

DE LA COLLECTION DES HAUTBOIS A L'ESPACE MUSEAL DU CIMP A CERET

Luc Charles-Dominique et Heinz Stefan Herzka

1. LA NAISSANCE D'UNE « COLLECTION » (par Heinz Stefan Herzka)

Les origines :

On nous demande souvent comment et pourquoi naquirent notre intérêt pour les hautbois et la décision de suivre leurs traces partout dans le monde depuis les années 1980. La réponse est bien complexe, puisqu'elle commence par mes premières impressions d'enfance. La jeunesse de mes parents à Vienne dans les années vingt du siècle dernier était imprégnée par la culture. Dans leur milieu d'étudiants bourgeois et bohémiens à la fois, les arts étaient omniprésents, théâtre, beaux-arts et musique. Les compositeurs (comme les comédiens) étaient probablement plus discutés que les politiciens : Richard Wagner (1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911), Igor Strawinsky (1882-1971). Mon père apprit dans sa jeunesse à jouer du piano, mais je ne l'ai jamais entendu jouer. Il savait lire les partitions et disait souvent que suivre un concert en lisant la musique augmentait le plaisir ; mais je ne l'ai jamais vu dans cette situation. Ma famille, réfugiée en Suisse depuis ma troisième année de vie (1938), n'eut ni les moyens, ni l'occasion, ni ne fut en état d'écouter tranquillement un concert. Le souci quotidien était de ne pas être expulsé, de faire suivre les autres membres de notre famille et d'assurer notre vie de tous les jours, même après la guerre.

Ma grand-mère maternelle, qui vécut quelques années avec nous, aimait beaucoup chanter. Elle chantait des chants enfantins, des chants populaires, et des « *Schlager* », une sorte de musique de variété aux textes banals. Elle vouait une admiration enthousiaste pour les grands tenors comme Caruso ou Joseph Schmidt (1904-1942, mort dans un camp d'internement suisse !). Étant la fille d'un professeur d'école talmudique, « très modeste » comme elle aimait dire, éduquée dans la tradition religieuse juive qui était aussi celle de mon grand-père maternel (tandis que la famille de mon père et nous-mêmes n'étions plus pratiquants), elle chantait un chant traditionnel yiddish à l'entrée et à la fin du Shabbat et elle disait les prières, parfois en psalmodiant certaines parties mais sans comprendre l'hébreu. Un des mes oncles était aussi un passionné de musique et surtout d'opéra. Il y avait chez ma grand-mère, qui habita plusieurs années avec l'un de ses fils une chambre meublée et qui faisait la cuisine sur un petit réchaud sur le bureau, un tourne-disque lamentable et quelques disques vinyles usés. Parmi eux, l'un avec des chants de *hazzans* fameux, quelques chants et berceuses yiddish et quelques musiques Klezmer. C'étaient les pièces les plus appréciées de ma famille et celles qui furent décisives pour former mon goût musical de jeune enfant.

J'étais l'un des ces enfants dont on disait dans le temps qu'ils n'avaient pas l'oreille musicale. Je chantais faux et me taisais si possible à l'école quand on chantait ensemble, pour ne pas déranger. Pourtant, mes parents me firent apprendre la flûte à bec à laquelle je pris goût.

Du côté de Verena, elle et ses trois sœurs apprirent, comme tous les enfants, un instrument, sans qu'il ait pour autant de véritable tradition musicale dans la famille. Verena jouait avec plaisir le violoncelle. Elle apprit, adulte, le chant des harmoniques supérieures pendant quinze ans et, en tant que thérapeute de la motricité et diplômée de Tai Chi, elle s'occupait de diverses formes de danse et apprenait la danse orientale.

Le début des voyages :

Le goût et l'intérêt pour les voyages se trouvent chez les ancêtres de nos deux familles. Le nom de Nil fut probablement donné à un ancêtre néerlandais voyageant comme commerçant au Proche-Orient ou aux Indes. Un frère du grand-père qui était pasteur construisit comme ingénieur de grandes routes en Suisse et au Canada.

La famille Herzka à Vienne possédait un atelier de fabrication de bijoux et mon père voyagea dans les Balkans, avant la guerre, comme représentant de l'entreprise. Après son mariage, ma mère l'accompagna plusieurs fois. Notre intention, en quittant Vienne « pour quelques semaines » comme on le croyait alors au moment de la prise du pouvoir par les Nazis, était d'atteindre la Yougoslavie et le voyage en Suisse n'aurait dû être qu'un détour. Mais quand la situation s'aggrava et que les frontières se fermèrent, nous fûmes bien obligés de rester en Suisse ! Après la guerre, le grand rêve de ma mère d'aller une fois dans sa vie à Paris (elle avait une formation d'enseignante en français) put se réaliser avant sa mort précoce en 1953 ; le père de Vérena y avait vécu, jeune homme, une part importante de sa vie.

Avant de vivre ensemble, Verena et moi, nous eûmes tous deux un fort penchant pour le voyage. Moi, après les années de l'émigration, je me considérais toujours un peu comme un nomade, soit dans l'espace, soit dans la pensée. Verena fit, entre autres voyages de plusieurs mois, un tour du monde sur un bateau qui menait des immigrants d'un continent à l'autre.

Ainsi, nous étions en quelque sorte préparés au fait de nous retrouver un jour, animés d'une même passion, sur les voies infiniment riches de la recherche musicale interculturelle !

Le premier coup de foudre survint peu après notre liaison en 1981, pendant un séjour professionnel comme pédopsychiatre à Thessaloniki. Tutula Nanakos, fondatrice de l'une des premières institutions pour enfants handicapés, nous avait invités pour des conférences. À une station d'autobus, Verena vit un homme qui portait un instrument à la main. Comme elle savait que je ne me satisfaisais pas de ma pratique de la flûte à bec, elle entreprit de converser avec lui. Le musicien nous invita pour le soir même à la taverne où il jouait. Dès que nous y entrâmes, accompagnés par une collègue grecque, il se leva et m'embrassa comme si j'étais un vieil ami. Quand il se mit à jouer, le son de l'instrument me procura immédiatement une violente émotion ; peut-être, le jeu de son hautbois possédait-il certaines caractéristiques avec la musique klezmer de mon enfance, une pensée qui ne m'est venue que beaucoup plus tard quand je découvris que le hautbois fut aussi l'instrument des musiciens juifs Klezmer, comme il fut en Orient l'instrument principal de tout musicien de fête et de cérémonie. Avant de nous séparer, ce soir-là, nous demandâmes au musicien où il était possible de nous procurer un tel instrument. Il nous répondit que nous devrions aller pour cela à Edirne en Turquie.

Les recherches

Edirne fut notre lieu de villégiature quelque mois plus tard. Nous voyageâmes alors – comme toujours depuis – à deux, seuls, sans groupe ni guide. Au bazar, nous nous enquîmes d'un lieu pour acheter un *zurna* et on nous indiqua un petit magasin de jouets. Sur le rayonnage le plus haut se trouvaient quelques instruments semblables à celui qu'on avait vu en Grèce. Nous ignorions tout alors de cet instrument. À peine avions-nous l'idée qu'il s'agissait d'un instrument à anche. Le vendeur, réalisant notre incompetence, nous proposa de faire venir quelqu'un qui pourrait nous ajuster une anche. Il appela un musicien – un sonneur aux doigts longs et modelés comme une sculpture – qui nous la prépara. Suivant la suggestion du propriétaire du magasin, nous achetâmes aussi le *davul*, un tambour énorme qui nous accompagna le reste du voyage et qui, par son aspect, nous fit craindre que des personnes, ignorant notre incompetence, nous demandent d'en jouer. Ce voyage était le premier de ceux qui nous menèrent ensuite, tous les ans, sur tous les continents, sur les anciennes routes de commerce, des échanges culturels, mais aussi des guerres et des conquêtes, et de nos jours du tourisme et de la mondialisation.

Ne connaissant rien de cet instrument et de sa musique Verena proposa de solliciter l'aide d'une cousine, musicienne et professeure de hautbois classique. Nous fîmes avec elle diverses expérimentations, qui ne donnèrent pas vraiment de résultats satisfaisants. À la fin, elle jugea qu'il me faudrait des leçons auprès d'un musicien professionnel de hautbois populaire. Quelques semaines après, un groupe de musiciens indiens est venu jouer au musée ethnologique de Zürich, spécialisé en arts orientaux et africains. Le lendemain de leur arrivée, je rendis visite aux musiciens, chez eux. Deux d'entre eux m'accompagnèrent alors chez moi (suivant leur habitude d'enseigner chez leurs élèves). Le musicien qui n'était familier qu'avec l'instrument de sa propre culture et non pas avec mon instrument turc me convainquit d'acheter l'un de ses *shanaïs* indiens (qui est devenu mon instrument personnel définitif) et m'expliqua alors quelques principes de base. Depuis, j'eus l'occasion d'observer un grand nombre de musiciens à qui nous rendîmes visite, mais je n'ai plus jamais pris d'autre leçon formelle, apprenant en autodidacte à jouer mes propres improvisations.

Étant moi-même un intellectuel, j'ai commencé à chercher des livres sur les hautbois traditionnels et leurs musiques. Je trouvais, çà et là, quelques paragraphes ou quelques lignes sur le hautbois de telle ou telle région, je trouvais aussi quelques récits d'ethnologues mais il n'existait pas de sources vraiment convaincantes et Internet ressemblait alors à un bébé nouveau né ! J'ai donc dû extraire et compiler les bribes de textes et les images qui se trouvaient dispersés dans la littérature et les livres achetés, qui commençaient, de plus, à constituer une vraie bibliothèque ! En même temps, je commençai à chercher des documents sonores, soit des disques vinyle, soit des bandes magnétiques. Je n'ai jamais moi-même effectué de prises de son en voyage, réalisant très vite que les musiciens redoutaient, souvent à juste titre, d'être exploités et même volés. Mais ils étaient toujours prêts, et même fiers, à se faire photographier (le mobile mettant la photographie à la portée de tout le monde n'existant pas encore). Ainsi, naquit au fur et à mesure la collection des documents sonores et celle des photographies.

J'entrepris aussi systématiquement de chercher des hautbois dans les musées des grandes villes, réalisant bien vite que, sauf exception, ils étaient quasiment absents des musées d'instruments de musique et ne se trouvaient que rarement dans les musées d'ethnographie.

Constatant alors l'absence de tout ouvrage de référence sur les hautbois populaires, je décidai, après environ quinze ans de voyages et de recherches, d'écrire ce livre inexistant. Le résultat, en 1997, fut un manuscrit qui aurait facilement rempli deux ou trois volumes. En 2003, parut la version abrégée en allemand (*Schalmeien der Welt - Volksoboen und Volksklarinetten*, Verlag Schwabe, Basel, 2003. ISBN 978-3-7965-1969-7). Il contenait le manuscrit ainsi que de nombreuses images sur un CD-Rom. En 2010, je décidai de mettre le manuscrit allemand en ligne <http://schalmeien-weltweit.wikispaces.com/>, créant en même temps un portail international en plusieurs langues <http://aulosinternet.wikispaces.com/>. En 2002, parut la publication en français de Luc Charles-Dominique et Pierre Laurence (*Les hautbois populaires. Anches doubles, enjeux multiples*, ISBN 2-910432-32-7, Ed. Modal / FAMDT F 79204 Parthenay Cedex).

Les contextes culturels et sociaux

Lors de nos voyages, nous avons rencontré des sonneurs durant leur réunion annuelle à Saint-Martial dans les Cévennes, au sud de la France et lors de *festoù-noz* en Bretagne, dans les processions en l'honneur de la Sainte de Zaragoza (Espagne), à Noël dans la vieille ville de Naples et durant leur réunion annuelle dans la petite ville italienne de Scapoli située à la pointe sud des Abruzzes. Au Maroc, nous avons vu les charmeurs de serpents (jouant de nos jours pour les touristes) à Marrakech, échangé nos idées avec le guérisseur d'un groupe soufi au sud du pays, visité le musicien du village dans les montagnes de Tanger ; en Tunisie, un groupe jouait pour les touristes dans l'hôtel. Le sonneur qui jouait pour les noces à Sanaa, capitale du Yémen, a croisé notre chemin par hasard. Nous avons rendu visite au musicien local à Chiva en Ouzbékistan (ancien lieu des routes de la soie) et dans la ville kirghize Osh. Attendant qu'un client les engage, nous avons trouvé les joueurs de hautbois assis dans la poussière dans les rues de la ville Quetta au Pakistan. Le sonneur était également présent dans le cortège d'un mariage à Ajmer (Rajasthan) en l'honneur des mariés au temple ou encore dans le désert Thar (à la frontière entre l'Inde et le Pakistan). Les musiciens du temple précédaient la procession hindoue au sud des Indes. Pendant notre voyage du sous-continent indien à la Chine en passant par le col du Karakorum, nous avons visité un sonneur local dans les montagnes du Hindoukouch. Nous avons rencontré un groupe de musiciens dans le désert du Taklamakan, jouant pour la danse nocturne des Ouïgours ; un autre, encore, au conservatoire d'Otan qui fabriquait un instrument archaïque construit uniquement avec deux tiges. Nous nous sommes retrouvés avec des musiciens à Hanoï ou sur l'île de Sumatra.

Aussi différents que ces sonneurs étaient, il fut toujours possible d'établir un certain dialogue et échange, le plus souvent sans avoir de langue en commun, simplement en faisant des petits dessins, en montrant des photos de chez nous, en jouant des mélodies et en échangeant ou en achetant un instrument. Ainsi grandit ce qui, finalement, fut nommé, par d'autres, notre collection.

En plus de ces rencontres (et de beaucoup d'autres), deux faits concernant le contexte psychosocial sont devenus clairs : le rôle central du hautbois dans les fêtes et les cérémonies ne pouvait s'expliquer sans connaître de façon approfondie le contexte culturel. Très tôt, au cours de nos voyages, nous avons commencé à acheter d'autres objets qui pouvaient être vus comme témoins d'une culture et de ses traditions : autres instruments de musique, tissus typiques, bijoux en argent ou en pierre, certains souvenirs locaux, petites peintures, un bonnet ou un vêtement, même des jouets faits à la main ou des marionnettes. Très tôt aussi, grandit en nous le sentiment de notre responsabilité dans la transmission de ce que nous perçûmes comme un héritage culturel, héritage que nous sentîmes en danger par la mondialisation alors naissante, sans avoir la moindre idée de quand et comment cette action de transmission se réaliserait.

Cette transmission nous paraissait d'autant plus importante que nous réalîsâmes rapidement, et par nos lectures à caractère historique et par la réalité vécue et observée, combien les sonneurs de profession avaient une position ambiguë dans la société. Cette dernière avait besoin d'eux pour les noces, pour les fêtes ou certains événements traditionnels et on les payait parfois bien ; mais on se méfiait aussi d'eux et on les discriminait même. En conséquence, ils vivaient souvent dans des conditions abominables. Cette ambiguïté peut s'expliquer par le fait qu'une société regarde avec méfiance ses professionnels qui s'occupent des émotions et dont on craint qu'ils les manipulent – comme les sonneurs au moyen de leur musique – dans le but d'augmenter leur emprise sur d'autres.

À un certain moment, dans les années 1990, il nous vint l'idée de faire photographier les instruments. En visitant une exposition sur Dionysos à Lausanne dans le but de trouver des images d'*aulos* grec, je fus frappé par la qualité des photographies. Leur créateur était le photographe André Held (Lausanne), un homme de quatre-vingts ans qui s'est montré non seulement intéressé, mais – étant spécialisé dans les collections d'art – se déclara prêt à faire ce travail à l'aide de sa femme, par enthousiasme et pour très peu d'argent. C'est André Held qui m'a parlé pour la première fois de « collection » ; jusque-là, Verena et moi n'avions jamais pensé que l'ensemble de nos instruments et objets méritait ce nom !

Jamais nous ne nous étions vus comme collectionneurs. Plutôt comme des personnes qui voulaient transmettre un héritage culturel à d'autres et aux générations futures. Nous ressentîmes de plus en plus la nécessité de trouver un lieu de transmission. Nous cherchions un lieu, où la musique des hautbois traditionnels serait encore vivante. Nous imaginions un centre de culture musicale où il serait possible non seulement d'exposer les instruments et les objets, mais aussi d'inviter des musiciens pour des spectacles ainsi que des facteurs, en mettant un atelier à leur disposition. Les premiers contacts que j'avais noués avec un certain nombre de musées de musique et d'ethnologie montraient combien il serait difficile de réaliser cette ambition !

C'est alors que je découvris par hasard une excellente petite brochure : *Musique populaire en Pays d'Oc*, de Luc Charles-Dominique (Toulouse, Loubatières, 1987, 32 pages). Sur peu de pages, les hautbois du sud de la France étaient non seulement décrits très exactement, mais il y avait aussi des illustrations parfaites. Sans doute l'auteur de cette brochure n'était pas seulement un expert des hautbois populaires mais devait posséder un enthousiasme pour ces instruments que je n'avais jusque-là que très rarement rencontré chez des professionnels. À peu près au même moment, j'entraî en contact avec Florence Gâteau, alors Conservatrice de la musique et de

la parole au Musée National des Arts et Traditions Populaires à Paris, et qui m'encouragea à aller voir Luc Charles-Dominique, alors membre de l'équipe du Conservatoire Occitan de Toulouse.

2. TROUVER UN LIEU D'ACCUEIL AUX HAUTOIS DU MONDE DE HEINZ STEFAN HERZKA : UN PROJET VIEUX DE SEIZE ANS ! (par Luc Charles-Dominique)

Au début du printemps 1995, alors que je travaillais au Conservatoire Occitan, association toulousaine œuvrant à la sauvegarde et à la promotion des patrimoines musicaux occitans de tradition orale, je reçus une demande écrite de rendez-vous émanant de M. Herzka, puis, peu de temps après, je recevais ce fascinant personnage, accompagné de Mme Verena Nil, son épouse. Par quel extraordinaire concours de circonstances, ce Suisse de Zürich avait-il décidé de s'adresser à nous ? En réalité, c'est à la suite d'une visite qu'il rendit à Florence Gétreau, alors conservatrice de la musique et de la parole au Musée national des Arts et Traditions Populaires, que celle-ci lui recommanda de s'adresser au Conservatoire Occitan. De plus, Stefan Herzka s'était procuré par hasard le petit fascicule à destination pédagogique que j'avais réalisé en 1987, *Musique populaire en Pays d'Oc* (Toulouse, Loubatières), dont la double page centrale représente une « forêt » de hautbois traditionnels de diverses régions occitanes, les Pyrénées gasconnes, le Quercy et le Rouergue, le haut et le bas Languedoc.

Sa demande était à la fois simple et très complexe. Stefan Herzka a constitué une importante collection d'instruments de musique traditionnelle du monde, centrée sur les hautbois populaires, complétée de tout un environnement hétéroclite d'objets d'artisanat (tentures traditionnelles, peintures sur cuir et sur soie, sculptures, bijoux, etc.) destinés à les contextualiser, le tout enrichi d'un important fonds bibliographique, audio-visuel et photographique. Au total, un formidable patrimoine, non pas au sens économique du terme mais dans celui du résultat d'une patiente et systématique œuvre de patrimonialisation. Or, en 1995, Stefan Herzka, âgé de soixante ans, commençait à envisager de lui trouver un cadre pérenne de conservation et de présentation et aussi de valorisation culturelle.

Ses exigences dans ce domaine étaient très précises et ne l'ont jamais abandonné. Il ne souhaitait pas céder sa collection à un musée car il redoutait un traitement trop « muséographique ». Il voulait d'une part préserver l'intégrité de la collection dans sa présentation et d'autre part que les instruments puissent être essayés, joués et donner lieu à des prolongements pédagogiques et culturels. Stefan Herzka m'avait alors présenté ainsi son projet : « J'aimerais faire de ma collection une exposition permanente vivante, dans laquelle on pourrait jouer les instruments exposés, en faire des copies, travailler sur les anches. J'imagine une exposition qui présente les instruments dans le contexte de leur culture, un tout petit atelier de bricolage où des musiciens, des professionnels pourraient un jour ou deux par semaine mener des recherches à la fois musicales et acoustiques. » Une telle démarche était peu compatible avec les exigences d'une gestion et d'une présentation muséographiques de sa collection. Lorsqu'il me rencontra pour la première fois en 1995, il avait déjà décidé de se tourner vers une structure plus souple, une association, dont le projet général de sauvegarde et d'étude mais aussi de valorisation serait de nature à accueillir sa collection dans de bonnes conditions, depuis la recherche en ethno-organologie et ethnomusicologie jusqu'à l'exploitation culturelle vivante de ces fonds en passant par une conservation de qualité des fonds instrumentaux et documentaires. Cette exigence correspondait aux missions du Conservatoire Occitan, association légitimée par la recherche (publications, expositions, colloques), possédant un important centre de documentation et développant parallèlement de multiples activités de formation en musique et en danse, de diffusion (organisation de concerts, bals traditionnels et festivals) et aussi de facture instrumentale, qui plus est dans le domaine des instruments traditionnels à vent comme les flûtes, cornemuses et hautbois. Sa demande était claire : il souhaitait nous donner l'intégralité de sa collection. À charge pour nous d'imaginer et de mettre en œuvre les conditions de sa présentation au public toulousain et régional et de réfléchir à l'instauration d'actions de valorisation culturelle.

Cela supposait des moyens financiers et humains supplémentaires mais surtout un espace accru, donc à terme un déménagement pour un lieu plus vaste et spécialement aménagé. Cela signifiait bien sûr un engagement accru de la Ville de Toulouse, le principal financeur et le propriétaire des locaux du Conservatoire Occitan. C'était un projet sur plusieurs années : Stefan Herzka le savait, en homme avisé et sage. Malgré une légitime appréhension, nous avons accepté son offre généreuse. Ce projet nous enthousiasmait et nous mobilisa pour tenter de le faire aboutir à Toulouse. Je suis alors allé plusieurs jours à Zürich pour voir sa collection de façon détaillée, puis nous avons impliqué nos instances dirigeantes et surtout la Ville de Toulouse, apparemment très intéressée. Car l'accueil de la collection de Stefan Herzka dans nos locaux supposait un déménagement du Conservatoire Occitan, transfert qui avait été prévu dans un grand local historique du faubourg Bonnefoy, qui devait être restauré pour la circonstance et en grande partie nous être alloué. Malheureusement, la Ville de Toulouse modifia l'orientation de ce projet et décida d'abandonner l'implantation à Bonnefoy, sans que Stefan Herzka en soit officiellement informé. D'autre part, à ce moment-là, je quittai le Conservatoire Occitan pour prendre la direction du Centre Languedoc-Roussillon des Musiques et Danses Traditionnelles (CLRMDT) à Montpellier. Pour ces deux raisons, Stefan Herzka décida d'abandonner la poursuite de son projet sur Toulouse, bien que ce

dernier ait franchi, de 1995 à 1999, tous les obstacles techniques, juridiques et administratifs avec la Ville de Toulouse qui devait être bénéficiaire de la donation (M. Herzka avait même été reçu officiellement par M. Dominique Baudis, Maire de Toulouse, dans le « salon rouge » du Capitole). Peu de temps après mon installation à Montpellier, Stefan Herzka me demanda de poursuivre ce projet sur le Languedoc-Roussillon. Cela dit, ces quatre années, loin d'être du temps perdu, nous permirent d'acquérir une certaine expérience et les connaissances nécessaires à la poursuite du projet.

En Languedoc-Roussillon, les pôles de pratique des hautbois populaires sont triples. D'un côté, les Cévennes gardoises, auxquelles on peut adjoindre un second pôle languedocien littoral et même toute la partie entre ces deux pôles (de Nîmes à Sète, en passant par la Bouvine ou encore « Petite Camargue »). C'est un pôle très actif dans la pratique du hautbois languedocien, avec de nombreux musiciens et ensembles dont certains sont professionnels, avec un facteur de hautbois renommé à Nîmes (Bruno Salenson) et surtout, avec la grande rencontre annuelle des hautbois-tambours dans le village cévenol de Saint-Martial (Gard), pour la Saint-Blaise. Mais, dans cette région, aucune structure, associative, municipale, départementale (Hérault ou Gard) ne possède les moyens logistiques en termes de locaux, d'équipement, de personnel et de financement que nécessiterait la présentation et la valorisation culturelle de la collection. Le troisième pôle est catalan : dans ce qui constitue l'actuel département des Pyrénées-Orientales, la pratique des instruments traditionnels catalans est très active, notamment ceux de la *cobla*, au premier rang desquels figurent les hautbois *tible* et *tenora*. Or, il se trouve qu'à Céret (Pyrénées-Orientales), une association correspondait aux attentes de Stefan Herzka. Il s'agit du CIMP, le Centre Internacional de Música Popular, hébergé dans de grands locaux historiques municipaux, financé par la Ville de Céret, le Conseil Général des Pyrénées-Orientales, la Direction Régionale des Affaires Culturelles (Ministère de la Culture) et la Région Languedoc-Roussillon, doté du statut d'antenne départementale du CLRMDT, pourvu à cette époque d'un poste de « permanent » à plein temps, d'un important centre documentaire (partitions de musiques de *cobles*, livres, disques, photographies), d'un fonds d'instruments traditionnels catalans (environ trois cents instruments) et développant des activités parallèles de formation et de diffusion.

Après avoir un temps envisagé la Ville de Sète comme destinataire de la collection, j'ai très vite songé à proposer au CIMP de devenir le porteur de ce projet d'exposition permanente en partenariat avec le CLRMDT, idée qui séduisit immédiatement Stefan Herzka. Mais, si cette association possédait une structure d'accueil susceptible d'accueillir la collection, elle n'avait pas à cette époque les ressources et le personnel suffisants. C'est alors que nous avons imaginé de déposer un dossier de demande de subventions auprès de l'Union européenne, au titre du programme Interreg IIIA France/Espagne. Ce dossier, monté au départ sous la tutelle du CLRMDT, faisait du CIMP le chef de file d'un vaste projet de développement transfrontalier, en partenariat avec la Generalitat de Catalunya, pour toutes les actions de valorisation culturelle et scientifique : colloques, publications, stages et formations diverses, concerts allaient se dérouler sur cet espace catalan transfrontalier, donner vie à cette collection et générer des actions communes, des échanges (nous avions initialement imaginé associer au CIMP la commune d'Amélie-les-Bains, également intéressée et ayant développé, par le biais d'un important festival folklorique, des partenariats avec la Generalitat de Catalunya). Après une année et demi de démarches harassantes, ce dossier a finalement été accepté (recentré sur Céret et le CIMP). L'important financement européen obtenu a permis dans un premier temps de renforcer l'équipe salariée avec l'intégration définitive et à plein temps d'une documentaliste que j'avais grandement contribué à recruter sur un contrat à durée déterminée à partir d'un financement obtenu avec l'aide de la DRAC de Languedoc-Roussillon auprès du FNADT (Fonds National d'Aménagement et de Développement du Territoire) et surtout avec le recrutement d'un directeur.

Entre-temps, j'étais allé à Zürich en camion, accompagné de mon collègue au CLRMDT, Pascal Jaussaud, pour ramener la collection entière qui fut entreposée, au final, dans les locaux du CIMP, à partir d'une assurance financée par le CLRMDT durant deux ans.

Le nouveau directeur du CIMP, Paul Macé, déposa plusieurs dossiers de demandes de subventions auprès de la Communauté de Communes du Vallespir (à laquelle appartient la Ville de Céret), du Conseil Général des Pyrénées-Orientales, de la Région Languedoc-Roussillon, du Ministère de la Culture (Direction Régionale des Affaires Culturelles), du Fonds National d'Aménagement et Développement du Territoire. Les fonds sollicités – et obtenus – sont destinés, entre autres, à rénover l'ensemble du bâtiment, à financer l'équipement et le matériel d'exposition mais aussi le multimédia. D'une surface totale de huit cents mètres carrés, les locaux du CIMP accueilleront la collection Herzka Nil ainsi que la collection d'instruments catalans sur une surface de quatre cents mètres carrés.

C'est alors que fut décidée, à l'initiative de Florence Gétreau, la création d'un Comité scientifique pluridisciplinaire rassemblant un certain nombre de personnalités éminentes dans la recherche en organologie, ethnomusicologie, acoustique et possédant pour certaines d'entre elles une expérience de très haut niveau dans l'expertise et la gestion de collections internationales d'instruments de musique : Florence Gétreau, Directeur de recherche au CNRS, directeur de l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, ancien conservateur des musées nationaux et chef de projet du musée de la Musique ; Romà Escalas, Musicologue, musicien professionnel et directeur du Museu de la Música de Barcelone ; Vincent Gibiat, Professeur d'acoustique

musicale, responsable de la Direction stratégique de l'Enseignement à l'Université Paul Sabatier de Toulouse ; Madeleine Leclair, Docteur en ethnomusicologie chargée des collections musicales du musée du Quai Branly ; Marie-Barbara Le Gonidec, Docteur en ethnomusicologie chargée du département de la musique et de la parole au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ; Luc Charles-Dominique, Professeur des Universités en Ethnomusicologie.

Ce Comité, constitué à la fin 2005-début 2006, a tenu sa première réunion le 31 mai 2006. Nous l'avons co-présidé, Florence Gétreau et moi-même, durant les trois années où il s'est réuni régulièrement et a travaillé activement. Je pense qu'il s'agit d'une chance extraordinaire et inespérée pour le CIMP d'avoir pu bénéficier des connaissances et de l'expérience (et aussi de l'investissement humain) de toutes ces personnes. Dès ses premières réunions, le Comité scientifique a travaillé dans quatre directions : émettre un certain nombre de recommandations techniques liées à la sécurité, à la conservation des collections ; conseiller la documentaliste du CIMP, qui assurait, par ailleurs, un remarquable travail en ce domaine ; travailler à l'estimation de la collection ; réfléchir au programme muséographique et à la présentation des collections dans le futur espace muséographique. Au terme de ces trois années, les trois premiers points ont été traités avec un certain succès. Un plan de réaménagement des locaux a été élaboré en concertation avec les architectes, entre autres à partir de nos observations techniques (emplacements des vitrines, éclairages, climatisation, multimédia, etc.). Le travail de documentation est quasiment achevé. La documentaliste a pu bénéficier des conseils éclairés et de l'investissement personnel de plusieurs membres du comité scientifique. L'estimation de la collection a été très minutieusement établie et a permis d'avancer au plan juridique sur la constitution de l'acte de donation entre les donateurs et la commune de Céret (27 Avril 2010). Reste le quatrième point, celui des choix de présentation des collections, sur lequel les préconisations du Comité scientifique n'ont pas été entendues*.

Cela dit, à quelques mois de l'inauguration de cet espace d'exposition, je suis heureux d'avoir contribué au succès du projet de Stefan Herzka et de Verena Nil, d'avoir pu faire en sorte que cet acte généreux de donation, aboutissement d'un projet humaniste de toute une vie, ait pu enfin trouver sa concrétisation.

** Pour cette raison, parce que je suis en total désaccord avec les orientations qui ont été retenues de la part du CIMP et aussi avec la façon dont elles l'ont été, mais aussi à cause de mes multiples activités scientifiques, pédagogiques et administratives actuelles, j'ai décidé, lors de l'été 2009, de me retirer complètement de la poursuite de ce projet (Luc Charles-Dominique).*