³²¹. On voit dans cette première approche à quel point l'enseignement constitue le point de focalisation de l'université tel qu'envisagé par l'OCDE. L'enseignement permet en effet à l'enseignant-chercheur de se placer en dehors de sa recherche, aussi éloignée soit-elle, et cette position d'observateur est également une forme de transversalité. C'est ainsi que j'ai eu la possibilité, tout d'abord à Rennes, de dispenser pendant plusieurs années un cours hebdomadaire de civilisation et littérature irlandaises en 3e année de Licence LLCE. Depuis mon arrivée à Nantes j'ai également eu régulièrement l'occasion de dispenser des cours

³¹⁹ Voir l'entrée "The Academic Major." Encyclopedia of Education. Ed. Guthrie, James W. 2nde éd. Vol. 1. New York: Macmillan Reference USA, 2012. 20b.

³²⁰ « La spécialisation n'est pas non plus un mal inévitable. C'est une conséquence nécessaire et positive de la nature de la science moderne ». Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, Klostermann, Francfort, 200 (1953), p. 53.

³²¹ Voir le rapport final de la conférence de l'OCDE, *Interdisciplinarity - Problems of Teaching and Research in Universities*. Paris – Washington, 1972, p. 25.

ponctuels sur l'Irlande aux étudiants des concours du CAPES et de l'Agrégation, notamment lorsque l'Irlande figure au programme³²².

Cette transmission des savoirs à travers l'enseignement, ainsi que les interrogations sur leurs fonctions, constitue le second besoin auquel répond la fragmentation du savoir en disciplines : elle rend ainsi plus aisée la gestion d'une somme grandissante de connaissances à transmettre : elle s'adapte également à une vision industrialiste de la gestion des tâches, qui pousse chacun d'entre nous à nous concentrer sur ce que nous connaissons le mieux. De fait, plus qu'une incitation à la collaboration, ce fonctionnement encourage chacun et chacune d'entre nous à la compétition, voire à la domination, comme l'indiquait dès 1979 le philosophe américain Joseph J. Kockelmans : "*development in our epistemological domain is connected with the general conception of our Western culture that one must be able to compete, excel, dominate, and control*"³²³.

On sait notamment que l'un des fondateurs de la sociologie, Max Weber, voyait dans la rationalisation des cultures occidentales l'un des principaux éléments ayant conduit à la naissance du capitalisme en Occident, essentiellement de par la division croissante du travail et l'augmentation de la bureaucratie dans la structuration des institutions, notamment politiques et éducatives³²⁴. Ayant perduré jusqu'à nos jours, cette pensée fragmentée et compétitive est désormais marquée dans le système universitaire mondial par des classements internationaux tels que ceux du Times Higher Education³²⁵ et celui dit « de Shanghai »³²⁶.

Ce morcellement des connaissances en disciplines tend ainsi à nous rendre plus passif devant un monde dont nous, chercheurs et/ou citoyens, ne comprenons plus tous les enjeux

³²² Je fus membre du jury de l'Agrégation interne de 2014 à 2018.

³²³ Kockelmans, J. J. "Why interdisciplinarity?" in J. J. Kockelmans (dir.), *Interdisciplinarity and higher education*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1979, p.147.

³²⁴ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, Paris Plon, 1964 (1904-1905).

³²⁵ *World University Rankings*, créé par le journal britannique en 2004 : <https://www.timeshighereducation.com/content/world-university-rankings>, consulté le 16 août 2021.

et dont les règles peuvent paraître obscures, voire arbitraires³²⁷. Moti Nissani, professeur de Biologie à Wayne State University (Michigan), résumait ainsi dès 1997 ce mode de pensée :

In self-defense, to avoid drowning and attain some kind of footing, we seek to come ashore on ever-smaller islands of learning and inquiry (...). To look beyond (...) is to be overwhelmed by the ocean's magnitude: better to remain ignorant of all but our own tiny province.³²⁸

C'est donc ici que l'on perçoit les limites, sans doute nombreuses, des disciplines : on constate en premier lieu que la société de la connaissance à laquelle nous appartenons est de plus en plus caractérisée par une déconnexion entre la production et l'utilisation des connaissances générées. Il suffira pour s'en convaincre de penser aux Pétaoctets de données astronomiques reçues chaque nuit par les télescopes du monde entier sans que celles-ci puissent humainement être analysées³²⁹ : l'accroissement constant des connaissances humaines mène ainsi la très vaste majorité des chercheurs à « échouer sur des îlots de compétence de plus en plus réduits », comme l'explique M. Nissani dans la citation précédente.

En conséquence, le monde occidental de la recherche et de l'enseignement n'est pas simplement divisé depuis le XXe siècle en deux cultures opposées – sciences dures et humanités – comme l'a évoqué le chimiste et romancier Charles P. Snow à partir de 1959³³⁰, mais en de multiples entités et de multiples chapelles qui peinent à trouver ne serait-ce qu'un

³²⁶ *Academic Ranking of World Universities*, créé par la Shanghai Jiao Tong University en 2003 : www.shanghairanking.com, consulté le 16 août 2021.

³²⁷ Voir Birnbaum N.. "The arbitrary disciplines", in E. E. Chubin et al. (dirs.), *Interdisciplinary analysis and research*, Mt. Airy, Lomond, 1986, p. 65.

³²⁸ Moti Nissani, "Ten cheers for interdisciplinarity: The case for interdisciplinary knowledge and research", in *The Social Science Journal*, Vol. 34, No. 2, Décembre 1997, p. 202.

³²⁹ 1 Pétaoctets = 10^{15} octets, soit 1000000 Gigaoctets (Go) ou 1000 Téraoctets (To). Voir par exemple "Big data in astronomy: from evolution to revolution", M. Khalil, M. Said, H. Osman, B. Ahmed, D. Ahmed, N. Younis, B. Maher, M. Osama, M. Ashmawy, *International Journal of Advanced Astronomy*, N°7 / 1, 2019, 11-14.

³³⁰ Snow, Charles P., *The Two Cultures*, Londres, Cambridge University Press, 1964. Il s'agissait à l'origine d'une conférence donnée dans le cadre des Rede Lectures à l'université de Cambridge.

vocabulaire commun et des méthodes communes pour communiquer entre elles, sans parler de modes de gouvernances ni de rituels communs³³¹.

On constate en second lieu que – si les connaissances produites ont pour but non seulement d’être transmises pour elles-mêmes, mais également de trouver une véritable fonction au sein de la société qui les produit – les enjeux auxquels sont confrontées les sociétés du XXIe siècle sont désormais trop complexes pour être considérés sous un seul et unique angle : “*problems of society do not come in discipline-shaped blocks*”³³². En d’autres termes, nous, chercheurs, ne réfléchissons pas en termes de disciplines mais en termes de problématiques, de phénomènes, de méthodes, de théories et de perspectives pouvant tendre vers des réponses aux questions que nous pose l’évolution de l’humanité. Aucune discipline, aussi importante fût-elle, ne pourra répondre seule à des problèmes de société aussi cruciaux et complexes que le changement climatique, les conflits internationaux, le respect des minorités, les inégalités hommes-femmes, la gestion de l’énergie et des ressources naturelles, etc.

Logiquement, le philosophe espagnol José Ortega y Gasset notait dès 1929 dans son ouvrage *La rebelión de las masas* l’un des risques supplémentaires inhérents à notre fonctionnement en disciplines :

(...) antes los hombres podían dividirse, sencillamente, en sabios e ignorantes, en más o menos sabios y más o menos ignorantes. Pero el especialista no puede ser subsumido bajo ninguna de esas dos categorías. No es sabio, porque ignora formalmente cuanto no entra en su especialidad; pero tampoco es un ignorante, porque es "un hombre de ciencia" y conoce muy bien su porción de universo. Habremos de decir que es un sabio-ignorante, cosa sobremanera grave, pues significa que es un señor el cual se comportará en todas las cuestiones que ignora

³³¹ Voir Stephenson J, Lawson R., Carrington G., Barton B., Thorsnes P. et Miroso M., “The Practice of Interdisciplinarity” in *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review*, janvier 2010 Volume 5, N°7, 271-282.

³³² Roy Rustum. “Interdisciplinary science on campus”, in J. J. Kockelmans (dir.), *Interdisciplinarity and higher education*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1979, p. 165.

no como un ignorante, sino con toda la petulancia de quien en su cuestión especial es un sabio.³³³

2. LE CADRE INTERDISCIPLINAIRE

Les défis évoqués *supra* pour la création, la gestion et la diffusion des connaissances ont peu à peu amené le monde universitaire à s'interroger sur cette fragmentation et à reconnaître les limites d'une approche purement disciplinaire, sans cependant ambitionner de revenir à une grande réunification des connaissances scientifiques : ce sont les sciences humaines qui ouvrirent la voie des transversalités durant les années dix-neuf cent vingt, autour de la sociologie au sein de l'École de Chicago puis à la fin des années 40 sous l'égide de l'UNESCO, puis sous celle des Nations Unies³³⁴.

Les tentatives pour dépasser ce cloisonnement ont depuis lors mené à un certain nombre de nouveaux défis, passant en premier lieu par une remise en cause de l'ordre établi, menant parfois à des postures considérées comme anti-disciplinaires – voire *indisciplinée* – par une partie des chercheurs craignant « la fin des disciplines » :

³³³ « Autrefois, les hommes pouvaient simplement être divisés entre les savants et les ignorants, plus ou moins savants et plus ou moins ignorants. Mais le spécialiste ne peut être rangé dans aucune de ces deux catégories. Il n'est pas savant, car il ignore formellement tout ce qui ne relève pas de sa spécialité ; mais il n'est pas non plus ignorant, car il est « un homme de science » et connaît très bien sa petite portion de l'univers. Nous devons donc dire que c'est un savant-ignorant, ce qui est très grave car cela implique que c'est une personne qui se comportera dans toutes les questions qu'il ignore, non pas en ignorant, mais avec toute la pétulance de quelqu'un qui est un savant dans son domaine particulier. » Ortega y Gasset José, *La rebelión de las masas*, 1929, chapitre XII, La Barbarie del "Especialismo". Le contexte du début du XXe siècle ne permet pas de déterminer si la formulation d'Ortega y Gasset implique uniquement les « hommes de sciences », ou si elle inclut également les femmes de sciences.

³³⁴ Le *Oxford English Dictionary* ne relève le terme '*interdisciplinarity*' qu'à partir de décembre 1937 dans le *Journal of Educational Sociology*, mais des recherches récentes font remonter son apparition aux USA aux années 1920 : voir Harvey J. Graff, "The 'Problem' of Interdisciplinarity in Theory, Practice, and History", in *Social Science History*, Vol. 40, No. 4, Cambridge University Press, 2016, p. 791. En français, le terme « interdisciplinaire » est considéré par le dictionnaire *Le Petit Robert* comme datant d'avant 1959 et le terme « interdisciplinarité » comme datant de 1968.

Le déploiement de savoirs concurrents autour d'une même question mène à leur subversion mutuelle, chaque champ révélant les failles conceptuelles de ceux avec lesquels il aurait dû s'accorder. Sous cet angle, cette interdisciplinarité serait plus une « indiscipline », c'est-à-dire un refus du consensus visant à une vigilance critique³³⁵.

En recherche comme en enseignement, la fin des disciplines ne semble cependant pas à l'ordre du jour et ce nouveau défi de « vigilance critique » devrait à l'avenir s'articuler davantage dans un équilibre fertile entre les spécialisations verticales et les transversalités.

Un second défi a par la suite porté sur la terminologie à adopter, et de multiples préfixes ont été proposés, qui font plus ou moins consensus. Dès 1972, le rapport de l'OCDE mentionné *supra* proposait une distinction entre :

- la multidisciplinarité, considérée comme une juxtaposition de diverses disciplines, parfois sans lien apparent entre elles,
- la pluridisciplinarité, juxtaposition de disciplines considérées comme plus ou moins liées.
- la transdisciplinarité, système commun d'axiomes pour un ensemble de disciplines.
- l'interdisciplinarité, interaction entre deux ou plusieurs disciplines différentes, de la simple communication d'idées à l'intégration mutuelle des concepts d'organisation, de méthodologie, de procédures, d'épistémologie, de terminologie, de données, etc. organisés en un effort commun sur un problème commun.³³⁶

Plus récemment, le *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods* résume ainsi les trois principaux concepts :

Multidisciplinarity is understood to be an additive approach – using knowledge from more than one discipline which are not themselves transformed by being used in conjunction with one another. Transdisciplinarity aspires to be a more holistic approach, and aims to displace disciplinary formations.

³³⁵ Ulysse Baratin, in *Acta Fabula, Dossier Critique*, vol. 12, N°5, mai 2011, <https://www.fabula.org/acta/document6364.php>, consulté le 16 août 2021.

³³⁶ OCDE, *op. cit.*, Paris – Washington, 1972, 25-26

Interdisciplinarity is characterized as interaction across and between disciplines.³³⁷

Dans la plupart des cas, les principaux ouvrages de référence insistent ainsi sur les lacunes inhérentes à l'approche multidisciplinaire : "*the placing side by side of insights from two or more disciplines without attempting to integrate them*"³³⁸ au sein desquels "*Inputs are not integrated around core questions, topics, themes, or problems. Individuals also remain anchored in their respective expertise, and collaboration is lacking*"³³⁹.

A l'inverse l'approche interdisciplinaire tend à privilégier, selon ces mêmes ouvrages de références, l'intégration et la synthèse des connaissances à des fins de résolution de problèmes sociétaux :

a cognitive process by which individuals or groups draw on disciplinary perspectives and integrate their insights and modes of thinking to advance their understanding of a complex problem with the goal of applying the understanding to a real-world problem.³⁴⁰

Interdisciplinarity is typically characterized by integration of information, data, methods, tools, concepts, and/or theories from two or more disciplines or bodies of specialized knowledge. Proactive focusing, blending, and linking of disciplinary inputs foster a more holistic understanding of a question, topic, theme, or problem by individuals or teams.³⁴¹

Mieux définie, l'interdisciplinarité peut également être subdivisée en plusieurs catégories, notamment par Moti Nissani sur le fond : la connaissance interdisciplinaire, l'innovation

³³⁷ C. Lury, R. Fensham, A. Heller-Nicholas, S. Lammes, A. Last, M. Michael, E. Uprichard (dirs), *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods*, Londres & New York, Routledge, 2018, p. 2.

³³⁸ Allen F. Repko, Rick Szostak, Michelle Phillips Buchberger, *Introduction to Interdisciplinary Studies*, Los Angeles, Sage, 2017, p. 103.

³³⁹ Julie Thompson Klein, *Interdisciplining Digital Humanities: Boundary Work in an Emerging Field*, Digital Humanities series, University of Michigan Press, 2015, p. 15. Creative Commons License CC BY-NC-ND 3.0 US.

³⁴⁰ A. F. Repko, R. Szostak, M. P. Buchberger, *op. cit.*, 2017, p. 105.

³⁴¹ J. Thompson Klein, *op. cit.*, 2015, p. 15.

interdisciplinaire, l'éducation interdisciplinaire et la théorie interdisciplinaire³⁴² : la connaissance interdisciplinaire nous poussera par exemple à distinguer le timbre d'un piano de celui d'un violon (physique) et à juger s'ils sont bien accordés (mathématiques) ; en ce sens, nous sommes tous interdisciplinaires. L'innovation interdisciplinaire, pour sa part, nous poussera à intégrer des instruments issus de traditions différentes dans une même composition musicale³⁴³. L'éducation interdisciplinaire nous permettra éventuellement de dispenser (ou de suivre) un cours sur la musique et les mathématiques. Enfin, la théorie interdisciplinaire étudie les trois catégories mentionnées ci-dessus.

Sur la forme, Julie Thompson Klein propose également deux subdivisions quadripartites de l'interdisciplinarité en opposant deux binômes : méthodologique / théorique et instrumentale / critique :

Methodological ID typically improves the quality of results, by using a method, concept, or tool from another discipline in order to test a hypothesis, to answer a research question, or to help develop a theory. In contrast, *Theoretical* ID develops a more comprehensive general view, typically in the form of new conceptual frameworks or syntheses (...). *Instrumental* ID typically aims at creating a product or meeting a designated pragmatic need. In contrast, *Critical* ID interrogates the dominant structure of knowledge and education with the aim of transforming them³⁴⁴.

Julie Thompson Klein propose enfin de séparer les champs disciplinaires couverts entre interdisciplinarité étroite ou large, selon la distance séparant les disciplines, et de distinguer

³⁴² Moti Nissani, *Interdisciplinary Journeys*, Keynote address at the Conference of the Sri Lankan Association for the Advancement of Science, Colombo, December 2016. https://www.researchgate.net/publication/317157454_Keynote_Address_Interdisciplinary_Journeys (consulté le 17 août 2021).

³⁴³ Je pense notamment à la thèse de William Alec Brown, *'Strung out': forging a new path for the cello within Irish traditional music*, Université de Limerick, sous la direction de Sandra Joyce et Niall Keegan, 2019, ou à l'album de Hughes de Courson, *O'Stravaganza : Fantaisie autour de Vivaldi et des musiques celtiques d'Irlande*, Virgin Classics – 545494 2, 2001.

³⁴⁴ Julie Thompson Klein, *op. cit.*, 2015, 17-18.

l'interdisciplinarité partagée de l'interdisciplinarité coopérative, selon le degré de coopération des équipes.

Si l'on ajoute à ce système taxonomique les termes parfois employés par certains auteurs francophones de métadisciplinarité, de polydisciplinarité, de pluridisciplinarité ou de postdisciplinarité et, en anglais, de *crossdisciplinarity* voire d' *interprofessionalism*, on comprendra que ces cadres restent en grande partie subjectifs, que les acceptions ne sont pas encore universelles et qu'une terminologie commune, pourtant essentielle à un travail commun, n'a pas encore été totalement adoptée : en matière d'interdisciplinarité comme en matière de recherche-crédation, la recherche sur la recherche – souvent extrêmement utile – peut aussi tendre parfois vers le narcissisme, au détriment de l'étude de l'objet, dans notre cas la musique.

3. INTERDISCIPLINARITE ET MUSIQUE

Omniprésente dans nos vies quotidiennes, la musique – irlandaise ou non – touche logiquement tous les aspects de la recherche scientifique, ou presque. On pensera bien sûr en premier lieu à tous les éléments facilement quantifiables et analysables, notamment les aspects suivants : mode, tempo, cadence, rythme, hauteur, timbre, dynamique, durée, texture, structure, mélodie, ornements, tonalité, harmonie. Les analyses fondées sur la théorie musicale constituent ainsi le premier volet de la musicologie³⁴⁵, dont l'origine tient essentiellement à la critique musicale et à l'esthétique depuis le XIXe siècle. Le musicologue

³⁴⁵ Le terme allemand *Musikwissenschaft* ("science de la musique") a été employé pour la première fois par Friedrich Chrysander en 1863 dans la préface de son ouvrage *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* (« Annuaire des connaissances musicales »), dans lequel il émettait le souhait que la musicologie devienne une science en se basant sur les normes méthodologiques rigoureuses des sciences naturelles.

français Claude Palisca expliquait ainsi en 1963 : « *Le document ou l'œuvre authentique est au savoir musical ce que l'expérience contrôlée est à la science* »³⁴⁶.

Mais la recherche scientifique sur la musique a également gagné d'autres domaines dès le début du XXe siècle, et l'on distingue généralement deux autres branches depuis cette période : la première, à l'origine liée aux sciences naturelles et qui tend désormais à rejoindre sur certains points les "*area studies*", inclut la recherche ethnomusicologique et la musicologie comparative ; la seconde, issue des sciences humaines et sociales, inclut notamment la recherche historique sur les instruments, l'interprétation, les musiciens, les répertoires et les pratiques musicales.

On perçoit cependant ici les limites de la musicologie appliquée, car les frontières entre musicologies théorique, historique et ethnologique ne résistent pas à la réalité du terrain : pour prendre un exemple irlandais, comment rendre compte de la féminisation de la harpe depuis le XVIIIe siècle sans évoquer le rôle historique des harpeurs et leur rang aristocratique, l'incompatibilité supposée de ce métier itinérant avec la condition féminine à cette époque, la transformation d'un instrument rural en instrument urbain, l'utilisation de la harpe dans les salons irlandais comme équivalent du piano des salons bourgeois européens, la poésie romantique de Thomas Moore et son célèbre "The harp that once through Tara's halls"³⁴⁷, mais également le répertoire et le nouveau statut principal d'instrument d'accompagnement (et non d'instrument soliste) ou les différences organologiques majeures depuis cette période, notamment concernant le chromatisme, le matériau des cordes et la position de jeu du musicien ou de la musicienne³⁴⁸?

Pour prendre un second exemple, plus international, comment rendre compte de l'influence de la musique indienne sur la musique pop-rock du XXe siècle sans évoquer

³⁴⁶ Claude Palisca, "American Scholarship in Western Music", dans *Musicology, The Princeton Studies*, coll. Humanistic scholarship in America Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1963, p. 105.

³⁴⁷ Voir Moore, Thomas, *Irish Melodies* (Bruxelles : E. Paul & Co., 1822), 7-8.

³⁴⁸ Voir Erick Falcher-Poyroux, *op. cit.*, 2018, 170-173 et 207-212.

« Within You, Without You » des Beatles³⁴⁹, ni faire appel à la notion de musique modale pour cette chanson (ici le mixolydien et son équivalent indien le *Khamaj thaat*), ni remonter à la première utilisation d'un sitar indien en musique pop-rock en octobre 1965 dans « Norwegian Wood »³⁵⁰, voire à la rencontre fortuite de George Harrison avec cet instrument sur le plateau de tournage du film « Help ! » en avril 1965 ? Ici encore, l'interdisciplinarité et la transversalité s'avèrent indispensables à l'analyse de faits sociaux complexes.

Une quatrième et dernière branche de la musicologie, beaucoup plus récente et appelée « musicologie systématique », tient aux récentes avancées dans les nouvelles technologies et les mesures, ainsi qu'à leur utilisation dans des domaines tels que la cognition et la neuropsychologie. C'est l'une des nombreuses composantes de ce qui constitue désormais les « humanités numériques », domaine récent à l'intersection des technologies de l'information et des sciences humaines et artistiques³⁵¹. Ce dernier domaine de la musicologie, de par le nécessaire croisement d'informations et de champs concernés, est considéré comme intrinsèquement interdisciplinaire, et est également étroitement lié à la recherche musicale en intelligence artificielle³⁵². Le *Journal of Interdisciplinary Music Studies* répertorie ainsi sur l'une des pages de son site web la longue liste des disciplines qui entrent dans son champ d'étude, par ordre alphabétique :

all musically relevant disciplines, including acoustics, aesthetics, anthropology, archeology, art history and theory, biology, cognitive sciences, composition, computing, cultural studies, economics, education, engineering, ethnology, gender studies, history, linguistics, literary studies, mathematics, medicine, music

³⁴⁹ « Within You, Without You » figure sur l'album des Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Apple Records, Universal Music Group, Parlophone, 0602557455366, PCS 7027 Europe, édition anniversaire, 2017.

³⁵⁰ « Norwegian Wood » figure sur l'album *Rubber Soul*, Apple Records, Parlophone, 0946 3 82418 2 9, édition remastérisée, 2009.

³⁵¹ Voir Julie Thompson Klein, *op. cit.*, 2015, 1-5.

³⁵² Je ne répèterai pas ici ce qui a été expliqué sur les liens entre musique et intelligence artificielle au chapitre 2, 64-65.

theory and analysis, neurosciences, perception, performance, philosophy, physiology, popular music, prehistory, psychoacoustics, psychology, religious studies, semiotics, sociology, sport, statistics and therapy.³⁵³

De fait, l'acquisition d'une expertise à la fois en sciences humaines et en sciences « dures » au plus haut niveau international n'est plus possible pour un chercheur isolé, et les interactions entre disciplines et entre chercheurs deviennent impératives afin de croiser les regards. Cela permet ainsi de fusionner des points de vue complémentaires sur la musique qui sera vue, tantôt comme une manifestation individuelle et tantôt comme un phénomène sociétal global, pour lesquels les connaissances seront acquises tantôt grâce à l'expérience personnelle qualitative et tantôt grâce à des preuves quantitatives, pour parvenir *in fine* à des conclusions parfois identiques et parfois différentes, voire opposées, sans que cela ne remette en cause le caractère scientifique des propos de part et d'autre.

Pour ce qui nous concerne dans le cadre de cette synthèse, la communauté des anglicistes de l'enseignement supérieur en France est très active dans le domaine musical, comme en témoigne le nombre relativement important de colloques ou d'ateliers qui y sont consacrés chaque année : on citera notamment, parmi les événements récents, les ateliers réguliers des congrès de la SAES et de l'AFEA consacrés respectivement à la musique des cultures anglophones et à la musique populaire américaine, ainsi que des colloques internationaux tels que « Musique et pouvoir – Discours, idéologie et pratiques institutionnelles » (2018, Université de Bourgogne), « Musique Pop-rock et Cinéma depuis les années 2000 » (2020, Sorbonne-Nouvelle), ou le colloque Poésique consacré à « La musique des sphères » (2021, Université Grenoble Alpes).

Par ailleurs, on ne compte pas moins de sept thèses de doctorat portant explicitement sur le domaine musical populaire soutenues entre 2016 et 2021 au sein des mêmes études anglophones

³⁵³ <https://musicstudies.org/about/> (consultée le 18 août 2021).

en France³⁵⁴. Par comparaison, on trouvera sur la même période et toujours au sein des études anglophones en France, quatre thèses portant explicitement sur Shakespeare et neuf sur l'univers cinématographique, deux domaines reconnus et organisés³⁵⁵. L'omniprésence de la musique au sein des sociétés humaines en fait donc un objet d'étude transversal par excellence. C'est notamment le cas pour l'Irlande qui, rappelons-le, est le seul pays au monde dont l'emblème officiel comporte un instrument de musique, et cela depuis au moins le XIIIe siècle³⁵⁶.

L'interdisciplinarité s'est donc imposée à moi dès le début de mes recherches en musique irlandaise, sans que j'en sois immédiatement conscient : observateur participant du monde musical irlandais en Irlande – tant traditionnel que rock – durant mes nombreux voyages et séjours sur place depuis 1982, j'ai également eu la chance d'en approcher une autre façade au Festival Interceltique de Lorient en tant que correspondant de radio de 1988 à 1994 puis en tant que directeur de séminaire en 1996 et en tant qu'invité régulier depuis cette époque. C'est dans ce contexte que me sont apparues très clairement les problématiques abordées par la suite dans mon travail, et notamment sur les questions d'identités et de nationalisme culturel. Cette approche très pratique et cette fréquentation très régulière du monde musical irlandais *in situ* et « hors champ », m'ont permis de déceler des décalages parfois importants

³⁵⁴ *Les représentations de l'identité culturelle britannique dans la musique de Damon Albarn (2000-2012)* par I. Ramialison sous la direction de D. Lassalle - Paris Est (2016) ; *La force du religieux et du politique chez Madonna. (...)* par B. Agar sous la direction de B. Gauthier - Paris-Saclay (2016) ; *"Alternative Ulster" : le punk en Irlande du Nord (1976-1983)* par T. Heron sous la direction de S. Mikowski - Reims (2017) ; *Vers une redéfinition de la protest song ? Réflexions sur la chanson contestataire aux États-Unis : le cas de Bruce Springsteen et la reflective song* par K. Chouana sous la direction de C. Chastagner - Montpellier 3 (2018) ; *Ethno-esthétique du surf en Floride : impact des relations esthétiques entre surf et musique sur le marquage identitaire* par A. Barjolin sous la direction de C. Chastagner - Montpellier 3 (2018) ; *Monstrosity in the music of PJ Harvey et Nick : the poetics of the grotesque in rock* par C. Girodet sous la direction de C. Chastagner - Montpellier 3 (2019).

³⁵⁵ Voir www.theses.fr, consulté le 2 mai 2021.

³⁵⁶ La harpe, que l'on retrouve encore de nos jours sur les pièces irlandaises en euros, fait son apparition sur l'*Armorial de Wijnbergen*, l'un des plus anciens qui nous soit parvenus, recueil de 1305 armoiries de vassaux de Louis IX (Saint-Louis, 1214–1270) et de chevaliers de Philippe III le Hardi (1245–1285), vraisemblablement compilé entre 1265 et 1285 (un exemplaire est consultable à la Bibliothèque royale de Bruxelles, Collection Goethals, MS 2569, folio 233).

sur une multitude d'aspects musicaux et extra-musicaux entre, d'une part, les messages colportés par les musiciens traditionnels irlandais sur leur musique et, d'autre part, les raisonnements plus concrets et étayés des publications en la matière – assez rares à cette période il faut bien le reconnaître ³⁵⁷. C'est également dans ce contexte que j'ai pu mesurer tout l'intérêt du déplacement du chercheur, de sa nécessaire position de réception, et surtout hors de son statut de « sachant », résumé notamment par le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat dans ce qu'il appelle poétiquement la « recherche de plein vent » :

Le chercheur de plein vent fait donc l'expérience, sans cesse renouvelée, de sa propre ignorance. Cette expérience est donc stimulante, et particulièrement en phase avec l'exercice d'une pratique de recherche, puisque cette ignorance constamment redécouverte motive de nouveaux questionnements et appelle d'autres investigations. De ce point de vue, la recherche ne relève pas d'une expérience de la vérité ou du résultat mais d'une expérience de l'ignorance régulièrement revisitée et éprouvée.

Ici, le chercheur ne peut qu'endosser le rôle de l'ignorant, quoique soutenu par la conscience de cette ignorance interdisciplinaire. On pourra dès lors évoquer ici les principales disciplines figurant dans mes travaux de recherche sur la musique en Irlande, et dans lequel j'ai tenté en premier lieu de jeter la lumière sur ma propre ignorance : à titre d'exemple représentatif, ma première communication, au congrès de la SOFEIR à Lille en mars 1996, portait sur l'image des deux instruments emblématiques de la musique irlandaise, la harpe et la cornemuse. En une trentaine de minutes, j'abordais au travers de l'histoire de ces instruments, des domaines très variés, cités ici avec de très courts extraits de cette communication :

- la terminologie et l'étymologie des mots « harpe » (« Il semble d'ailleurs qu'une racine indo-européenne **ker* ayant pour signification 'courbé' soit à l'origine du terme '*cruit*', et que l'un de ses dérivés, **kereb*, soit à l'origine du terme 'harpe'. ») et "*uilleann pipes*"

³⁵⁷ Breathnach, Breandán, *op.cit.*, 1971 ; Ó Canainn, Tomás, *op. cit.*, 1978 ; O'Neill, Francis, *op. cit.*, 1910.

(« L'explication la plus rationnelle consiste à dire que l'alliance des régulateurs et du chalumeau (le 'chanter') constitue une union entre deux types de sons produits à volonté (contrairement aux bourdons), ce qui lui valu également au XIXe siècle le surnom très répandu de 'organ pipes'.) ;

- l'organologie et la construction des instruments (« une caisse de résonance d'une seule pièce taillée dans un tronc de saule évidé, une colonne en forme de 'T' extrêmement solide, une base permettant de la poser à terre, 30 à 36 cordes de métal (vraisemblablement du cuivre) rivées à la caisse de résonance [...] » et « La transition d'une cornemuse 'à bouche' à une autre, dotée d'un soufflet latéral remplaçant le souffle de l'instrumentiste, n'est pas propre à l'Irlande [...] » ;

- l'iconographie historique (« Les illustrations du pédagogue luthérien Michael Praetorius dans son *Syntagma Musicum* (1619), quoique imprécises et erronées sur certains points, sont plus détaillées [...] » et « une gravure sur bois du château de Woodstock, co. Kilkenny, ou un dessin en marge d'un missel de l'abbaye de Rosgall en sont les premières représentations, au XVe siècle [...] » ;

- les traces des instruments dans la littérature des îles britanniques, dont la célèbre citation de Giraldus Cambrensis sur la harpe en Irlande³⁵⁸ et la non moins célèbre référence de William Henry Grattan Flood à "*woollen bagpipe*" dans la pièce de Shakespeare datant de 1600 « Le Marchand de Venise » (Acte IV, Scène I, l. 55) pour expliquer le terme *uilleann pipes*³⁵⁹.

- la technique de jeux des instruments (« Elle était appuyée sur l'épaule gauche, jouées avec des ongles longs, les cordes basses étant jouées par la main droite et les aiguës par la main

³⁵⁸ Giraldus Cambrensis, *Topographica Hiberniae*, in *Giraldi Cambresensis Opera, Rolls Series, 21*, J.S. Brewer, J.F. Dimrock et G.F. Warner (dirs.), Londres, 1861-1891, Vol. V. L'ouvrage original est consultable à la British Library à Londres, Royal MS 13 B VIII.

³⁵⁹ William Henry Grattan Flood, *A History of Irish Music*, 1913 (1ère éd. 1905), p. 50. Cette étymologie fantaisiste a été réfutée par Breandán Breathnach, *op. cit.*, 1971, p. 77, puis par Nicholas Carolan, "Shakespeare's uilleann pipes" in *Ceol Tíre*, vol. V no. 1 (juillet 1981), 4-9.

gauche. » et « [...] les régulateurs constituent un exemple parfait d'accompagnement de ce type en musique irlandaise, sans que cela ne semble choquer personne. Au contraire, l'utilisation des régulateurs est considérée comme le summum de l'art du *uilleann piper*. »)

- le répertoire (« La harpe celtique est d'ailleurs utilisée dans le répertoire baroque et a même séduit quelques compositeurs classiques récents. Dans le répertoire spécifiquement irlandais, la harpe a adopté toutes les musiques de danses [...] et « on trouvera ainsi une symphonie pour *uilleann pipes* et orchestre de Shaun Davey – le célèbre « Brendan Voyage », créé à Lorient en août 1980 et resté gravé dans les mémoires grâce à l'interprétation magistrale de Liam O'Flynn ») ;

- les questions liées à la sociologie et à la politique (« sur les dix harpeurs présents au grand rassemblement de Belfast en 1792 figuraient neuf hommes et une seule femme, Rose Mooney [...] » et « les harpeurs itinérants continuèrent à exister même sous Cromwell, et il est donc peu vraisemblable que la répression directe soit la cause de cette mutation [liée au jeu assis de la cornemuse] »).

- l'actualité des deux instruments (« La période contemporaine reflète ainsi naturellement cet état de fait, avec l'exception notoire de The Chieftains [...] et « servant aujourd'hui à évoquer l'Irlande ou à vendre tout et n'importe quoi, y compris du beurre ou du courant électrique dans les publicités télévisées ou radiophoniques [...] »).

Cette transversalité est restée constante dans mon travail et dans ma démarche depuis cette première communication, et l'on en retrouve la trace dans toute ma recherche depuis lors, de mon premier article, resté inédit, sur les femmes et la musique en Irlande (1997), sur l'émergence et la structuration d'une industrie de la musique traditionnelle en Irlande (2002), jusqu'aux travaux plus récents sur l'héritage culturel de la diaspora irlandaise (2021)³⁶⁰. Et c'est sans doute cette démarche interdisciplinaire indispensable à l'étude de la musique traditionnelle en Irlande qui éclaire l'écart temporel séparant ma thèse de doctorat en 1996 de

la monographie que j'ai publiée en 2018 sur « L'histoire sociale de la Musique irlandaise », aboutissement de plus de 30 ans de travail sur les thèmes mentionnés ci-dessus, mais également sur les liens entre la musique irlandaise et des notions d'économie (« Musique irlandaise et marchés internationaux » 1999), de politique (« La Ligue Gaélique et son héritage – une épuration culturelle », 2002), de religion (« L'image de la musique traditionnelle irlandaise en Irlande du Nord » 2002), de droit (« Identités musicales individuelles et collectives en Irlande », 2009), de linguistique (« Voix et langues en musique irlandaise », 2008) et, le plus souvent, sur une démarche mêlant plusieurs de ces thèmes.

Ainsi, en interrogeant le décalage entre les croyances et les écrits, il m'était généralement aisé de retrouver les sources – par exemple, H. G. Grattan Flood pour l'expression *uilleann pipes* – ou de vérifier *in situ* la situation pour croiser les informations. Cette « familiarité distante », cette vision à la fois étique et émique qui était la mienne dans ce contexte musical irlandais me permettait à la fois d'observer les faits et les représentations, de formuler les questions naïves que se pose tout étranger, et d'afficher de l'empathie pour les sentiments exprimés, tout en gardant une relative distance d'objectivité. Ce point de vue extérieur – l'apport extérieur étant d'ailleurs l'une des contributions essentielles de l'interdisciplinarité³⁶¹ – me permet ainsi d'esquisser une certaine constance dans ma démarche de recherche : partout où je regardais, je remarquais que des croyances maintes fois répétées et des mythes fondateurs du monde culturel irlandais pouvaient, et devaient de mon point de vue, être désacralisées et réfutées.

Ce fut le cas dans mes articles de recherche, comme celui mentionné ci-dessus, ainsi que dans des articles destinés à un plus large public, en ce qui concerne l'étymologie apocryphe du *uilleann pipes*, ou la légende selon laquelle les harpeurs auraient été pourchassés et pendus, ou bien encore sur l'urbanisation de la musique traditionnelle irlandaise (« L'essor d'une musique

³⁶⁰ Voir en annexes.

irlandaise urbaine », 2001) et sur la fiction musicale – mais la réalité commerciale – que représente le concept de « musique celtique » (« Les musiques celtiques », 1996 ; "*Celtic music*", 2020). Plus récemment, j'ai tenté d'interroger la vision opposant constamment les concepts de tradition et de modernité dans la critique de la musique irlandaise ("Irish Music between tradition and modernity", 2012) puis mis en évidence le grand nombre de chansons attestant du souvenir de la Grande Famine irlandaise du milieu du XIXe siècle ("The Irish Famine in songs", 2014) et de la participation des Irlandais à la première guerre mondiale ("Irish Songs of World War 1", 2018).

4. MUSIQUE ET SOCIETE

Toutes ces recherches transversales m'ont systématiquement mené aux mêmes conclusions : la musique n'est pas seulement un produit fini pour un public passif, tel que nous le présentent parfois les médias, mais également l'ensemble des éléments qui la produisent et la façonnent. Tenter de définir de façon monolithique la musique irlandaise, c'est essayer de définir une société irlandaise changeante et insaisissable. Il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de définition rigide de la musique traditionnelle irlandaise, mais une multitude d'éléments qui composent cet univers sonore, tous représentatifs d'une facette de cette société.

Ce regard extérieur que je propose sur la musique irlandaise tend ainsi à mettre en évidence les forces à l'œuvre aujourd'hui dans la société irlandaise, et à démontrer la double fonction qu'elle a acquise : le processus naturel qu'elle continue d'être – essentiellement en interne – et le produit qu'elle est devenue (au double sens de « produit commercial », et « tradition figée ») – essentiellement en externe.

³⁶¹ Voir "Irish music redefined – an outsider's point of view", Actes du colloque *La musique en Irlande : esthétiques et enjeux*, Université de Caen Basse-Normandie, PUC, 2013.

Ces tentatives de réévaluation du monde musical irlandais à la lumière de près de trente ans d'évolutions tendent alors à indiquer, à travers une multitude d'exemples, qu'il n'y a pas d'identité culturelle irlandaise unique : il existe de nombreuses manières de jouer, de danser de chanter de la musique irlandaise, dans le même sens qu'il existe de nombreuses manières d'être irlandais.

Cette interdisciplinarité de ma recherche m'a également conduit à me pencher sur le concept central d'identité culturelle, qui agite d'ailleurs les univers philosophiques et politiques des pays occidentaux depuis le tournant du millénaire, particulièrement en France depuis le début du XXI^e siècle.³⁶² Après Alain Finkelkraut, Valéry Rasplus et Régis Meyran, ou Jean-Claude Kaufmann³⁶³, c'est le philosophe français François Jullien qui affirmait en 2017 :

Il n'y a pas d'identité culturelle pour une raison très simple, c'est que les cultures sont collectives et ne cessent de changer. Une culture qui ne change plus est morte. (..) La culture n'est pas de l'ordre du possessif (...).³⁶⁴

On comprend ainsi que, pour François Jullien, les identités culturelles n'existent pas en raison d'une incompatibilité fondamentale entre la culture d'une part, perpétuellement en mouvement donc insaisissable, et l'identité d'autre part, figée : considérer qu'une identité culturelle n'existe pas³⁶⁵ est certes une hypothèse recevable dans une perspective d'immobilité souhaitée, mais elle peut à l'inverse – et doit selon moi – se concevoir comme un mouvement,

³⁶² Bien que les programmes politiques des candidats aux élections, quel que soit le pays, laissent généralement très peu de place aux propositions sur le développement de la culture dans nos sociétés.

³⁶³ Voir Finkelkraut, Alain, *l'Identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013 ; Rasplus, Valéry et Meyran, Régis, *Les Pièges de l'identité culturelle*, Paris, Berg International, 2014 ; Kaufmann, Jean-Claude, *Identités, la bombe à retardement*, Paris éditions textuels, 2014. Voir également, Huntington, Samuel, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996 ; Kenny, Michael, *The Politics Of English Nationhood*, Oxford OUP, 2014 ; West, Ed, *What We Got Wrong About Immigration & How to Set It Right*, Londres, Gibson Square Books, 2015.

³⁶⁴ Interview de Jullien François par Guillaume Erner, *L'Invité des Matins*, France-Culture, 23 juin 2017 (2 min 19).

lui-même marqueur d'identité. Et c'est bien cette « fabrication » de la culture commune, qui doit être perçue comme un processus collectif, comme l'affirmait Simon Frith dans une étude marquante en 1996 :

Identity is not a thing but a process – an experiential process which is most vividly grasped as music. Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective.³⁶⁶

Il ajoutait d'ailleurs, de façon tout aussi pertinente :

(...) the question we should be asking is not what does popular music reveal about the people who play and use it but how does it create them as a people, as a web of identities?³⁶⁷

Il importe donc de constater que le fait culturel se partage, se vit ensemble et crée du lien social, de la compréhension et de la tolérance ; il ne s'agit plus seulement de « vivre ensemble » mais de « faire ensemble ». Et c'est ce « faire ensemble » et ce « créer ensemble » qui constituent la tradition dont l'être humain ne peut se passer :

(...) without tradition which selects and names, which hands down and preserves, which indicates where the treasures are and what their worth is there seems to be no willed continuity in time and hence, humanly speaking, neither past nor future, only sempiternal change of the world and the biological cycle of living creatures in it.³⁶⁸

En Irlande, cet appel au passé pour façonner le futur traduit, peut-être encore davantage qu'ailleurs, une quête identitaire où la musique semble jouer les figures de proue. La musique, la danse et le chant traditionnels présentent donc deux facettes : une à fonction interne, c'est-à-dire utile et nécessaire au bon fonctionnement de la société irlandaise (*sessions*, soirées de



³⁶⁵ Voir Jullien, François, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, éditions de l'Herne, 2016.

³⁶⁶ Simon Frith, "Music and identity" in Hall, Stuart, Du Gay, Paul (dirs), *Questions of Identity*, Londres, Sage, 1996, p. 110.

³⁶⁷ Simon Frith, *op. cit.*, 1996, 121.

³⁶⁸ Hannah Arendt, *Between Past and Future* New York, The Viking Press, 1961, p. 5.

danses, *singing parties*, etc.), et une autre à fonction externe, c'est-à-dire exportable, et dont la visée peut apparaître à certains comme essentiellement commerciale.

Ainsi, le principal enseignement que l'on pourra tirer de l'évolution de la musique traditionnelle irlandaise face à cette double fonction en interne et en externe tient aux divisions qu'elle génère, reflet d'une fragmentation de la société irlandaise se prenant à douter de son unité réelle et à se rêver une identité multiple et cosmopolite. Car, de nouveau, il n'y a pas de définition unique de la musique irlandaise ni de l'identité musicale irlandaise, de même qu'il n'y a pas d'identité culturelle unique en Irlande mais une mosaïque de modes de pensées et une multitude d'attitudes, de points de vue ou d'approches, tous représentatifs d'une société plurielle, cosmopolite, accueillante et tolérante.

Cette extraordinaire évolution, et les nombreuses discordes qui en découlent en Irlande, portant en apparence sur la musique traditionnelle irlandaise, témoignent ainsi conjointement des bouleversements sociaux à l'œuvre et de la rapidité d'évolution de la société irlandaise.

Comme pour toutes les autres nations, l'identité de l'Irlande est complexe, multiple, et les nombreuses acceptions des termes « musique traditionnelle irlandaise » en fournissent, entre autres, la preuve. Les affrontements entre partisans des différents camps en matière de musique irlandaise ne se conçoivent que si l'on accepte la valeur polysémique des termes « musique traditionnelle irlandaise ». L'Irlande, dans ce long parcours qu'elle a suivi, a su trouver dans sa musique traditionnelle l'une des meilleures expressions de l'équilibre entre passé et futur (et non pas entre tradition et modernité), et celle-ci apparaît donc naturellement comme l'un des éléments les plus pertinents et les plus révélateurs de l'identité irlandaise contemporaine, l'affirmant sans revendication excessive aux yeux du monde, de la manière la plus complète qui soit grâce à ses multiples implications artistiques, historiques, linguistiques, psychologiques, sociales, culturelles, économiques et politiques.

5. PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Avec seulement cinq thèses (voir à ce propos l'introduction de cette synthèse) soutenues ces vingt-cinq dernières années, la recherche francophone en matière de musique traditionnelle irlandaise reste à défricher, et l'apport dans ce domaine, transférable à des doctorants dans le cadre de l'encadrement de thèses à venir, peut être décliné selon plusieurs axes interdisciplinaires.

Un premier aspect fondamental d'une formation doctorale transversale me semble tenir à l'un des éléments mentionnés dans les ouvrages de références cités *supra* et dans de nombreux autres, résumé par un attachement à ce que l'un d'eux qualifie de "*real-world problem*"³⁶⁹. Ce fonctionnement, que nous appliquons toutes et tous dans notre vie quotidienne, exige une certaine part de souplesse, de résilience, d'ingéniosité et met en jeu un instinct d'inventivité et de créativité permanent, que nous retrouvons également au sein des humanités numériques, où de nouveaux paradigmes enthousiasmants pour la recherche interdisciplinaire sont proposés par les réseaux de neurones récurrents (voir le chapitre 2.2.d de cette synthèse pour leurs applications musicales). Sans que cette poursuite d'un objectif sociétal constitue une fin en soi de notre travail de chercheur, je souhaite pouvoir transmettre à de futurs doctorants l'intérêt concret et la pertinence contemporaine de mon travail sur la place des femmes en musique irlandaise, le développement d'une industrie musicale, les rivalités religieuses et culturelles en Irlande du Nord, la participation irlandaise à la Première guerre mondiale ou la recherche de reconnaissance internationale du patrimoine musical irlandais.

En second lieu, l'encadrement de doctorants concerne le développement de certaines compétences interdisciplinaires : notre qualité de spécialistes et d'enseignants de la langue anglaise nous amène naturellement à cette interdisciplinarité de par la multitude de pays et de domaines concernés ; mais dans une perspective de recherche, et plus encore dans le domaine de la musique, il convient certainement aujourd'hui de ne pas négliger des compétences techniques dans des domaines comme l'enregistrement sonore, la captation et le montage

³⁶⁹ A. F. Repko, R. Szostak, M. P. Buchberger, *op. cit.*, 2017, p. 105.

vidéo, la publication sur internet, l'informatique musicale, etc. : ce sont là des outils et des pratiques que je maîtrise et utilise très régulièrement dans ma recherche, et que je suis tout à fait en mesure de transmettre également.

Dans notre cadre musical irlandais, enfin, il s'agira d'accompagner les étudiants dans une formation transversale incluant autant de connaissances théoriques que de pratique en musique irlandaise. De la même manière qu'il est indispensable d'avoir au minimum une connaissance pratique et passionnée de la lecture doublée d'un bon bagage théorique avant d'envisager une carrière d'enseignant-chercheur en littérature, il est bien sûr indispensable de connaître les principales œuvres et les grandes lignes historiques en musique irlandaise pour se consacrer à une recherche dans ce domaine. J'ai pourtant souvent constaté, lorsque des étudiants de Master se tournaient vers moi pour envisager un thème de recherche, que leur passion et leurs connaissances musicales sur l'Irlande se résumaient à quelques éléments épars sans arrière-plan historique et à quelques idées reçues où la distance critique était relativement faible. C'est dans cet état d'esprit méthodique et critique que j'ai accepté en 2009 de rédiger l'ouvrage sur l'Irlande dans la collection Idées Reçues au Cavalier Bleu, et plus encore que j'ai souhaité publier une monographie sur l'histoire sociale de la musique irlandaise en 2018³⁷⁰.

Il s'agit donc pour tout travail de direction de recherche d'organiser des projets interdisciplinaires et d'y impliquer les doctorants. Dans ce sens, je fais miennes les remarques tournées vers le futur du musicologue Antoine Hennion qui expliquait dès 1983 :

³⁷⁰ *L'Irlande*, Idées Reçues, Cavalier Bleu, 2009 (avec Jean Guiffan) ; *op. cit.*, 2018.

we ought not to attempt to explain the success of the music through sociology and social relations, but should instead look to the music for revelations about unknown aspects of society.³⁷¹

Les principaux domaines de recherche que je souhaite développer et dans lesquels je me sens en mesure d'impliquer et d'orienter les doctorants peuvent ainsi être définis selon plusieurs axes génériques tels que les représentations historiques et contemporaines de la musique en Irlande, les métamorphoses de la société irlandaise, ou le *soft power* irlandais, notamment.

Déclinés de façon plus précise, ces axes peuvent donner lieu à des réflexions sur des domaines déjà abordés depuis quelques décennies mais qui mériteraient d'être revisités, tels que les concepts de tradition et d'innovation³⁷², ou la circulation de la musique, le rôle des médias et de la transmission orale³⁷³. Mais avant tout, de nouveaux chemins intersectionnels peuvent être tracés en musique irlandaise, et la recherche sur les questions de genre mériterait une attention toute particulière dans le concert universitaire francophone, notamment les actions de FairPlé pour le monde professionnel, de *#mifofosta* pour le monde des sessions irlandaises et de *Sounding the Feminists* pour l'industrie musicale irlandaise au sens large³⁷⁴. Plusieurs

³⁷¹ Antoine Hennion, "The Production of Success - An Anti-Musicology of the Pop Song", *Popular Music*, Vol. 3, *Producers and Markets*, Cambridge University Press, 1983, p. 162. Cet article, remanié, apparaît également français dans Antoine Hennion, « La Production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variétés », *Volume !*, 10 : 1, 2013 : « Ce n'est pas tant à la sociologie, aux rapports sociaux tels qu'on les connaît, de venir expliquer le sens (ou le non-sens) de la musique, c'est plutôt à la musique de nous révéler un social inconnu. » (p. 50).

³⁷² Voir Ó Súilleabháin, Mícheál, *Innovation and Tradition in the Music of Tommie Potts*, sous la direction de John Blacking, Belfast, Queen's University, 1987 ; Michael (Mick) Moloney, *Irish music in America: Continuity and change*, université de Pennsylvania, 1992.

³⁷³ Voir S.C. "Hammy" Hamilton, *The Role of Commercial Recordings in the Development and Survival of Irish Traditional Music 1899–1993*, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin et John Baily, université de Limerick, 1996 ; Niall Keegan, *The art of juncture – transformations of Irish traditional music*, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, université de Limerick, 2012.

³⁷⁴ Voir www.fairple.com et www.soundingthefeminists.com ; *#mifofosta* est l'équivalent irlandais de *#metoo*, mais exclusivement consacré au monde de la musique traditionnelle irlandaise. Voir www.instagram.com/mifofosta/ et www.facebook.com/mifofosta/ (sites consultés le 2 septembre 2021).

chercheuses irlandaises sont très impliquées dans ce domaine depuis 2018, dont Joanne Cusack, Úna Monaghan ou Tes Slominki³⁷⁵, mais l'apport extérieur et le point de vue étique de chercheurs et chercheuses françaises seraient certainement bénéfiques : il s'agirait de poursuivre et de croiser à l'aune des mouvements contemporains les analyses existantes sur les fonctions de la musique traditionnelle irlandaise, sur les espaces publics et privés, sur les notions de pouvoir, de professionnalisme et de création en musique, notamment.

L'une des questions interdisciplinaires les plus intéressantes concernant la musique irlandaise depuis les années quatre-vingt dix tient également à l'image du pays telle qu'elle peut être portée sur le plan international, ainsi qu'aux retombées économiques qui en découlent. La musique irlandaise a donc dépassé les frontières de l'île et est devenue à la fin du XXe siècle l'un des fers de lance de la culture et de l'économie du pays grâce à l'énergie déployée par les musiciens eux-mêmes, ainsi que par son habile commercialisation. Phénomène plus récent, elle dépasse désormais largement la diaspora irlandaise pour s'intégrer à la culture populaire de très nombreux pays dans le monde. Décontextualisée et réimplantée dans un ailleurs inconnu et non-diasporique, elle cesse progressivement d'être la propriété psychologique unique de la communauté qui l'a créée, pour laisser la place à de multiples réinterprétations ainsi qu'à une fragmentation de sa sémiologie : comme beaucoup d'autres musiques avant elle, la musique irlandaise est en passe de s'intégrer au patrimoine culturel international, comme en attestent les inscriptions récentes du *uilleann pipes* et de la harpe au patrimoine mondial de l'humanité par l'UNESCO en 2017 et en 2019. Cette volonté de reterritorialisation à l'irlandaise, notamment analysée par Patrik Dasen dans sa thèse³⁷⁶, doit

³⁷⁵ Voir notamment, parmi les travaux les plus récents : Tes Slominki, *Trad Nation - Gender, Sexuality and Race in Irish Traditional Music*, Wesleyan University Press, Connecticut, (2020) ; Úna Monaghan, "121 Stories: The impact of gender on participation in Irish traditional music", in Jaime Jones (dir.), *Ethnomusicology Ireland*, Issue 7, 2021 ; Joanne Cusack, *Changes in Society and Scene: An Examination of the Role of Women Performers in Commercial Irish traditional music*, in Christina Lynn et Ian O'Connor (dir.) *Spéis, ICTM News Bulletin*, 2021.

³⁷⁶ Patrik Dasen, *op. it.*, 2020.

nous interroger sur les stratégies politiques, économiques et culturelles autour de la diaspora irlandaise et au-delà. Elle nous interroge également sur un plan plus herméneutique : quel *urtext*, quels modes et techniques canoniques fondent la musique irlandaise, désormais soumise à une ré-interprétation et à un renouvellement externalisé ?

La déconnexion entre la musique et la danse, entre les musiciens et les danseurs, et encore davantage entre les acteurs de la musique irlandaise et un public passif, apparaît de façon de plus en plus flagrante pour qui sait écouter et voir : quels enseignements peut-on en tirer sur la société irlandaise et, selon la formule d'Antoine Hennion, quel « social inconnu »³⁷⁷ cette rupture graduelle peut-elle nous révéler ? A l'inverse, si la tendance générale de la musique irlandaise est à la fragmentation, les styles locaux de flûte et de *fiddle* tendent à disparaître au profit d'un style global, davantage individualisé. Pour le *uilleann pipes*, ce sont les styles sociaux (*staccato* ou *legato*, tandis que les autres instruments ont des styles régionaux³⁷⁸) qui tendent à disparaître, avec les mêmes effets : de nouveau, quel « social inconnu » cette uniformisation graduelle peut-elle nous révéler ? Des particularités fortes subsistent-elles malgré tout dans des régions comme le Donegal, le Sliabh Luachra, à Belfast, etc., et pour quelles raisons sociologiques, politiques, économiques ou culturelles ?

Il ne s'agit là bien entendu que de quelques pistes de recherche, et quelques autres peuvent être évoquées plus succinctement, toutes dignes d'intérêt pour de futurs doctorants.

D'un point de vue historique, il semble établi que l'Irlande est considérée comme l'un des pays les plus musicaux au monde, puisque cette réputation existait déjà au XIIe siècle³⁷⁹. Mais peut-on réellement envisager ce processus culturel irlandais comme une constante

³⁷⁷ Antoine Hennion, « La Production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variétés », in *Volume !*, 10 : 1, 2013, p. 50.

³⁷⁸ Voir notamment mon article « Quelques Clichés Musicaux et Celtiques », *op. cit.*, 1997, ainsi que mon ouvrage *Histoire sociale de la musique irlandaise*, *op. cit.*, 2018..

ininterrompue ? Je pense notamment ici à la célèbre affirmation de Bono qui expliquait candidement à Bob Dylan en 1984 "(...) *my music, and the music of U2 is like, it's in space somewhere. There is no particular musical roots or heritage that we plug into*"³⁸⁰. Quels musiciens irlandais issus des univers pop, rock, classique ou jazz ont assuré – consciemment ou non – la transmission de cet héritage et construit des ponts entre les différentes musiques présentes sur l'île au XXe siècle et en ont, directement ou indirectement, assuré la survie ?

A l'échelle du pays, il me semble cependant essentiel de considérer que tous les Irlandais ne sont pas musiciens, loin s'en faut, même si la musique en Irlande dispose d'un statut tout à fait particulier. Dans ce contexte, qu'est-ce que la « musique traditionnelle irlandaise » pour le grand public aujourd'hui en Irlande, et de quoi la musique irlandaise est-elle devenu le symbole pour les Irlandais eux-mêmes ?

Parmi les tendances populaires les plus persistantes, la chanson en Irlande figure parmi les principaux vecteurs du nationalisme culturel depuis le XIXe siècle et les idées reçues continuent d'être colportées autant par les musiciens et chanteurs que par le grand public, en Irlande mais également en dehors de l'île : il conviendrait donc notamment de s'interroger sur les sentiments exprimés par ces idées reçues et sur les besoins qui fondent ces affirmations symboliques. De ce point de vue, l'analyse des décalages observables entre les chansons contemporaines des faits relatés et les chansons actuelles sur les mêmes sujets serait précieuse.

Sur le plan collectif des milieux musicaux, je m'interroge sur les rôles respectifs des différentes associations du renouveau de la musique traditionnelle irlandaise au XXe siècle, qui transformèrent une activité quasiment moribonde en vitrine économique et culturelle du pays. Comment évaluer notamment, qualitativement et quantitativement, l'apport des réglementations, ainsi que des concours de musique et de danse au renouveau des pratiques, des techniques et des technologies ?

³⁷⁹ Comme en témoignait en 1990 le film d'Alan Parker, *The Commitments*, basé sur le livre du même titre de Roddy Doyle.

Sur le plan individuel, il serait également passionnant d'examiner les responsabilités respectives du triptyque compositeur / musicien / auditeur dans le renouveau et le succès international de la musique irlandaise – si l'on considère à raison que la musique irlandaise a désormais des compositeurs connus et reconnus et, d'autre part, que "*beauty is in the ear of the listener*". Sans négliger les apports fondamentaux des luthiers contemporains et des nouveaux modes et apports du collectage en Irlande.

Plus globalement, serait-il concevable d'envisager une esthétique du son en musique irlandaise, considéré comme le premier niveau de signification tant individuel que collectif, sans aborder conjointement l'esthétique du geste, de l'expression corporelle, de la respiration, etc. ?

Ces questions, et bien d'autres encore, méritent assurément qu'on s'y attache et que l'on en éclaire les origines, le contexte contemporain et les implications. Une carrière individuelle de chercheur n'y suffirait pas, et il est grand temps pour moi de transmettre mes savoirs et mes compétences en la matière pour passer le relais à de jeunes doctorants sur ces questions.

CONCLUSION

Ce chapitre sur l'interdisciplinarité n'avait pas la prétention d'en aborder toutes les particularités, mais plutôt d'en considérer les principaux aspects liés à la direction de recherche en études irlandaises. Cette vision non-exhaustive sur l'interdisciplinarité en est d'ailleurs l'un des fondements :

Interdisciplinarians need not become experts in the disciplines they utilize. Beyond a general feel for the perspective of the discipline, they merely need sufficient command of its relevant portions to illuminate the specific features of that particular complex system. (...) it is essential that interdisciplinarians

³⁸⁰ Interview de Bob Dylan et Bono, *Hot Press*, vol. 8 no. 14, 27 juillet 1984.

develop a feel for the discipline's perspective, so they can be alert to its other potential contributions to their study.³⁸¹

Par ailleurs, si l'on observe le nombre important de thèses soutenues en Irlande sur la musique irlandaise depuis une vingtaine d'années, on constate que leurs auteurs sont très rarement des enseignants-chercheurs en activité mais le plus souvent des musiciens professionnels ou des passionnés pratiquants, et cet état de fait est similaire en France³⁸². Sans surprise, la pratique de la musique reste plus importante que son étude, y compris pour les musiciens professionnels, et reste souvent une activité annexe pour les chercheurs. Comme l'indiquait très récemment le musicien-chercheur Martin Dowling en conclusion d'une recension d'ouvrage :

the luxury of free and unstructured time granted by student life was much more important to their journey into traditional music than anything that happened in the classroom. (...)

I have concluded (...) that it is much more valuable to be practising in a community than writing about the community of practice."³⁸³

Mais la principale limite à l'approche interdisciplinaire tient avant tout à un élément très concret et finalement fondamental : il reste plus simple aujourd'hui de se définir comme appartenant à une discipline déjà bien établie pour se donner un sentiment d'identité professionnelle. A titre d'exemple, il m'est plus facile de me définir comme spécialiste de civilisation irlandaise que comme « chercheur interdisciplinaire en études irlandaises », et il est vraisemblable que cette difficulté sera tout aussi marquée pour les futurs doctorants.

Les enjeux et les difficultés que pose l'interdisciplinarité sont également les limites de la musicologie et de la recherche sur la musique. C'est ainsi que l'on constate que les thèses

³⁸¹ Newell, W.H.. "A theory of interdisciplinary studies". *Issues in Integrative Studies*, 19, 2001, p. 17.

³⁸² Voir les éléments d'information fournis dans l'introduction.

³⁸³ Marin Dowling, recension de Jessica Cawley, *Becoming an Irish Traditional Musician: Learning and Embodying Musical Culture*, in *Journal of Music*, <https://journalofmusic.com/focus/ways-talking-and-thinking-about-irish-traditional-music> (consulté le 11 août 2021).

irlandaises dans le domaine de la musique traditionnelle portent fréquemment sur un corpus relativement restreint ne laissant que très peu de place à l'interdisciplinarité et à la recherche de problématiques sociales³⁸⁴. La musicologie formaliste reste parfois encore accrochée à une vision de la musique comme *objet* unique de sa recherche, ainsi définie en 1965 par l'une des grandes figures américaines de la musicologie :

(...) works of art are not studied as a means of furthering "the study of men in society." The terms are just turned around. Men in society are studied as a means of furthering the comprehension of works of art. This may be described as a critical orientation, to differentiate it from the sociological orientation.³⁸⁵

Longtemps insensible au monde extérieur, cette approche musicologique est aujourd'hui la cible de critiques telles que celle d'une autre grande figure de ce domaine de recherche, Philip V. Bohlman, ici dans le contexte des émeutes liées à l'affaire Rodney King à Los Angeles en 1991 : "*This belief in self-immunity has historically led to a remarkable capacity to imagine music into an object that had nothing to do with political and moral crises*"³⁸⁶. Mais considérée du point de vue opposé, cette légitimisation de l'étude de la musique comme phénomène purement social peut également mener à des dérives de parti pris et de subjectivité, à juste titre pointées du doigt par la musicologie formaliste. C'est donc dans un juste milieu entre ces deux pôles, entre formalisme artistique et signification sociale, que j'imagine pouvoir diriger les recherches de doctorants. C'est dans cette esprit que j'ai souhaité que ma monographie de 2018, *Histoire sociale de la musique irlandaise* » soit sous-titrée *du*

³⁸⁴ Depuis Gearóid Ó hAllmhuráin, *The Concertina in the Traditional Music of Clare*, Belfast, 1990, à Thompson McKusker, *Ciara Mo stór é mo leanbh: story, meaning, and relationship in Irish traditional lullabies*, Limerick, 2021, en passant par Adrian Scahill, *The Knotted Chord: Harmonic Accompaniment in Printed and Recorded Sources of Irish Traditional Music*, Dublin, 2005, ou Deirdre Ní Chonghaile, *'ag teacht le cuan': Irish traditional music and the Aran Islands*, Cork, 2011. Voir en annexes la liste complète des thèses irlandaises dans le domaine de la musique traditionnelle.

³⁸⁵ Joseph Kerman "A Profile for American Musicology" *Journal of the American Musicological Society*, 18, 1965, p. 62.

³⁸⁶ Philip V. Bohlman, "Musicology as a Political Act", *Journal of Musicology*, 11, University of California Press, 1993, p. 414-5.

Dagda au DADGAD : l'expression résume bien ma position entre deux mondes, puisque les universitaires connaissent tous le Dagda (la principale divinité de la mythologie irlandaise antique) et les musiciens savent tous ce qu'est le DADGAD (un accordage ouvert de guitare en Ré-La-Ré-Sol-La-Ré très répandu en musique irlandaise). Mais l'inverse n'est pas vrai, et ma tâche en tant que chercheur et en tant que directeur de recherche sera également de jeter des ponts entre des univers qui, au mieux, s'ignorent. C'est un défi que je suis tout à fait prêt à relever, avec enthousiasme, car, artistes ou universitaires, notre but consiste également à donner un sens au monde dans lequel nous vivons, à l'interpréter à notre manière et, parfois même, à tenter de le changer. Le rôle des chercheurs interdisciplinaires dans ce cadre pourra ainsi être considéré avec Julie Thompson Klein comme une nouvelle approche critique des disciplines et de la structuration des connaissances :

Bridge builders do not tend to engage in critical reflection on problem choice, the epistemology of the disciplines being used, or the logic of disciplinary structure. In contrast, restructuring changes parts of disciplines. It often embodies, as well, a critique of the state of the disciplines being restructured, and, either implicitly or explicitly, the prevailing structure of knowledge.³⁸⁷

³⁸⁷ Julie Thompson Klein, *Humanities, Culture, and Interdisciplinarity: The Changing American Academy*. SUNY Press, Albany, 2005, 10-11.

• CONCLUSION

Au terme de cette synthèse qui a retracé le chemin parcouru depuis mes premiers travaux jusqu'à mon projet de recherche-crédation récent, il me semble opportun de faire un bilan des compétences acquises dans ma recherche et dans mes différents postes, et qui trouveront toute leur place dans mes futures fonctions de direction de recherche. Porté par un intérêt personnel pour l'enseignement et le partage de mes connaissances initiales de communication en langue anglaise, j'ai eu la très grande chance d'y adjoindre une passion pour l'Irlande et une autre pour la musique. J'avoue ici n'avoir jamais pensé faire carrière à l'université avant la fin de ma thèse de doctorat, puisque j'étais très heureux dans mon rôle d'enseignant et que la carrière ne représentait pas une fin en soi : on mesure de ce point de vue à quel point l'Université française peut accueillir des profils divers et des spécialisations de recherches extrêmement variées.

Je suis donc devenu enseignant-chercheur pour ne pas me satisfaire des idées reçues sur la musique irlandaise entendues trop souvent en Irlande ou ailleurs, et grâce au besoin impérieux de vérifier ce qui était répété : ça n'est sans doute pas une coïncidence si j'ai publié deux ouvrages dans la collection Idées Reçues aux éditions du Cavalier Bleu³⁸⁸. Il reste cependant beaucoup à faire en la matière dans le domaine musical irlandais, et davantage encore pour développer dans les études anglophones en France la visibilité et l'audibilité de cet univers musical populaire omniprésent mais discret. La singularité de mon parcours s'inscrit ainsi dans la volonté de voir le fait musical pris en compte comme fait social et culturel total et comme objet d'étude interdisciplinaire à part entière. Mais comme pour tous mes collègues ce parcours est fait de questionnements individuels, d'approfondissement, de découvertes, de voyages lointains et proches, ainsi que de responsabilités et de travail

³⁸⁸ L'Irlande, *op. cit.*, 2008 ; Les Beatles, *op. cit.*, 2010.

personnel et en réseaux. Ce travail de synthèse a en lui-même été l'un de ces voyages de (re-) découvertes et m'a permis d'approfondir des notions fondamentales en recherche-crédation, en autoethnologie et en interdisciplinarité et de mieux saisir les démarches et cheminements nécessaires à l'accompagnement futur de jeunes chercheurs.

En tant que chercheur, j'ai bien entendu eu l'occasion de publier de nombreux ouvrages et de me confronter, outres aux négociations contractuelles, à la rigueur nécessaire à la production d'un texte aussi précis, fluide et conformes aux normes que possible. Ce fut le cas récemment avec les éditions Peter Lang pour mon ouvrage *Histoire sociale de la musique irlandaise* (2018), et cela avait déjà été le cas avec la traduction de *Les Irlandais* de Seán O'Faolain aux éditions Coop Breizh (1994) ou, pour des ouvrages plus grand public comme *l'Irlande* (2008), et *Les Beatles* (2010), mentionnés *supra*. Ce souci d'intelligibilité dans le travail de relecture – que j'ai souvent vu sous-estimé par les étudiants que j'ai dirigés pour leur mémoire de Master lorsque j'étais à Rennes 2 – me conduit généralement à réécrire un ouvrage jusqu'à quatre ou cinq fois avant de le considérer comme prêt à être partagé et publié : c'est cette rigueur, ainsi que cette conscience du lectorat et cette volonté d'être fluide et convaincant, que je souhaite transmettre. Cette même conscience de diffusion de nos connaissances doit également pousser les jeunes chercheurs à ne pas se cantonner au public universitaire et à s'adapter à des formes de dissémination différentes telles que les conférences auprès du grand public ou dans les universités permanentes³⁸⁹, dans les émissions de radio ou de télévision, etc. Plus récemment, des concours comme « Ma thèse en 180 secondes » organisé en France par le CNRS et la Conférence des présidents d'université³⁹⁰, sont

³⁸⁹ Également appelées « université du temps libre », « universités inter-âges », « université tous âges », « universités pour tous », etc., selon les régions, elles s'adressent depuis 1973 non seulement aux retraités, mais également aux salariés, chômeurs, lycéens, etc.

³⁹⁰ Voir la chaîne officielle du concours : <https://www.youtube.com/watch?v=0VaRuGTKyso> (consulté le 2 novembre 2021).

également des vecteurs importants pour la valorisation de la recherche, pour le travail en réseau et pour une meilleure prise en compte des enjeux de société inhérents à nos travaux. Dans mon laboratoire nantais, le CRINI, ces enjeux s'articulent essentiellement autour des questions d'interculturalité, d'identité et de nationalisme, dont la pertinence et le caractère interdisciplinaire restent plus importants que jamais, 30 ans après sa création. Si la compétitivité économique est très souvent mise en avant par les médias parmi ces enjeux de société, le progrès social et le développement d'une véritable culture scientifique dans le grand public sont à mon sens des enjeux tout aussi fondamentaux et pour lesquels les chercheurs en sciences sociales doivent tenir les premiers rôles. Ainsi, les retombées de la recherche ne doivent pas seulement se mesurer en termes de Produit Intérieur Brut ou en résultats du commerce extérieur, mais également prendre en compte des indicateurs portant sur la santé, le logement, l'éducation, l'environnement, la vie culturelle, la gouvernance, la sécurité, les libertés, les droits, l'engagement citoyen, l'accès aux communications, et bien d'autres encore.³⁹¹ C'est le cas depuis l'invention en 1990 par le Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD) d'une nouvelle unité de mesure, l'indicateur de développement humain (IDH)³⁹², ou plus récemment depuis la création en 2013 du *Social Progress Index* (SPI) par Michael Porter, professeur à la Harvard Business School³⁹³. Tels sont les enjeux de société qui me paraissent essentiels pour notre recherche de demain et que je souhaite transmettre, dans le cadre, apparemment anodin, du travail sur la musique irlandaise.

Parmi mes compétences les plus tangibles, j'ai également acquis depuis plusieurs décennies celles liées à mon penchant pour la technique et la technologie : l'informatique et internet font partie de mon univers professionnel depuis plus de 30 ans, et la maîtrise de ces

³⁹¹ Voir notamment Oleg Arkhipoff, *Peut-on mesurer le bien-être national ?*, Paris, INSEE, série C, n° 41, avril 1976 ; Renaud Gignac et Philippe Hurteau *Mesurer le progrès social : vers des alternatives au PIB*, Montréal, Institut de recherche et d'informations socio-économiques, 2011.

³⁹² Voir <http://hdr.undp.org/en/data> (consulté le 8 novembre 2021).

³⁹³ Voir <https://www.socialprogress.org/> (consulté le 8 novembre 2021).

outils est une compétence fondamentale pour tout chercheur, y compris dans la conception et la réalisation de sites web pour partager le fruit de nos recherches. Moins fréquente parmi les chercheurs est la maîtrise des techniques d'enregistrement audio ainsi que l'édition du son, domaines que j'ai notamment enseigné en BTS pendant deux années au Lycée Léonard de Vinci, à Montaigu (85) de 1994 à 1996. Mon goût personnel pour l'image et la photographie m'a également amené à m'intéresser à la documentation vidéo et au montage dans un but de témoignage, d'archivage et d'analyse d'un fait culturel irlandais en France. Et bien entendu, je joue de plusieurs instruments, non nécessairement liés à la culture traditionnelle irlandaise – batterie et guitares – et je compose dans différents styles, du traditionnel au rock en passant par la chanson et les compositions symphoniques. Toutes ces compétences me donnent ainsi une base de légitimité interdisciplinaire concrète pour transmettre à de jeunes chercheurs les différentes approches possibles de la recherche-crédation dans les domaines culturels et musicaux en Irlande, voire au-delà.

Tout ce travail de recherche et de création ne serait cependant rien sans de solides réseaux professionnels au sein desquels les échanges d'expériences ou de points de vue permettent à notre réflexion de progresser, où notre recherche et notre expertise trouvent une véritable visibilité, où les liens interpersonnels nous donnent accès à tel ou tel renseignement dans un domaine que nous maîtrisons moins bien, et nous donnent l'occasion de rendre la pareille lorsque nous sommes à notre tour sollicité. C'est également dans ces mêmes réseaux que l'on pourra faire de la veille d'information régulière, apprendre à mieux connaître ses collègues et à imaginer puis à concrétiser de nouveaux projets. J'ai eu la chance, assez rapidement dans ma carrière, d'être sollicité pour être membre du bureau de la SOFEIR sous la présidence de Catherine Maignant de 2002 à 2005, et la fonction de responsable de communication électronique (nouvellement créée à cette époque) m'a rapidement permis de rencontrer un très grand nombre de collègues spécialistes de l'Irlande, en France et en Europe. C'est sans aucun doute grâce à ces contacts que l'on m'a par la suite proposé d'être membre du jury du CAPES externe (2001-2003, puis 2014) et de l'Agrégation interne (2015-2018). Hormis les aspects strictement pédagogiques de ces jurys, j'ai également bénéficié des rencontres

intellectuelles passionnantes avec des collègues français spécialistes de très nombreuses autres disciplines de la 11e section du CNU. Si j'ajoute à cela les contacts réguliers avec mes collègues linguistes au sein du réseau Polytech, ceux acquis par mes responsabilités internationales au sein de mon école de 2009 à 2012, et enfin les relations établies pour mes deux congés pour recherches en 2014 et 2022³⁹⁴, je ne pourrai que souligner auprès de futurs doctorants la nécessité impérieuse d'être le plus actif possible dans la construction de réseaux multiples. C'est également la clé d'accès vers des projets qui sortent des sentiers battus et proposent des chemins exploratoires inédits : à titre d'exemple, mon projet de recherche-créditation pour la *Symphonie 32* n'aurait jamais pu voir le jour sans, entre autres, les contacts avec les instances universitaires qui me sont familières en France et en Irlande, les instances politiques des ambassades que je comprends en partie grâce à mes fonctions d'élu local de 2001 à 2008³⁹⁵, ou ma connaissance intime des milieux musicaux traditionnels et classiques également en Irlande et en France depuis plus de 30 ans.

Enfin, un solide ancrage local est également nécessaire dans toute carrière de chercheur et passe par la prise de responsabilités et un engagement personnel : comme je l'ai indiqué ci-dessus, j'ai eu la chance de diriger le département Langues de mon école pendant 16 ans, de coordonner les enseignants de langues des écoles du réseau Polytech pendant 8 ans, d'être membre élu de notre conseil d'école pendant 6 ans, et je reste à l'heure actuelle élu au conseil d'orientation du Service Universitaire des Langues (SUL) de l'université de Nantes depuis 2017. J'ai également dirigé les relations internationales de Polytech Nantes et été membre élu du Conseil Universitaire des Relations Internationales (CURI) pendant plusieurs années. J'ai accepté ou sollicité ces responsabilités pour la simple raison que ces missions me plaisent énormément, à plusieurs titres : tout d'abord elles m'ont permis de mieux comprendre le

³⁹⁴ Mon premier CRCT en 2014 m'a notamment permis d'être invité à l'université de Limerick pour une journée d'études, et celui de 2022 me vaut d'être *Guest scholar* pour un semestre au sein du Moore Institute de l'université de Galway.

fonctionnement des instances universitaires, non seulement à Nantes mais également dans le reste de la France ; surtout, elle m'ont permis d'être actif durant toute ma carrière en me donnant la possibilité d'organiser et de structurer des projets, de gérer et d'animer des équipes, de partager et d'échanger des compétences, d'apprendre à contrôler ou à déléguer, et enfin d'obtenir des résultats concrets dans l'évolution de nos enseignements et de notre recherche.

Qu'il s'agisse de la recherche pure et de sa valorisation – au cœur de notre métier – des compétences techniques et technologiques, de la construction de réseaux professionnels ou de l'engagement dans les responsabilités universitaires, toutes les compétences mentionnées dans ces pages sont aisément transférables à la fonction de directeur de recherche, à laquelle je souhaite pouvoir accéder. J'espère ainsi avoir mis en évidence dans cette synthèse tout ce que je suis en mesure d'apporter aux études irlandaises en France et tout ce que le vaste domaine musical pourra apporter à la recherche française dans une méthodologie nouvelle, à la croisée de l'autoethnologie, de la recherche-crédation et de l'interdisciplinarité. J'espère enfin avoir montré dans ces pages l'importance que j'attache à notre capacité de chercheurs, non seulement de tenter de comprendre le monde et de l'expliquer de la façon la plus intelligible possible, mais également d'influencer les changements qui s'annoncent et de rendre ce monde meilleur pour le plus grand nombre. C'est à mon sens notre rôle et celui des générations de chercheurs qui poursuivront après nous, et que je souhaite désormais pouvoir encadrer.

³⁹⁵ Adjoint au maire à la culture et aux affaires scolaires de Treillières (Loire-Atlantique, 9000 habitants).

ANNEXES

• BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE

Cette bibliographie ne se veut pas exhaustive sur la matière musicale irlandaise et comprend pour l'essentiel les ouvrages et articles cités dans cette synthèse. Pour une bibliographie plus complète sur la matière musicale irlandaise, on se reportera à celle indiquée en annexe de mon ouvrage *Histoire sociale de la musique irlandaise* (ed. Peter Lang, 2018).

Autoethnographie

- Atkinson, Paul, "Rescuing Autoethnography", in *Journal of Contemporary Ethnography*, August 2006 35/4, 2006.
- Adams, Tony E., Holman Jones, Stacy, Ellis, Carolyn, *Autoethnography*, Oxford University Press, 2015.
- Anderson, Leon, "Analytic Autoethnography", in *Journal of Contemporary Ethnography*, 35-4, 2006.
- Bertaux, D., « L'approche biographique : sa validité méthodologique, ses potentialités », in *Cahiers internationaux de sociologie*, 69, 1980.
- Chang, Heewon, *Autoethnography as method*. Walnut Creek, CA : Left Coast Press Inc., 2008.
- Ellingson, Laura, Ellis, Carolyn, "Autoethnography as constructionist project", J.A. Holstein, J. F. Gubrium, (dirs), in *Handbook of constructionist research*, New York - Londres, The Guildford Press, 2008.
- Fortin, S.. « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique » in P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006.
- Hayano, David M. "Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects" in *Human Organization* 38, no. 1 (1979).
- Hofer, Barbara, "Introduction : Paradigmatic approaches to personal epistemology" in *Educational Psychologist*, vol. XXXIX, n° 1, 2004, 1-3.
- Hughes, Sherick; Pennington, Julie (2017). *Autoethnography: Process, Product, and Possibility for Critical Social Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.

- Maréchal, G.. « Autoethnography » in A. J. Mills, G. Durepos et E. Wiebe (dir.), *Encyclopedia of Case Study Research*. New York, Sage Publications, 2009.
- Meneley, Anne, *Auto-Ethnographies: The Anthropology of Academic Practices*, Peterborough, Broadview Press, 2005.
- Ozouf, Mona, *Composition française, retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, 2009.
- Reed-Danahay, Deborah, *Autoethnography: Rewriting the Self and the Social*, Oxford, Berg Publishers, 1997.
- Rohou, Jean, *Fils de ploucs*, tomes 1, 2 et 3, Rennes, Ouest-France, 2009, 2011 et 2016.
- Rondeau, K., « L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au coeur de la construction identitaire ». in *Recherches qualitatives*, 30(2), 2011.
- Sparkes, Andrew, "Autoethnography and narratives of the self: Reflections on criteria in action", in *Sociology of Sport Journal*, 17/1, January 2000.
- Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1962.
- Walford, Geoffrey, "Finding the limits: autoethnography and being an Oxford University Proctor" in *Qualitative Research*, 4/3, December 2004.
- Wall, Sarah, "An Autoethnography on Learning About Autoethnography", in *International Journal of Qualitative Methods*, June 2006.

Histoire

- Cambrensis, Giraldus, "Topographica Hiberniae", in *Giraldi Cambresensis Opera*, Rolls Series, 21, J.S. Brewer, J.F. Dimrock et G.F. Warner (dirs.), Londres, 1861-1891, Vol. V., British Library, Londres, Royal MS 13 B VIII.
- Crowley, John, Ó Drisceoil, Donal et Murphy, Mike (dirs.), *Atlas of the Irish Revolution*. Cork, Cork University Press, 2017.
- Dosse, François, « Une égoïstoire ? », in *Le Débat*, no 49, 1988/2.
- Farge, Arlette, « L'histoire inquiète », in *Le Débat*, no 49, 1988/2.
- Hobsbawm, Erich et Ranger, Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- Jablonka, Ivan « Ecrire l'histoire de ses proches », in *Pour une microhistoire de la Shoah*, coll. Le Genre humain, 2012/1 N° 52, Paris, Le Seuil.
- Jablonka, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine, Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.
- Nora, Pierre (dir.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.
- Ozouf, Mona, *L'École de la France*, Paris, Gallimard, 1984.
- Thébaud, Françoise, « Entre parcours intellectuel et essai d'ego-histoire. Le poids du genre », in *Genre & Histoire*, no 4, 2009.

Identité et nationalisme

Anderson, Benedict, *Imagined Communities - Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (3e éd.), Londres, Verso, 2006 (1ère éd. 1983), p. 6.

Anderson, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996.

- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (2e éd.), Londres, Routledge, 2002.

- Chatterjee, Partha, "Whose Imagined Community?", in *Millenium: Journal of International Studies*, Vol. 20, N°3, 1991, p. 521.

- Coulmas, Florian, *Identity, a very short introduction*, Oxford, OUP, 2019.

- Finkielkraut, Alain, *l'Identité malheureuse*, Paris, Stock, 2013.

- Hutchinson, John, *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, Londres, Unwin Hyman, 1987.

- Jullien, François, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, éditions de l'Herne, 2016.

- Kenny, Michael, *The Politics Of English Nationhood*, Oxford OUP, 2014.

- Legato, Marianne J. (dir.), *The Plasticity of Sex: The Molecular Biology and Clinical Features of Genomic Sex, Gender Identity and Sexual Behavior*, Londres, Elsevier-Academic Press, 2020.

- Martigny, Vincent, *Dire la France. Culture(s) et identités nationales. 1981-1995*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016.

Rasplus, Valéry et Meyran, Régis, *Les Pièges de l'identité culturelle*, Paris, Berg International, 2014.

- Rice-Oxley Mark, et Walker, Peter, "Europe's worsening migrant crisis", *The Guardian*, 5 mai 2015.

Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Londres, Granta Books, 1991.

- Said, Edward, *Culture and Imperialism*, Londres, Chatto & Windus, 1993.

- Said, Edward, *Orientalism*, Londres, Penguin, 2003 (1ère éd. 1978).

- West, Ed, *What We Got Wrong About Immigration & How to Set It Right*, Londres, Gibson Square Books, 2015.

Interdisciplinarité

- Birnbaum N.. "The arbitrary disciplines", in E. E. Chubin et al. (dirs.), *Interdisciplinary analysis and research*, Mt. Airy, Lomond, 1986.

- Graff, Harvey J., "The 'Problem' of Interdisciplinarity in Theory, Practice, and History", in *Social Science History*, Vol. 40, No. 4, Cambridge University Press, 2016.

Kockelmans, J. J. "Why interdisciplinarity?" in J. J. Kockelmans (dir.), *Interdisciplinarity and higher education*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1979.

- Lury, C., Fensham, R., Heller-Nicholas, A., Lammes, S., Last, A., Michael, M., Uprichard, E. (dirs), *Routledge Handbook of Interdisciplinary Research Methods*, Londres & New York, Routledge, 2018.
- Newell, W.H.. “A theory of interdisciplinary studies”, in *Issues in Integrative Studies*, 19, 2001.
- Nissani, Moti, “Ten cheers for interdisciplinarity: The case for interdisciplinary knowledge and research”, in *The Social Science Journal*, Vol. 34, No. 2, Décembre 1997.
- Repko, Allen F., Szostak, Rick, Phillips Buchberger, Michelle, *Introduction to Interdisciplinary Studies*, Los Angeles, Sage, 2017.
- Rustom, Roy. “Interdisciplinary science on campus”, in J. J. Kockelmans (dir.), *Interdisciplinarity and higher education*. University Park, Pennsylvania State University Press, 1979.
- Stephenson J, Lawson R., Carrington G., Barton B., Thorsnes P. et Miroso M., “The Practice of Interdisciplinarity” in *The International Journal of Interdisciplinary Social Sciences: Annual Review*, janvier 2010 Volume 5, N°7.
- Thompson Klein, Julie, *Humanities, Culture, and Interdisciplinarity: The Changing American Academy*. SUNY Press, Albany, 2005.
- Thompson Klein, Julie, *Interdisciplining Digital Humanities: Boundary Work in an Emerging Field*, Digital Humanities series, University of Michigan Press, 2015.

Irlande et domaine celtique

- Bensimon Fabrice, Colantonio, Laurent, *La grande famine en Irlande*, CNED, Presses Universitaires de France, 2014.
- Bévant, Yann, (dir.), *La grande famine en Irlande*, Presses Universitaire de Rennes, 2014.
- Bonnacorso, Richard, *Sean O'Faolain's Irish Vision*, Albany, State of New York Press, 1987.
- Boyce, George, *Nationalism in Ireland*, Londres, Routledge, 1982.
- Breathnach, Breandán, *Folk Music and Dances of Ireland*, Cork, Mercier Press, 1971.
- Brillet, Philippe, *La grande famine en Irlande (1845-1851)*, Ellipses, 2014.
- Browne, Terence, *Ireland, Social and Cultural History, 1922-2002*, Londres, HarperCollins, 2011.
- Caffola, Anna, “Experience: I'm an Irish dancing TikTok star”, *The Guardian*, 18 juillet 2020.
- Carolan, Nicholas, “Shakespeare’s uilleann pipes” in *Ceol Tíre*, vol. V no. 1, juillet 1981.
- Chartier, Erwan, *La construction de l'interceltisme en Bretagne, des origines à nos jours : mise en perspective historique et idéologique*, thèse de doctorat, sous la direction de Michel Nicolas, Université Rennes 2 - Haute-Bretagne, 2010.
- Chartier, Erwan, *Morvan Lebesque*, Spezet, Coop Breizh, 2006.

- Cusack, Joanne, “Changes in Society and Scene: An Examination of the Role of Women Performers in Commercial Irish traditional music”, in Christina Lynn et Ian O'Connor (dir.) *Spéis*, ICTM News Bulletin, 2021.
- De Bouvier, Anne-Catherine, Gillisen, Christophe (dirs.), *La grande famine en Irlande 1845-1851, Revue Française de Civilisation Britannique*, Volume 19.2, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014.
- Dilys-Slaby, Alexandra, « Le festival “L’Imaginaire irlandais” (1996) : la représentation de la culture irlandaise contemporaine à l’épreuve des institutions culturelles et politiques françaises », in *Sources*, n° 15, automne 2003.
- Dowling, P.J., *The Hedge schools of Ireland*, Dublin: Mercier Press, 1968, 1ère éd. 1935.
- Dubost, Thierry et Slaby, Alexandra (dirs), *Music and the Irish Imagination. Like a Language That we Could all Understand*, Presses Universitaires de Caen, 2013.
- Dudley Edwards, Ruth, *The Seven: The Lives And Legacies Of The Founding Fathers Of The Irish Republic*, Oneworld Publications, 2016.
- English, Richard, *Irish Freedom: the History of Nationalism in Ireland*, Macmillan, 2006.
- Gibbons, Luke, *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, 1996.
- Grattan Flood, William Henry, *A History of Irish Music*, 1913 (1ère éd. 1905).
- Gray, Peter, Collombier-Lakeman, Pauline, *La grande famine en Irlande, 1845-1851*, Fahrenheit, 2015
- Heron, Timothy, “Alternative Ulster” : le punk en Irlande du Nord (1976–1983), sous la direction de Sylvie Mikowski, Université de Reims Champagne-Ardenne, 2017.
- Kearney, R. (ed.), *The Irish Mind*, Wolfhound Press, 1985.
- Lebesque, Morvan, *Comment peut-on être breton ? Essais sur la démocratie française*, Paris : Seuil, 1970.
- MacDonagh, Oliver, Mandle, W. F., Travers, Pauric (dirs.), *Irish Culture and Nationalism, 1750–1950*, Londres, Palgrave Macmillan, 1983.
- McManus, Antonia, *The Irish Hedge School and Its Books, 1695-1831*, Dublin, Four Courts, 2002.
- Monaghan, Úna, “121 Stories: The impact of gender on participation in Irish traditional music”, in Jaime Jones (dir.), *Ethnomusicology Ireland*, Issue 7, 2021.
- Murphy, Andrew, *Ireland, reading and cultural nationalism, 1790–1930: bringing the nation to book*, Cambridge University Press, 2018.
- Ó Canainn, Tomás, *Traditional Music in Ireland*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1978.
- Ó Tuama, Sean (dir.), *The Gaelic League Idea*, Mercier Press, 1972.
- O’Faolain, Seán, *Les Irlandais*, Spezet, Coop Breizh, 1994.
- O’Faolain, Seán, *The Irish*, Harmondsworth, Penguin books, 1981.
- O’Neill, Francis, *Irish Folk Music – A Fascinating Hobby*, Chicago, Regan Printing House, 1910.
- O’Toole, Fintan, “The State of Us”, *Irish Times* (série d’articles), du 19 au 23 août 2017.

- Papieau, Isabelle, *Le retour de la celtitude. De Brocéliande aux fées stars*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2014.
- Richard, Jean-Luc, « Le Front National en Bretagne Occidentale, sociologie politique et géographique locale du vote FN », in *Les Cahiers du CEVIPOF* N°25, 1999.
- Quinn, Toner, “Why We Should Be Listening to Folk Music?”, *the Journal of Music*, 29 November 2018.
- Slaby-Dilys, Alexandra, « Le festival “L’Imaginaire irlandais” (1996) : la représentation de la culture irlandaise contemporaine à l’épreuve des institutions culturelles et politiques françaises », *Sources*, n° 15, automne 2003.
- Slaby, Alexandra, « La Politique audiovisuelle en Irlande et au Canada face à l’impérialisme culturel américain », in *Revue Lisa*, Transatlantic Views of Empires, Vol. V, N°3, 2007.
- Slominki, Tes, *Trad Nation - Gender, Sexuality and Race in Irish Traditional Music*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2020.
- Tellez Alarcia Diego, « L’exil jacobite irlandais et l’Ouest de la France (1691-1716) », in *Annales de Bretagne et des Pays de l’Ouest*, 109-4, 2002.
- Williams, Sean, “Irish Music and the Experience of Nostalgia in Japan”, in *Asian Music*, Vol. 37, No. 1 (Winter – Spring) University of Texas Press, 2006.

Langues et littérature

- Beckett, Samuel, *Worstward Ho!*, Londres, Calder Press, 1983.
- Bell, Roger T., *Translation and Translating: Theory and Practice*, Londres, Longman, 1991.
- Braud, V., P. Millot, C. Sarré et S. Wozniak, « “You say you want a revolution...” Contribution à la réflexion pour une politique des langues adaptée au secteur LANSAD », in *Recherche et pratiques pédagogiques en langues de spécialité*, Vol. XXXIV N° 1, 2015.
- Brudermann, Cédric, Mattioli, Marie-Annick, Roussel, Anne-Marie, Sarré, Cédric, *Synthèse de l’étude sur le secteur LANSAD de la « Commission Formations » de la SAES*, mars 2016.
- Burke, Kenneth, "Literature as Equipment for Living," in *The Philosophy of literary Form*, Berkeley, Louisiana State University Press, 1941.
- Collectif, *Évolution et enjeux des formations et de la recherche dans le secteur LANSAD*, Commission Formation de la SAES, rapport interne, 2011.
- Courtois Jacques, « Les universités face au défi des langues », *Le Monde*, 18 février 1993.
- Dubois, Jean (dir.), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
- Eysteinsson, Astradur & Weissbort, Daniel, *Translation theory and practice - A historical reader*, Oxford, OUP, 2006.
- Høeffner, Bernard, “Portrait of the translator as a chameleon”, in Richard Trim & Sophie Alatorre (dirs.), *Through Other Eyes: The Translation of Anglophone Literature in Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.

- Johnson, Samuel (dir.), *The Works of the English Poets: With Prefaces, Biographical and Critical*, Volume 9, Londres, C. Bathurst, 1779.
- Jungmann, Josef, *Slownjk cesko-nemecký*, vol. III, Prague, Fetterlowá, 1837.
- Michaels, Anne, *Fugitive Pieces*, Toronto, McClelland & Stewart, 1996.
- Myers, D.G., *The Elephants Teach; creative writing since 1880*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006 (1ère éd. 1995).
- Rey, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 2000.
- Sarré, Cédric, Millot, Philippe, Wozniak, Séverine et Braud, Valérie, « Non, Brian n'est pas dans la cuisine, il est au boulot » : quelle formation linguistique pour les étudiants non-linguistes ?, in *The Conversation*, 2017.
- Sanger, Jaroslav, "České krakowáčky" in *Časopis českého Museum* (magazine du musée tchèque), Prague, Nákladem českého Museum, 1835.

Musique et musicologie

- Bohlman, Philip V., "Musicology as a Political Act", in *Journal of Musicology*, 11, University of California Press, 1993.
- Cook, Nicholas, *Music : A very short introduction*, Oxford, OUP, 2000.
- Cope, David, *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- Frith, Simon, "Music and identity" in Hall, Stuart, Du Gay, Paul (dirs), *Questions of Identity*, Londres, Sage, 1996.
- Hadjeres, Gaëtan, Pachet, François, *DeepBach: a Steerable Model for Bach chorales generation*, 2017
- Hennion, Antoine, *La Passion Musicale*, Paris, Métailliée, 2007 (1ère éd. 1993).
- Kerman, Joseph, "A Profile for American Musicology", in *Journal of the American Musicological Society*, 18, 1965.
- Lacasse, Serge et Stévançe, Sophie, *Les enjeux de la recherche-crédation en musique*, Laval, PUL, 2013.
- Martin, Andrew R., Mihalka, Matthew (dirs.), *Music Around the World: A Global Encyclopedia*, ABC-CLIO, LLC, 2020.
- Palisca, Claude, "American Scholarship in Western Music", in *Musicology, The Princeton Studies*, coll. Humanistic scholarship in America Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1963.
- Pardoën, Mylène, 2015, « Les oreilles à l'affût – Restitution d'un paysage sonore : œuvre de l'imaginaire ou recherche d'authenticité ? », in Aubrun J., Burant C., Kendrick L., Lavendier C., Simonnot N., (dirs), *Silences et bruits du Moyen-Âge à nos jours. Perceptions, identités sonores et patrimonialisation*, Paris : L'Harmattan.
- Pardoën, Mylène, « 'Bretez II' et l'archéologie du paysage sonore - la restitution sensorielle », in *In Situ, Revue des patrimoines* N° 42, 2020..

- Schafer, R. Murray, *The Tuning of the World (The Soundscapes)*, New York, Random House, 1977.
- Sloboda, John, *Exploring the Musical Mind*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Weber, Carl Maria Von, *Ladies' Monthly Museum*, Volume 24, Dean and Munday, Londres, juillet 1826.

Philosophie

- Arendt, Hannah, *Between Past and Future*, New York: The Viking Press, 1961.
- Aristote, *Organon*, livre I, Catégories.
- Aron, Raymond, De la neutralité académique, discours du 28 novembre 1968, in Isabelle Kalinowski, *Max Weber, La science, profession et vocation*, trad. I. Kalinowski, Marseille, Agone, 2005, p. 193.
- Comte, Auguste, *Cours de philosophie positive*, Paris, Bachelier, 1830 à 1842, Vol. 1 à 6.
- Dayer, Caroline, *Construction et transformation d'une posture de recherche. Examen critique de la pensée classificatoire*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
- Foucault, Michel, « Préface à l'édition anglaise », *Dits et écrits*, 1954-1988, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, Klostermann, Francfort, 1953.
- Kalinowski, Isabelle, *La Science, Profession et Vocation: Suivi de Leçon Weberienne sur la Science*, Marseille, Agone, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude, *Mythologiques, 1. Le Cru et le Cuit*, Paris : Plon.1964.
- Morin, Edgar, *La Tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Paris, Seuil, 1999.
- Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, 1929.
- Platon, *La République*, Livre IV, traduction Victor Cousin.
- Popper, Karl R., "The logic and evolution of scientific theory" in *All Life is Problem Solving*, Abingdon, Routledge, 1994, 3-22.
- Popper, Karl R., *La logique de la découverte scientifique, (Logik der Forschung, 1934)*, Paris, Payot, 1973.

Politique

- Charmillot, Maryvonne, *Le rôle politique des chercheur.e-s en sciences sociales*, Société Suisse d'Ethnologie, 2016.
- Hanisch, Carol, "The Personal Is Political", in Firestone, Shulamith et Koedt, Anne (dirs.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism, 1970,

réédité dans Crow, Barbara A. (dir.), *Radical feminism: A documentary reader*, New York: NYU Press. 2000.

- Kristeva, Julia, *Sens et non sens de la révolte*, Paris, Fayard, 1996.
- Regourd, Serge, *L'exception culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
- Sholomon-Kornblit, Irit, « Pour une analyse rhétorique et argumentative de la petite phrase : le cas de "la culture n'est pas une marchandise comme les autres" (1993-1999) », in *Mots. Les langages du politique* 2018/2 n° 117, Paris, E.N.S. Editions.

Sciences sociales

- Allemand, Luc, « Vulgariser pour valoriser les sciences humaines et sociales », in *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 46(1), 2016.
- Appadurai, Arjun, « Archive and Inspiration », in Brouwer, Joke et Mulder, Arjen (dirs), *Information is Alive*, Rotterdam, V2_/ Netherlands Architecture Institute, 2003.
- Baratin, Ulysse, *Acta Fabula, Dossier Critique*, vol. 12, N°5, mai 2011.
- Beillerot, Jacky, « Médiation » in *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Parsi, Nathan, 2000.
- Bertho, Alain, *Histoire, pratiques et enjeux de la « valorisation » en Sciences Humaines et Sociales*, juin 2019.
- Bourdieu, Pierre, « L'objectivation participante », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2003, N°150.
- Caune, Jean, préface, in *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, in Jean-Marie Lafortune (dir.). Presses Universitaires du Québec, coll. « Culture et publics », 2012, p. IX.
- Charmillot, Maryvonne, « Penser l'écriture de la science ». in S. Kapp & M. Hunsmann (dir.), *Ecrire une thèse en sciences sociales: approches, positionnements, outils*, Paris, Editions de l'EHESS, 2013.
- Classen, Constance. "Foundations for an Anthropology of the Senses," in *International Social Science Journal*, 153, Oxford, Blackwell – UNESCO, 1997.
- Collectif, *Une charte éthique pour les ethnologues ? Prise de position de la SSE*, Société Suisse d'Ethnologie. 2011.
- Demetriou, Charles, Roudometof, Victor, "The History of Historical-Comparative Methods in Sociology" in Patricia Leavy (dir.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford University Press, 2014.
- Denzin, Norman K. et Lincoln, Yvonna S., *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 5e édition, Los Angeles, SAGE, 2018.
- Downs, Jim, *Why We Write: The Politics and Practice of Writing for Social Change*, Londres, Routledge, 2005.
- du Sautoy, Marcus, *The Creativity Code, How AI is Learning to Write, Paint and Think*, Londres, 4th Estate, 2019.
- Fischer, Hervé, « La raison sensible », in *Hermès, La Revue*, 2015/2 (n° 72).

- France, Jérôme et Fromentin, Valérie, « La valorisation de la recherche publique en sciences humaines et sociales : retours d'expérience », in *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 46(1), 2016.
- Gagnepain, Jean, *Du Vouloir dire. Traité d'épistémologie des sciences humaines*, tomes I (1982), II (1991 et III (1995), Bruxelles, De Boeck.
- Gane, Nicholas et Beer, David, *New Media, The Key Concepts*, Oxford, Berg, 2008.
- Gosselin, P. (2006). « La recherche en pratique artistique », in P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Guthrie, James W., "The Academic Major." *Encyclopedia of Education*. 2nde éd. Vol. 1. New York, Macmillan Reference USA, 2012.
- Huntington, Samuel, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.
- Huxley, Aldous, « Non à la démission de l'intelligence » in Valéry, Paul (dir.), *L'avenir de l'esprit européen*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, coll. « Entretiens » 1934, reproduit dans *Le Courrier de l'Unesco, Qu'est-ce que le Progrès ?*, décembre 1993.
- Israel, Mark, Hay, Iain, *Research Ethics for Social Scientists*, Londres, Sage, 2006.
- Lancri, Jean, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en art plastique », in *[plastik] Recherche & Création*, numéro 1, Paris, CERAP, Publications de la Sorbonne, été 2001.
- Lemaitre, Bruno, *An Essay on Science and Narcissism, How do high-ego personalities drive research in life sciences?*, Lausanne, Quanto, 2020.
- Liu, N. C. et Cheng, Y., "Academic Ranking of World Universities – Methodologies and Problems", in *Higher Education in Europe*, 30, 2, 2005.
- Lynch, Michael, Archives in Formation: "Privileged Spaces, Popular Archives and Paper Trails". in *History of the Human Sciences* 12(2), 1999.
- Perrot, Martyne, de la Soudière, Martin, « L'écriture des sciences de l'homme », *Communications*, n° 58, Paris, Seuil, 1994.
- Pfefferkorn, Roland, « L'impossible neutralité axiologique, Wertfreiheit et engagement dans les sciences sociales", in *Raison présente* n° 191, 3ème trimestre, 2014.
- Rabinow, Paul, *Reflections on Fieldwork in Morocco*, Berkeley, UCP, 2007 (1e éd. 1977).
- Richards, Pamela, "Risk" in Becker, Howard S., *Writing for Social Scientists* (2e éd.), Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- Richardson, Laurel, "Evaluating ethnography" in *Qualitative Inquiry*, 6/2, juin 2000.
- Shils, Edward E. & Finch, Henry A. (trads. & dirs.), "the Meaning of 'Ethical Neutrality' in Sociology", in *The Methodology of the Social Sciences: Max Weber*, New York, Free Press, 1949.
- Snow, Charles P., *The Two Cultures*, Londres, Cambridge University Press, 1964.
- Van der Maren, Jean-Marie, *Méthodes de recherche pour l'éducation*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 10.
- Weber, Max, *Le savant et le politique*, traduction Julien Freund, Paris, Plon, 1959.

- Weber, Max, *le savant et le politique : une nouvelle traduction*, trad. et notes Catherine Colliot-Thélène, Paris, La Découverte, 2003.

- Weber, Max, *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, Paris Plon, 1964 (1904-1905).

- Zitt, Michel et Filliatreau, Ghislaine, "Big is (made) Beautiful : some comments about the Shanghai ranking of world universities", in Sadlak J. and Liu N.C. (dirs). *The World-Class University and Ranking: Aiming beyond Status*, Shanghai, UNESCO-CEPES, Cluj University Press, Romania; Institute of Higher Education, Shanghai Jiao Tong University, China.

SITES WEB

<http://www.aiva.ai>

<https://celt.ucc.ie///published/E780002-001/note062.html>

<https://crini.univ-nantes.fr/presentation/interactions-et-dynamiques-creatrices--1123582.kjsp>

<http://folking.com/o-conaill-family-and-friends-lets-have-another-gan-ainm-digital-release/>

<http://www.folkrnn.org>

<https://fresques.ina.fr/danses-sans-visa/parcours/0002/danses-et-claquettes-irlandaises.html>

<https://frontex.europa.eu/publications/?category=riskanalysis>

<http://www.github.com/Ghadjeres/DeepBach>

<http://highnoongmt.wordpress.com/2018/09/24/an-experimental-album-of-irish-traditional-music-and-computer-generated-tunes>, consulté le 16 novembre 2019.

<http://kth.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1248565&dswid=3004>

<https://open.spotify.com/album/2k4W8iEFHx5jiqyHpb0haJ>

http://res-cam.com/?page_id=203400

<https://sites.google.com/site/louisbretetz/presentation/recherches>

<http://soundcloud.com/oconaillfamilyandfriends>

<http://thesession.org/discussions/42283>, consulté le 16 novembre 2019.

<https://www.cge.asso.fr/qui-sommes-nous/>

https://www.ecfr.eu/specials/mapping_migration

<https://www.francemusique.fr/emissions/le-dossier-du-jour/diapason-d-or-ffff-de-telerama-choc-de-classica-quel-impact-ont-les-recompenses-sur-les-ventes-de-disques-17753>

<https://www.ina.fr/pages-carrefours/fresques-interactive/>

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/musique/53415>

<https://www.nobelprize.org/prizes/physics/2013/summary/>

<http://www.themachinefolksession.org>

<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/neutralite-axiologique>

<https://www.youtube.com/channel/UCitub9ZwwohzYfz9hemPH5g/videos>

DOCUMENTS OFFICIELS

Armorial de Wijnbergen, Collection Goethals, MS 2569, folio 233, Bibliothèque royale de Bruxelles.

Arrêté du 22 janvier 2014, publié au JORF n°0027 du 1 février 2014 page 1922, Art. 5.

Arrêté du 9 avril 1997, JORF n°88 du 15 avril 1997 page 5679, TITRE IV, Art. 23,

Article 2 du décret n° 84-431 du 6 juin 1984, modifié par le décret n°2009-460 du 23 avril 2009 - art. 2, et par l'article L. 952-2, du Code de l'Éducation.

Article 7 du décret n°84-431 du 6 juin 1984, modifié par décret n°2014-997 du 2 septembre 2014 - art. 4.

Article L123-3 du Code de l'Éducation modifié par loi n°2013-660 du 22 juillet 2013 - art. 7.

Article L713-9 du Code de l'Éducation, modifié par la loi n°2005-380 du 23 avril 2005.

Article L952-3 du Code de l'Éducation, modifié par loi n°2008-112 du 8 février 2008 - art. 2.

Bulletin Officiel hors-série n° 6 du 25 août 2005, <https://www.education.gouv.fr/bo/2005/hs6/default.htm>

Bulletin officiel spécial n° 9 du 30 septembre 2010, NOR : MENE1019796A, <https://www.education.gouv.fr/cid53320/mene1019796a.html>, consulté le 23 juillet 2019.

Conseil de l'Europe, Le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, Apprendre, enseigner, évaluer, 2001, 196 p. <https://rm.coe.int/16802fc3a8>,

Craig, James, Parti unioniste, discours du 21 novembre 1934, in Parliamentary Debates, Northern Ireland House of Commons, Vol. XVII, Cols. 72-73.

Global Ireland Ireland's Diaspora Strategy 2020–2025, Department of Foreign Affairs, Government of Ireland, p.2. <https://www.dfa.ie/media/globalirish/Diaspora-Strategy-2020-English.pdf>.

Guide d'Autoévaluation des écoles en vue de l'accréditation, Livre 2, « Références et Orientation de la Commission des Titres d'Ingénieurs », chapitre B.3, version 2019, Le terme « international » apparaît 107 fois dans le 85 pages de ce document.

Luttrell, Thomas, Rapport, in Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII, vol. 12, partie 2, juin-décembre 1537 (Londres : Her Majesty's Stationery Office, 1891), 20 septembre 1537, St. P. ii. 502. Voir www.british-history.ac.uk/letters-papers-hen8/vol12/no2

OCDE, Interdisciplinarity - Problems of Teaching and Research in Universities. Paris – Washington, 1972, p. 25.

Rapport parlementaire français sur la valorisation de la recherche, audition publique du 16 décembre 2008, p.1. <https://www.assemblee-nationale.fr/13/rap-off/i1510.asp>.

ŒUVRES MUSICALES

Bach, Jean-Sébastien, *Das Musikalische Opfer* (BWV 1079), 1747.

Collectif, *Music At Matt Molloy's*, Real World Records, CDRW 26, 1992.

Collectif, *Musique et Musiciens d'Irlande – Killorglin & Miltown Co. Kerry*, Arfolk, CD 439, 1996.

David Cope, *Bach By Design: Computer Composed Music - Experiments In Musical Intelligence*, Centaur Records, CRC 2184, 1993. *Classical Music Composed by Computer*, Centaur Records CRC 2329, 1997 ; *Virtual Mozart, Experiments in Musical Intelligence*, Centaur Records, CRC 2452, 1999.

Hughes de Courson, *O'Stravaganza : Fantaisie autour de Vivaldi et des musiques celtiques d'Irlande*, Virgin Classics – 545494 2, 2001.

Tri Yann, *La Découverte ou L'Ignorance*, Marzelle, Phonogram, réf. 9286 197, 1976.

THESES DE DOCTORAT SUR LA MUSIQUE IRLANDAISE

Les documents sont ici classés par ordre chronologique (1982-2021)

1/ en Irlande

Deasy, Marian, *New Edition of Airs and Dance Tunes from the Music Manuscripts of George Petrie LL.D, and a Survey of his Work as a Collector of Irish folk Music*, Queen's University, Belfast, sous la direction de Anthony Hughes, 1982.

Ó Súilleabháin, Mícheál, *Innovation and Tradition in the Music of Tommie Potts*, Queen's University, Belfast, sous la direction de John Blacking, 1987.

Ó hAllmhuráin, Gearóid, *The Concertina in the Traditional Music of Clare*, Queen's University Belfast, sous la direction de John Blacking, 1990.

Ryan, Joseph, *Nationalism and music in Ireland*, NUI Maynooth, sous la direction de Gerard Gillen, 1991

Doherty, Elizabeth (Liz), *the Paradox of Periphery: Evolution of Cape Breton Fiddle Tradition c. 1928–1995*, Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, 1996.

Hamilton, Samuel. C., *the Role of Commercial Recordings in the Development of Irish Traditional Music 1899–1993*, Université de Limerick, sous la direction de John Baily et Mícheál Ó Súilleabháin, 1996.

Thomas Lawrence; *The history of the guitar in Ireland: 1760-1866*, University College, Dublin, sous la direction de Harry White, 1999.

Wilkinson, Desmond (Desi), *the world of traditional dance music in Brittany : an exploration of the political, cultural and socio-economic reality of traditional dance music in Brittany 1992–1999* (1999), Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin et John Morgan O'Connell, 1996.

McCann, Anthony Thomas, *Beyond the commons : the expansion of the Irish Music Rights Organisation, the elimination of uncertainty, and the politics of enclosure*, Université de Limerick, sous la direction de John O'Connell, 2002.

Vallely, Fintan, *Flute routes to 21st century Ireland : the history, aesthetics and social dynamics of three centuries of recreational and political music*, University College, Dublin, sous la direction de Harry White, 2004

Scahill, Adrian, *The Knotted Chord: Harmonic Accompaniment in Printed and Recorded Sources of Irish Traditional Music*, Université College, Dublin, 2005.

Cranitch, Matt, *Pádraig O'Keefe and the Sliabh Luachra Fiddle Tradition*, Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, 2006.

O'Brien Moran, James, *Paddy Conneely – the Galway piper: the legacy of a pre-famine folk musician*, université de Limerick, 2006.

Kearney, David (Daithi), *Towards a regional understanding of Irish traditional music*, University College, Cork, sous la direction de Patrick O'Flanagan et Mel Mercier, 2009.

Flynn, Dave, *Traditional Irish Music: A Path to New Music*, Dublin Institute of Technology, sous la direction de Jane O'Leary, 2010

Ní Chaoimh, Máire (O'Keefe), *Journey into tradition: a social history of the Irish button accordion*, Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, 2010.

Joyce, Sandra, *Transforming Carolan*, Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, 2011.

Mercier, Mel, *the Mescher bones playing tradition: syncopations on the American landscape*, Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, 2011.

Ní Chonghaile, Deirdre, *'ag teacht le cuan': Irish traditional music and the Aran Islands*, University College Cork, sous la direction de Mel Mercier, 2011.

Granville, Aoife, *"We never died a winter yet" The Sráid Eoin Wrenboys of Dingle: Music, Community and Identity*, University College Cork, sous la direction de Mel Mercier, 2012.

Keegan, Niall, *the art of juncture – transformations of Irish traditional music*, Université de Limerick, sous la direction de Mícheál Ó Súilleabháin, 2012.

Cotter, Geraldine, *Continuity and Change in the Teaching and Learning of Irish traditional Music Performance in Ennis, County Clare 1950–1990*, Université de Limerick, sous la direction de Aileen Dillane, 2013.

Johnston, Thomas Joseph, *The bloom of youth: conceptualising a theory of educative experience for Irish traditional music in post-primary music education in Ireland*, Université

de Limerick, sous la direction de Sandra Joyce, Jean Downey et Mícheál Ó Súilleabháin, 2013.

de Gallaí, Breandán, *Imeall-Siúl: a choreographic exploration of expressive possibilities in Irish step dancing*, Université de Limerick, sous la direction de Catherine E. Foley, 2013.

Cawley, Jessica, *The musical enculturation of Irish traditional musicians: An ethnographic study of learning processes*, University College, Cork, sous la direction de Mel Mercier, 2013.

Costello, Éamonn Seosamh, *Sean-nós singing and Oireachtas na Gaeilge: Identity, Romantic Nationalism, and the Agency of the Gaeltacht Community Nexus*, Université de Limerick, sous la direction de Sandra Joyce et Niall Keegan, 2015.

O'Brien Bernini, Leah Marie, *The neoliberalisation of cultural production: an ethnography of professional Irish traditional music*, Université de Limerick, sous la direction de Colin Quigley et Timothy D. Taylor, 2016.

Ó Corragáin, Fiachra, *Legends as music: new composition in the traditional Irish idiom*, University College, Cork, sous la direction de Mel Mercier et Jeffrey Weeter, 2016.

Dike, Carolyn Louise, *A singing space: re-contextualizing tradition*, Université de Limerick, sous la direction de Colin Quigley et Sandra Joyce 2017.

Vallely, Niall, *Beyond the tune: new Irish music*, University College Cork, sous la direction de John Godfrey, 2018.

Talty, Jack, *The Ivory tower and the commons: exploring the institutionalisation of Irish traditional music in Irish higher education (discourse, pedagogy and practice)*, Université de Limerick, sous la direction de Aileen Dillane, 2019.

Casey, Karan, *Why I sing the songs I sing: an exploration into the creative strands that contribute to my performance of song*, sous la direction de Sandra Joyce et Mick Moloney, Université de Limerick, 2019.

Brown, William Alec, *'Strung out': forging a new path for the cello within Irish traditional music*, Université de Limerick, sous la direction de Sandra Joyce et Niall Keegan, 2019.

Morgenstern, Felix, *Class, masculinities and sideways nostalgia: encounters with Irish traditional music in Germany*, Université de Limerick, sous la direction de Aileen Dillane, 2021.

Thompson McKusker, *Ciara Mo stór é mo leanbh: story, meaning, and relationship in Irish traditional lullabies*, Université de Limerick, sous la direction de Sandra Joyce, 2021.

Grande-Bretagne

Hall, Reginald R., *Irish music and dance in London, 1890–1970: a socio-cultural history*, université de Sussex, 1994.

O'Keefe, Karen M., *The Relationship Between Music and the Supernatural as that is portrayed in Early Medieval Irish Literature*, Université d'Édimbourg, sous la direction de James P. Mackey, 1995.

Loomis, Karen A., *Organology of the Queen Mary and Lamont Harps*, Université d'Édimbourg, sous la direction de Edwin van Beek et Darryl Martin, 2015.

Hogan, Eileen, *Music-making and Well-being: Identity, place and cultural policy*, Université de Liverpool, sous la direction de Sara Cohen et Hae-kyung Um, 2015.

USA

Moloney, Michael (Mick), *Irish music in America: Continuity and change*, université de Pennsylvania, 1992.

Dillane, Aileen, *Sound tracts, songlines, and soft repertoire: Irish music performance and the city of Chicago*, Université de Chicago, 2009.

Afrique du Sud

Heneghan, Frank, *Ireland's Music Education National Debate: Rationalization, Reconciliation, Contextuality and Applicability of Global philosophies in Conflict* sous la direction de Caroline van Niekerk, université de Prétoria, 2004.

France

Falc'her-Poyroux, Erick, *L'identité musicale de l'Irlande*, sous la direction de Jean Brihault, Université de Rennes 2, 1996.

Poulet, Charlotte, *Le chant des mots : ethnographie d'une pratique musicale irlandaise*, EHESS, Paris, sous la direction de Jean Jamin, 2010.

Verron, Damien, « *De Leitrim à Sligo* » : *des sessions de musique traditionnelle instrumentale à danser irlandaise : systématique, interactions musique/environnement*, sous la direction de Béatrice Ramaut-Chevassus et de Nathalie Fernando, Université de Saint-Etienne, 2012.

Sarrouy, Marion, *Apprentissage et pratiques de la cornemuse en Irlande du Nord, jeux musical, (en)jeux des appartenances et mémoire du conflit*, sous la direction de Anne Goarzin, Université de Rennes 2, 2019.

Dasen, Patrik, *La transmission de la cornemuse irlandaise uilleann pipes, entre déterritorialisation et patrimonialisation*, sous la direction de Luc Charles-Dominique - Université Côte d'Azur, 2020.

- Rapport de thèse

Erick FALC'HER-POYROUX, « L'Identité musicale irlandaise », thèse de Doctorat (arrêté du 30 mars 1992) préparée sous la direction de Monsieur J. Brihault, Professeur à l'Université de Rennes II.

Thèse soutenue le 14 Décembre 1996.

Jury: Monsieur J. Brihault (Rennes 2), rapporteur; Monsieur P. Brennan (Caen), Monsieur R. Deutsch (Rennes 2), Monsieur B. Escarbelt (Lille III), président.

La séance de soutenance est ouverte à 14h35.

Au cours de son exposé liminaire, Monsieur FALC'HER-POYROUX rappelle les origines déjà anciennes de son intérêt pour l'Irlande. Il fait état des contacts qu'il a entretenus et approfondis avec l'Irlande et les Irlandais (ceci lui a permis en particulier de réaliser nombre d'interviews), sur place, mais aussi à l'occasion de manifestations comme le festival de Lorient.

Monsieur Falc'her-Poyroux s'explique sur le choix de son sujet et sur le champ et les limites de celui-ci. Il s'agit d'un sujet inhabituel dans les études universitaires, mais qui suscitera aussi, sans doute de l'intérêt dans le grand public. Il ne s'agit pas d'un sujet de musicologie mais de civilisation, l'objet étant moins l'étude de la technique que de la société, le propos étant centré sur l'identité et la tradition. A l'exception de quelques remarques concernant le domaine de la commercialisation, ont été laissées de côté la musique 'de variétés' 'pop-rock' et la musique classique, celle-ci n'ayant pas de valeur identitaire marquée. N'ont pas été étudiées non plus – sauf incidemment – les possibilités de comparaison avec l'Europe occidentale, les influences de la musique irlandaise à l'extérieur. Monsieur Falc'her-Poyroux s'attarde un peu plus sur l'exclusion de l'Irlande du Nord qui, à son sens, peut paraître contestable; il fait remarquer cependant qu'il s'agit là d'un vaste domaine qui constitue un élément d'étude à part entière. Il s'explique aussi sur la mise à l'écart, dans son projet, du rapport entre la musique et le cinéma.

Monsieur Falc'her-Poyroux passe ensuite à l'exposé du cadre de l'étude et du cheminement intellectuel. Il s'attache à montrer de quelle manière il a pu créer une cohérence dans l'étude des trois éléments du triangle de base de son projet: musique traditionnelle, identité, Irlande. Il a entrepris de 'montrer' avant de 'démontrer', d'où une première partie qui est un inventaire des instruments, une seconde partie qui consistait à situer les hommes, l'univers des musiciens, ce qui permettait d'aboutir à une troisième partie sur la recherche du point d'équilibre entre modernité et tradition, lieu d'une étude des évolutions dans l'identité irlandaise rappelant le passé, examinant le présent et si possible essayant de pressentir l'avenir.

Monsieur Falc'her-Poyroux entreprend alors de souligner ce qu'il estime être les particularités de son travail. Il met l'accent sur sa découverte de l'Internet, qui lui a permis d'obtenir quantité d'éléments, depuis des données chiffrées sur l'urbanisation en Irlande jusqu'à une information sur la flûte ou la traduction d'un texte d'irlandais gaélique. Il souligne qu'il a pu ainsi obtenir des informations de provenances diverses, en particulier des Etats-Unis. Il s'est attaché sans cesse à apporter dans son étude des réponses aux questions qui sont posées dans l'introduction. Il estime que son travail, au-delà d'un exercice de style, est l'affirmation d'une conviction profonde, d'une passion, dans la recherche de l'identité irlandaise par le biais de la musique traditionnelle. Il fait remarquer que l'affirmation de cette identité n'est pas une volonté première chez les musiciens, que la musique traditionnelle est constituée d'éléments disparates qui ne se laissent pas facilement appréhender, la mosaïque

musicale irlandaise étant un élément de la mosaïque de la société et de la culture d'Irlande, d'où un 'bouillonnement intense'. Monsieur Falc'her-Poyroux fut ainsi amené à creuser son étude de la tradition, une des parties fondatrices de l'identité irlandaise, et à envisager des questions – qui demandent approfondissement – en rapport avec la musique, comme l'urbanisation, les mouvements migratoires, le tourisme, la place des femmes, etc. Monsieur Falc'her-Poyroux regrette que l'on oppose souvent tradition et modernité alors que l'identité irlandaise se construit souvent précisément entre tradition et modernité. Il pense que son étude, loin d'être un survol, parcourt la culture irlandaise et pointe en direction d'autres pistes de recherche, et il en évoque quelques-unes: musique et Irlande du Nord, économie et musique, les femmes et la musique, la musique et le développement urbain, en Irlande et dans les pays occidentaux, etc.

Monsieur Falc'her-Poyroux dit qu'il lui fallait combler un manque, provenant de ce qui ne pouvait être exprimé dans l'écrit de la thèse: l'indicible de la musique irlandaise. Il a donc travaillé sur une illustration musicale, dont le résultat fut d'une part une cassette audio qui accompagna son mémoire de DEA sur un sujet analogue, et le disque compact/CD qui accompagne la thèse et dans lequel il a essayé de restituer l'atmosphère, l'ambiance de la musique traditionnelle irlandaise. Il termine par une énumération de remerciements et par un court intermède musical, façon peut-être, d'exprimer cet 'indicible', en regrettant que le feutré de l'endroit ne se prête pas vraiment au genre.

Monsieur BRIHAULT remarque avec satisfaction que le travail qui arrive aujourd'hui à soutenance a été réalisé dans les délais prévus conformément au calendrier annoncé. Ce respect des échéances, certainement permis par un intérêt bien plus ancien du candidat pour la musique irlandaise, atteste de l'efficacité et du sens du contrat propres à Erick Poyroux-Falc'her.

La thèse présentée est un travail de passionné. Pour autant, les scrupules du chercheur s'y détectent de bout en bout: recherche de l'information, interrogations concernant la problématisation, quête de la formulation juste et convaincante.

Monsieur BRIHAULT félicite le candidat d'avoir su utiliser, pour un tel sujet le support audio (CD) à côté du support papier. Il souligne également l'intérêt de l'annexe iconographique. Il observe la bonne liaison entre les divers morceaux de la thèse (commentaire très précis du CD, des illustrations).

Les documents remis au jury sont d'excellente qualité et un grand soin a été apporté à la finition comme en témoigne la très bonne présentation des passages en gaélique avec traduction parallèle.

La langue utilisée est globalement de très bonne qualité. La thèse se lit avec plaisir et passionne même, non seulement du fait du contenu, mais aussi du fait de la qualité de l'écriture. La traduction des citations permet une lecture en continuité, ce qui est appréciable. Le ton est souvent plaisant et entretient avec le contenu de la thèse une relation subtile (Cf. "prélude", "ouverture"). On regrettera cependant quelques incursions dans le registre familier.

Plus grave sur le plan de l'expression, des formules du genre "une fois pour toutes", "il est patent que", "il est naturel de considérer que" sont de nature à faire peser des doutes injustifiés sur la rigueur de l'observation et du raisonnement.

L'introduction (appelée "ouverture") est jugée exemplaire: elle propose une justification de l'étude, une mise en contexte, la définition des objectifs et de la méthode, l'annonce de l'architecture du travail. La conclusion lui fera écho avec bonheur.

Les notes sont utilisées à bon escient pour fournir des références, pour introduire des commentaires, des prolongements, l'original des citations traduites, des renvois à d'autres chapitres. Les références sont dans l'ensemble précises (Cf. n. 62, p. 70). La bibliographie est

riche et bien présentée. Les annexes sont précieuses (adresses, festivals, éditeurs discographiques). L'absence d'index, malgré les justifications proposées est de nature à susciter des regrets. Il convient de souligner l'excellent système de renvois permettant vérifications, comparaisons, rappels.

La méthodologie mise en oeuvre se caractérise par le refus clairement exprimé de l'approche musicologique (Cf. p. 12). Elle pourrait être définie comme une méthodologie de l'investigation s'appuyant sur une bonne utilisation des ressources d'Internet, outil à l'égard duquel on ne constate pas de dépendance de la part du candidat. Internet a été utilisé comme une base, un relais, mais jamais une source véritable. On notera sur ce point une intéressante tentative de repérage des sources Internet dans quatre notes.

La problématisation mise en oeuvre est claire. Elle est unique, même si elle s'organise selon deux modalités qui pourraient se définir comme technologique et identitaire (Cf. p. 10: "deux aspects, l'un plus physique et concret, l'autre plus sociologique et abstrait"). Elle est efficacement mise au service du but que poursuivent tous les spécialistes des études de civilisation: "contribuer à une meilleure compréhension de cette société encore mal connue" (p. 7). On observe avec satisfaction que le candidat manifeste son refus du simple apport informatif. La démarche adoptée stimule l'esprit du lecteur, ceci d'autant plus que des relais méthodologiques permettent à celui-ci de se remémorer la problématique initialement définie.

L'organisation générale de la thèse permet un solide appui sur le concret pour évoluer vers le plus abstrait en exploitant au mieux ce qui a déjà été dit. On observe une véritable progression dans la démonstration ce qui permet à l'étude d'emporter la conviction du lecteur. Le candidat soigne les définitions, le détail, sait mettre en oeuvre des hypothèses potentiellement contradictoires (Cf. p. 172 et suiv.), introduit de manière pertinente des analyses sur les autres musiques de l'Irlande.

On observe une démonstration constante dans la partie "technique" de la thèse de la conjonction des éléments traditionnels et des éléments innovants qui prépare bien à la dernière partie (notion de tradition): sous couvert d'approche technique et descriptive, la problématique de l'adaptabilité et de l'évolution est déjà mise en oeuvre, suggérant celle de l'opposition entre dogme et ouverture d'esprit.

Le plan choisi permet un véritable travail sur le concept de tradition. On observe une bonne mise en perspective historique de la définition du concept, une étude de qualité de l'évolution de la notion de tradition des hésitations dans son paramétrage (Cf. p. 317). Monsieur Brihault dit également avoir apprécié le travail terminologique qui rend compte de bon nombre d'évolutions historiques d'une part et de la perception de celles-ci, d'autre part.

Le candidat a su, dans un domaine peu balisé jusqu'à présent, prendre un bon appui sur la technicité sans qu'elle devienne jamais un fin en soi. De même, il a eu recours à des indicateurs pertinents bien que simples.

La grande richesse de cette thèse est largement due à une vaste culture irlandaise. L'importance de l'observation directe et de la fonction de participant occasionnel est manifeste. La large culture musicale du candidat a également joué un rôle de premier plan (Cf. partie consacrée au nationalisme dans la musique dite classique à l'échelle européenne).

L'articulation dialectique des approches normative et descriptive, le rôle à la fois préservateur et destructeur des enregistrements, le repérage chronologique des phénomènes, tout ceci est jugé très positivement.

En conclusion, Monsieur Brihault redit tout le bien qu'il pense de ce travail éclairant sur l'Irlande, bien au-delà du simple champ de la musique traditionnelle.

Monsieur BRENNAN, prenant la parole à la suite de Monsieur Brihault, félicite Monsieur Falc'her-Poyroux pour le travail musical accompli sur disque, pour son dossier iconographique et pour son étude sur l'identité musicale irlandaise. Ce travail constitue, à ses yeux, un élargissement du champ des préoccupations en civilisation irlandaise, un thème de recherche peu abordé dans le milieu des anglicistes en France, mais qui occupe une place de plus en plus importante dans nos sociétés contemporaines. Il s'agit, en somme, d'un travail de pionnier, mené à bien avec intelligence, rigueur et sympathie.

Monsieur Brennan entame ensuite un échange avec le candidat sur quelques problèmes de forme: l'insuffisance du système de références sur un certain nombre de thèmes et la nécessité de légitimer des propos qui, tout en étant fort justes, mériteraient d'être mieux fondés scientifiquement. Il exprime son approbation pour le fait que le candidat ait entrepris la traduction de toutes ses citations et le félicite pour la qualité de celles-ci. Il s'agit là d'un travail important qui a été bien fait. Le style est dans l'ensemble vif et intéressant, qui gagnerait toutefois à être dépouillé de quelques anglicismes.

La bibliographie, et plus généralement les sources de Monsieur Falc'her-Poyroux, sont très riches et, dans l'ensemble, très complètes. Selon Monsieur Brennan, il y a, cependant, un problème de niveau de la présentation des sources. Il trouve, en effet, que les nombreux entretiens qui constituent une source primaire importante, ne sont pas suffisamment mis en valeur. Il regrette aussi que le candidat n'ait pas toujours fait appel aux meilleurs spécialistes pour aborder tel ou tel sujet secondaire sur lesquels pourtant s'appuient ses démonstrations. Ceci est d'autant plus regrettable que le candidat a su, dans les domaines de la musique, de l'identité, et plus généralement de la culture, faire appel aux meilleures sources.

Puis, en insistant sur l'outil précieux qu'offre ainsi Monsieur Falc'her-Poyroux, Monsieur Brennan en vient à une analyse concernant le fond de ce travail. Il fait un certain nombre de remarques et pose un certain nombre de questions au candidat sur sa thèse. Celui-ci répond avec perspicacité aux questions sur l'histoire irlandaise. Il convient que certains thèmes, notamment de nature sociologique, tels les bals populaires en milieu rural ainsi que les rites de rencontres dans des lieux spécifiques pour pratiquer la musique, mériteraient, par la suite, d'être encore plus approfondis.

En guise de conclusion Monsieur Brennan réitère tout le bien qu'il pense de ce travail. Il loue la capacité du candidat à aller jusqu'au bout de sa démonstration en montrant qu'une musique traditionnelle est une musique enracinée dans une société et à tirer les implications culturelles d'une telle définition. La densité du travail du candidat vient en bonne partie du fait qu'il refuse de séparer la musique traditionnelle d'un ensemble symbolique de faits sociaux complexes, de communications, d'échanges et d'identifications auxquels l'individu et le groupe répondent. Au-delà de toute subjectivité, le candidat, pour Monsieur Brennan, justifie son choix de l'Irlande par son grand intérêt scientifique. Monsieur Falc'her-Poyroux a réussi à faire un véritable travail de civilisation dans la mesure où il n'a pas cherché à s'ériger en musicologue. Il a, par contre, su maintenir dans son travail une articulation entre musique et société. En somme, le candidat, dans son travail de recherche, récuse toute idée d'immobilisme dans le domaine de la musique traditionnelle irlandaise. Il ne cesse de démontrer son caractère dynamique, ce qui aboutit à une représentation sans cesse renouvelée de l'Irlande elle-même. Et jusqu'à la fin de cette thèse nous restons intéressés par la dichotomie entre tradition et modernité à propos de ce fait social qu'est la musique en Irlande. D'autres points sont examinés avec beaucoup de bonheur dans ce travail: l'importance pour la musique traditionnelle du rite de la rencontre en des lieux spécifiques; la façon dont la tradition musicale est recréée par le biais d'un ancrage dans la réalité concrète; la participation du public à l'élaboration de l'oeuvre d'art musicale.

Dans un style alerte et clair, le candidat, ayant bien défini son objet d'étude et délimité son champ d'investigation, étudie les différents éléments qui composent la musique irlandaise, les sources de son renouveau et les modes variés de sa transmission. Sous-tendant cette démarche, on trouve une interrogation permanente sur « l'Irlandicité » de cette musique et sur sa capacité d'absorber de nombreuses influences extérieures tout en gardant son identité propre.

Le travail du candidat est, sans le moindre doute, un travail de grande qualité.

Une pause de quinze minutes est observée de 16h20 à 16h35

Monsieur DEUTSCH félicite Monsieur Falc'her-Poyroux de présenter ce qui est, à son sens, la première thèse multi-média qui lui soit arrivée entre les mains: textes, photos, CD musical. La partie papier est bien présentée, aérée, agréable à lire. Il s'agit d'un travail de recherche passionné et passionnant.

Monsieur Deutsch regrette beaucoup que l'Irlande du Nord n'occupe, dans ce travail, qu'une place négligeable (pp.206 à 210). Il fait observer que de nombreux travaux sont en cours dans le domaine de la musique irlandaise, au Center of Conflict Study de Coleraine en particulier. Il considère que l'identité irlandaise, dans la thèse, est prise dans un sens un peu restreint. Il rappelle que, depuis Bunting, la musique en Irlande du Nord a continué à ponctuer la vie quotidienne de cette partie de l'île. Il évoque la nécessité de recueillir les chansons orangistes. Il se demande par ailleurs pourquoi le renouveau populaire de la musique irlandaise coïncide avec le début des « Troubles » en Ulster.

Monsieur Deutsch regrette l'absence d'index – qu'il aurait, pour sa part, conçu en parties séparées, dont une pour les noms propres – et d'un glossaire, car si le candidat dispose de la culture technique adéquate, il n'en est peut-être pas de même pour ses lecteurs: ex. p. 27 « rebecs » ou p.379 « le skiffle », et encore d'une sorte de tableau généalogique permettant au lecteur de ne pas se perdre dans les méandres complexes de la vie des dizaines de groupes mentionnés. Une carte, de même, aurait permis de se situer plus facilement en Irlande.

Monsieur Deutsch trouve les références parfois insuffisantes et demande que des précisions soient apportées systématiquement, tant dans le corps de l'étude que dans le cahier d'illustrations: Boehm (p.93), ou Woody Guthrie, ou Leadbelly (p.117) auraient mérité une note, ou encore Douglas Hyde, ou Eoin MacNeill (p.199). Un certain nombre de documents, de livres, d'événements 'récents' ne sont pas datés.

Monsieur Deutsch aurait, de même, souhaité connaître la teneur des interviews – ou au moins de quelques-unes d'entre elles – réalisées lors de la préparation de l'étude. S'agissant des sources, il met en garde Monsieur Falc'her-Poyroux à l'égard de l'utilisation d'Internet, dont les traces sont éphémères. Lorsque des sites sont référencés, il faudrait aussi ajouter la date à laquelle ils ont été consultés.

Il faut éviter que les notes longues débordent de la page portant l'appel de note: voir, par exemple, la note 45, pp.52-53.

La bibliographie demande à être affinée de manière à mieux distinguer les sources primaires des sources secondaires. Il y manque des éléments d'importance: Dumézil, cité à plusieurs reprises, n'y apparaît pas, pas plus qu'en note. Les ouvrages de la collection 'Que sais-je' sont utiles, mais demandent des prolongements bibliographiques dans une thèse comme celle-ci. Le mince opuscule de Marc Epstein, *L'Irlande*, est insuffisant à ce stade et contient nombre d'erreurs factuelles. L'*Encyclopaedia Universalis* demande aussi à être datée. La bibliographie note bien que Thomas Kinsella est co-auteur de *Poems of the Dispossessed*, en compagnie de Sean O'Tuama, mais la page 33 ne le fait pas. Et les récits de voyageurs furent bien plus nombreux que celui du seul Arthur Young.

Monsieur Deutsch note que les annexes sont à la fois complètes et utiles mais qu'elles risquent de ne plus l'être à mesure que le temps passe.

Monsieur Deutsch s'attarde assez longuement sur des questions de forme. Il estime que le style de la thèse est plaisant, mais parfois plutôt journalistique. Il note des répétitions – « incontournable » pp. 103, 247, 281, 299.... Il trouve qu'il y a, au total, peu d'anglicismes – mais il préfère « norme » à « standard ». Il regrette une certaine inflation du langage – « extraordinaire », « à merveille », « phénoménal » l'utilisation de termes assez vagues dans un style généralement très précis – voir par exemple l'emploi du mot « chose » – et aussi l'utilisation un peu ironique d'expressions comme « un certain », « un discret ethnologue » (p.264), « un illustre inconnu » (p.315), « un mystérieux professeur » (pp.81, 261), tandis que les Plantations d'Ulster n'ont pas besoin d'être « fameuses » (p. 164) et qu'il ne faut pas abuser d'expressions comme « les habitants de la planète » ou « sur le globe » (pp.211, 311). Les termes empruntés à une langue étrangère (*legato*) doivent être en italiques. « protestant », « catholique » ne prennent pas la majuscule. Enfin, il vaut mieux éviter les platitudes du genre « les révolutionnaires d'aujourd'hui sont les révolutionnaires de demain » (p.410).

Sur le fond, Monsieur Deutsch note que si l'on peut dire qu'en général la télévision irlandaise n'est pas reçue hors du territoire de la République d'Irlande (p.381), il faut tenir compte cependant du satellite, et savoir qu'un programme tel que « Celtic Television » existe à Boston depuis 1993. Il demande quelques précisions sur la présentation d'arguments sociologiques, philosophiques, autour des notions de tradition, modernité et progrès, car il semble que Monsieur Falc'her-Poyroux s'appuie alors beaucoup sur la culture et musique bretonne; il demande en particulier s'il existe une différence entre tradition et « Golden Age ». Une discussion s'engage à ce propos, permettant à Monsieur Falc'her de préciser sa pensée.

Monsieur Deutsch approuve les remarques, d'une grande justesse, que fait Monsieur Falc'her-Poyroux sur la musique irlandaise contemporaine (p.353) et demande, là aussi, quelques explications et précisions supplémentaires sur divers aspects; dans la discussion, nombre de remarques et de sujets sont évoqués, amenant les interlocuteurs à parler de l'importance de la diaspora, de la distinction entre musique pour initié et musique pour le grand public, du rôle du phonographe, du disque, de l' 'électrification ' des instruments de musique, de l'oeuvre de Sean O'Riada.

Monsieur Deutsch interroge Monsieur Falc'her-Poyroux sur l'éventualité ou la possibilité d'une utilisation de l'Irlande de modèle pour la Suisse, en raison des analogies entre les deux pays, qu'il détaille. Monsieur Falc'her-Poyroux répond que sa connaissance de la Suisse est limitée et qu'il lui est difficile d'apporter des réponses précises et détaillées.

La discussion s'oriente alors sur la dimension commerciale de la musique en général de la musique irlandaise et de la musique irlandaise traditionnelle en particulier, amenant les interlocuteurs à évoquer divers cas spécifiques ou de comparaison, comme celui d'Alain Cochevelou en Bretagne. Monsieur Deutsch regrette que Monsieur Falc'her-Poyroux n'ait pas fait allusion aux nombreuses remarques du Président de la République d'Irlande, Mary Robinson, qui parle abondamment de U2. N'aurait-il pas fallu se demander aussi quelle pouvait être l'incidence de phénomènes nouveaux tels que le karaoké?

Pour conclure, Monsieur Deutsch fait remarquer que définir l'identité d'un peuple ou d'une nation n'est pas une recherche aisée. Cerner une identité musicale paraît encore plus complexe, voire téméraire. C'est, en tout cas, une démarche originale et l'entreprise réussit, en mettant en oeuvre des moyens et techniques modernes: le travail de Monsieur Falc'her fera date. Monsieur Deutsch pense qu'un des plus grands compliments qu'on puisse faire à l'auteur de ce travail est que l'étude a ouvert beaucoup de pistes sans assouvir toutes les faims.

Monsieur ESCARBELT prend la parole pour résumer et conclure. Il estime que l'étude de Monsieur Falc'her-Poyroux est davantage un travail d'historien, de sociologue ou d'ethnologue que de musicien, bien que la technique et l'environnement musical en général y tiennent une place non négligeable. Cette orientation est commode – dans la mesure où elle s'inscrit dans le cadre des travaux universitaires de civilisation, même si le sujet est inhabituel – mais pose aussi la question de savoir comment situer l'étude par rapport au domaine de la musicologie – la question, au moment où la civilisation fait appel de plus en plus à des démarches d'investigation de plus en plus spécialisées, est inévitable – et aussi par rapport à un domaine de recherche qui tend à s'imposer tant dans les universités qu'au CNRS sous l'étiquette d' 'ethno-musique'. Un échange s'engage entre Monsieur Escarbelt et le candidat sur ce sujet, le candidat précisant de manière convaincante les choix qu'il a faits, et qui ne sont pas définitifs.

Monsieur Escarbelt reprend ses remarques en revenant sur l'envergure de cette thèse, qui couvre le vaste domaine de la musique spécifiquement irlandaise, « les musiques issues d'une tradition essentiellement populaire », comme il est dit à la page 11, à la fois dans ses composantes diverses et dans ses dimensions synchroniques et diachroniques, d'où le terme « identité » du titre et le questionnement qui parcourt toute l'étude. Cette notion d'identité est examinée par rapport aux instruments de musique d'abord, aux musiciens ensuite, tandis que, tout au long, se pose la question de la place de cette musique dans la société irlandaise et par rapport à la tradition, à ce qu'il est convenu d'appeler « folklore », à la modernité, à son devenir, à l'avenir; ces derniers éléments sont étudiés plus précisément dans la partie intitulée « évolutions et révolutions », où la thèse prend à la fois du recul et de la hauteur, après les deux premières parties qui donnent quelquefois, par nécessité, dans la compilation.

Monsieur Escarbelt s'associe à toutes les remarques qui ont déjà été faites. Il souligne l'énorme travail documentaire qui a été accompli – la bibliographie et les annexes en témoignent –, mais aussi l'esprit d'analyse et de synthèse du candidat, sa connaissance de l'Irlande, de l'histoire, de la société et de la culture irlandaises qui se nourrit à une fréquentation assidue du pays et de ses habitants, la langue généralement très claire et précise de l'étude. Il convient qu'il y a, ici et là, des imperfections, comme cela vient d'être signalé – traduire « untamed musicians » par « des musiciens inapprivoisés » (p.275) n'est certes pas du meilleur effet. Il regrette aussi le retour de maniérismes, de clichés, qui évoquent la langue du journalisme – « petit bijou » p.287, « l'instrument-roi » ou une revue périodique qui devient « la petite dernière » p.288. Il interroge le candidat sur le sens du mot « folklore » en anglais et en français, ainsi que sur certaines approximations dans les références ou les données statistiques: par exemple, comment comprendre une indication telle que « est cité sur un disque de musique irlandaise sur deux »? Monsieur Falc'her-Poyroux apporte des réponses satisfaisantes et éclairantes, comme, par ailleurs, dans les remarques qu'il fait sur le terme « seisuin » (p.225).

Sur le fond, Monsieur Escarbelt choisit de limiter ses questions de manière à éviter de reprendre ce qui a déjà été dit. Très ponctuellement, il s'étonne, à propos des musiciens, et en particulier des harpistes, de ne pas trouver le nom de Mary O'Hara, qui fut, en son temps, une artiste renommée, proche, dans la réputation de Grainne Yeats, qui, elle, est bien mentionnée. Plus généralement, à propos des investigations que Monsieur Falc'her-Poyroux a menées sur le terrain, il se demande dans quelle mesure le chercheur n'est pas perçu, peu ou prou, comme touriste, ce qui peut modifier les comportements: à ce propos il rappelle que l'étude dit (p.242) que les meilleurs enregistrements de « session » sont ceux qui sont réalisés incognito. Puis, rejoignant la remarque qu'il a faite au début de son intervention sur la musicologie, il se demande si Monsieur Falc'her ne déprécie pas, un peu à tort, la technique

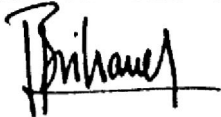
musicale élémentaire au bénéfice de l'affectif, voire de l'irrationnel quand, par exemple, il parle de ces « apprentis-musiciens » qui passent des heures devant leur partition, croyant bien faire lorsqu'ils jouent les bonnes notes au bon moment, et qui passeraient ainsi à côté de la musique irlandaise, qui – dit la thèse – ne se résume pas à des points entre les lignes, mais pour laquelle seule une pratique entre amis peut mener à « l'indicible » (p.267). Enfin, il interroge le candidat sur des praticiens de la musique traditionnelle irlandaise qui sont originellement et culturellement étrangers à celle-ci: en France, voici maintenant une vingtaine d'années, les Petiet, ou aujourd'hui, Kathryn Delavier. Un échange assez long permet à Monsieur Falc'her d'apporter des réponses et de préciser ses points de vue avec beaucoup de conviction et de pertinence.

Monsieur Escarbelt termine en disant que la thèse de Monsieur Falc'her-Poyroux, riche, dense, novatrice, est une avancée exceptionnellement hardie et remarquablement menée en terrain peu familier dans les études irlandaises, avancée dont l'originalité devrait contribuer à élargir l'audience du domaine irlandais non seulement à l'université mais aussi dans le grand public, ainsi que l'a déjà fait le volume que Monsieur Falc'her-Poyroux a publié tout récemment, en collaboration avec Alain Monnier, sur « *La musique irlandaise* », aux éditions Coop Breizh.

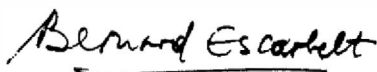
Le jury, après avoir lu la thèse, entendu le candidat et délibéré, déclare Monsieur Eric Falc'her digne du grade de Docteur avec la mention Très Honorable et ses félicitations.

La séance est levée à 18h05

Monsieur BRIHAULT



Monsieur ESCARBELT



Monsieur BRENNAN



Monsieur DEUTSCH

