



Prélude à la recherche Une ethnographie collaborative De la vie judéo-espagnole à l'expérience musicale

« Les sociétés existent le plus souvent sous des formes hybrides, hétérogènes et non monolithiques, et non pas comme des entités sociales bien intégrées. »

(Gilles Bibeau¹.)

Comme tout anthropologue sur le terrain, je suis souvent interrogée sur les raisons qui m'ont poussée à entreprendre ce projet. À cette récurrente question, je réponds le plus souvent que ce choix procède d'une rencontre avec Hervé Roten, un des rares spécialistes des musiques juives en France. À cela il faut ajouter que j'étais animée d'une quête identitaire. Née de parents issus de l'immigration, j'ai suivi, dès mon enfance, le schéma familial empreint de nomadisme, et marqué par un profond détachement vis-à-vis de leurs origines juives. Toute cette expérience personnelle a contribué à aiguïser mon intérêt, ainsi que ma curiosité pour les diasporas, le religieux et les problématiques liées aux migrations. Lorsque j'ai eu six ans, mes parents ont choisi la Guyane française comme port d'attache. J'ai grandi dans ce territoire qu'on appelle « l'enfer vert » ou « la terre du bagne », où de nombreuses communautés de langues, de croyances et de musiques différentes se côtoyaient. Très tôt, je me suis familiarisée avec ce que l'on désigne comme les

• 1 – BIBEAU Gilles, « Un don sans retour. Interrogations à travers les cultures », *Sociologie et sociétés*, vol. 41, n° 1, 2009, p. 75.

cultures de l'« Autre² ». Plus tard, lors de mes études, par deux fois, j'ai quitté le monde dans lequel j'évoluais et que je connaissais, en m'installant tout d'abord à Paris, puis à Montréal. « Déracinée », j'étais en quête de repères identitaires. Je me suis alors rapprochée des communautés juives, parisiennes et montréalaises, par l'intermédiaire des relations d'amitié que j'étais parvenue à nouer. Ainsi, l'étude qui constitue l'objet de ce livre est à la fois le fruit d'une rencontre et celui des nombreux échanges avec un monde et une communauté qui, à bien des égards, me fascinaient et dont je me suis sentie particulièrement proche grâce à mes origines espagnoles, juives et mon attachement à l'expérience migratoire.

Un grand nombre de Judéo-espagnols avaient immigré en France au début du xx^e siècle; je m'interrogeais donc sur ce que ces hommes et femmes étaient devenus après la Shoah et surtout comment, dans le cadre d'une immigration préconisant l'assimilation à la société française, leur communauté parvenait à continuer d'exister. Qu'était-il advenu de leur synagogue? leur langue? leurs pratiques culturelles? où habitaient-ils? comment vivaient-ils? Des bibliothèques, des centres de recherche et des librairies ont mis à ma disposition une importante documentation sur ce passé judéo-espagnol en France. Quant à son histoire contemporaine, la vie judéo-espagnole était souvent présentée comme à l'agonie, pour reprendre la proposition de Haïm Vidal Sephiha. Elle semblait connaître un regain de vitalité depuis les années 1980, notamment dans le milieu associatif et grâce à des manifestations artistiques publiques. La musique – et plus largement la *performance*³ sur scène – apparaissait comme l'un des éléments culturels les plus visibles et audibles. Ce constat faisait écho à la lecture d'ouvrages qui accordaient une place privilégiée au chant qui continuait de porter en lui des traces de l'Espagne médiévale. Au-delà de l'élément linguistique, les chants constituaient l'élément culturel offrant à la culture judéo-espagnole ses lettres de noblesse, grâce à l'héritage de l'âge d'or espagnol. Cette découverte m'interpellait : comment étais-

• 2 – Ici, j'emploie le concept de l'« Autre » pour faire écho à la terminologie qui allait longtemps de soi en anthropologie et en ethnomusicologie pour qualifier l'objet d'étude, mais l'usage que j'en fais ici est particulièrement ironique puisqu'il s'agit pour moi d'en faire la critique. J'entends ici l'« Autre » au sens de Clifford et Marcus : « Il fut un temps où l'ethnographie au service de l'anthropologie définissait l'autre, comme le primitif, le tribal ou le non-occidental, pré-alphabétisé ou non historique; la liste, si étendue, devient bientôt incohérente. De nos jours, l'ethnographie définit l'autre en relation avec soi, tout en se considérant d'autres personnes par rapport à elle-même tout en se considérant comme l'autre. Ainsi, la perspective "ethnographique" est déployée dans des circonstances diverses et nouvelles. [...] Il est devenu évident que chaque version d'un "autre", où qu'il se trouve, est aussi la construction d'un "soi" » (CLIFFORD James et MARCUS George E., *Writing Cultures: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 23, traduction de l'auteur).

• 3 – Tout au long de l'ouvrage, le terme « performance » sera utilisé en écho aux théories des *performance studies*. Le développement de ce choix conceptuel est présenté dans le chapitre v.

je passée à côté de ces judéo-espagnols alors que je fréquentais la communauté juive parisienne depuis plusieurs années? Comment les interprètes contemporains qui se produisent sur scène, ont-ils eu accès à ce répertoire judéo-hispanique? Et surtout, qui sont-ils? Y a-t-il eu transmission orale? La tradition vivante transmise de génération en génération révélée par les écrits auxquels j'avais eu accès est-elle gravée sur sillons? Nés d'un intérêt personnel et d'une curiosité intellectuelle, ces premiers questionnements m'ont ainsi conduite à entreprendre cette recherche anthropologique sur la vie judéo-espagnole en France dont le point de départ est le patrimoine musical. Musicienne, formée à la musicologie, l'ethnomusicologie et l'anthropologie, la réflexion ethnographique menée tout au long de cette enquête est marquée du sceau de la pluridisciplinarité.

Du souvenir à la construction

Entre 2007 et 2012, tout au long de mon expérience ethnographique, j'ai activement participé au milieu associatif et j'ai réalisé de nombreux entretiens partout en France. Des interlocuteurs évoquent avec nostalgie, une époque où l'identité judéo-espagnole faisait partie intégrante du quotidien de tous, que ce soit par la langue ou bien par les chants qui animaient les événements de la vie juive, transmis oralement au sein des familles. À ces témoignages, s'ajoute une critique des interprétations contemporaines d'artistes professionnels responsables d'un passage à la scène (et donc d'une exposition publique de pratiques généralement confinées à l'espace privé). Paradoxalement, ces reproches s'accompagnent de louanges envers le grand professionnel (qui sort donc complètement du strict cadre familial), qu'était Haïm Behar Menahem dont le nom de scène était Haim Effendi⁴. Au-delà de cette critique, ces artistes professionnels, majoritairement étrangers à la communauté, sont invités à se produire au sein des associations. Ils permettent ainsi à tous d'apprendre le répertoire grâce à des enregistrements et à leurs *performances*. Toutefois, il convient de souligner ici que les rares Judéo-espagnols qui connaissent les chants de tradition orale (transmis par la pratique quotidienne⁵) ne sont jamais invités à se produire devant ces associations. Se dessine alors, à mon sens, un paradoxe entre le discours et la pratique. À titre d'exemple, citons plusieurs cas : Dora Gerassi et Berta Aguado – deux chanteuses judéo-espagnoles originaires de Turquie, qui vivent en Israël et qui ont enregistré

• 4 – *Effendi* est un mot turc qui sert à désigner les savants, les lettrés ou encore les fonctionnaires et qui se place à la suite du nom propre ou du nom de la profession. Dans l'ensemble de l'ouvrage, l'artiste sera désigné sous son nom de scène *Haim Effendi*.

• 5 – Voir WEICH SHAHAK Susana, « The Performance of the Judeo-Spanish Repertoire », *Musical Performance*, vol. 1, part. 3, 1997, p. 9-26.

un disque ethnographique dans la collection de la Maison des cultures du monde⁶ – sont venues chanter *a capella* dans les années 1990 au théâtre du Rond-Point à Paris. Pourtant, elles n’ont jamais reçu d’invitation de la part d’associations judéo-espagnoles à se produire sur scène. La chanteuse du Maroc Henriette Azen⁷ a enregistré plusieurs disques ethnographiques dans les années 1980, et n’a pourtant jamais été conviée à se produire dans le milieu associatif. Ainsi, lorsque les organisateurs de manifestations musicales des associations souhaitent programmer des chanteurs et/ou musiciens pour interpréter le répertoire, ils privilégient des artistes professionnels. À travers ce geste réside une volonté de promouvoir l’idée d’une certaine « authenticité » quant à la façon de chanter et de vivre le répertoire, mais, dans la pratique, la préférence pour des professionnels de la musique, souvent étrangers à la communauté, est clairement perceptible. Ce paradoxe ne démontre-t-il pas une construction romantique de l’idée que certains se font de ce qu’était la culture judéo-espagnole ? Ces derniers ne seraient-ils pas tiraillés entre, d’un côté, l’image de leur culture façonnée comme une culture traditionnelle étudiée tel le folklore⁸, et d’un autre côté, la condition actuelle de Judéo-espagnols vivant en France et ayant assimilé les codes culturels de la société française ?

L’importance accordée à l’oralité apparaît à mes yeux comme un autre paradoxe. En effet, le judaïsme, religion du Livre par définition, est indissociable des textes qui y ont une place prépondérante. L’écriture se trouve au cœur de la tradition. Si l’interprétation orale de la loi écrite est aussi essentielle et fait partie intégrante de la tradition, c’est l’écriture qui est et demeure l’élément de vérité⁹ : l’interprétation orale a été mise par écrit depuis plus d’un millénaire. Ainsi, dans la tradition

• 6 – AGUADO Bienvenida et GERASSI Loretta, *Chants judéo-espagnols de la Méditerranée Orientale* (notice du livret par Edwin SEROUSSI ; enregistrement Edwin SEROUSSI, Pierre BLOIS), 1993, Inédit, Maison des cultures du monde, W 260054.

• 7 – Henriette Azen est une Judéo-espagnole du Maroc ayant immigré en région parisienne. Elle connaît un important répertoire de chants judéo-espagnols de sa région grâce à la transmission orale. En 1982, l’association Vidas Largas, sur l’initiative de Haïm Vidal Sephiha, enregistre un microsillon de 37 minutes où Henriette interprète son répertoire, puis en 1986, une cassette et, enfin, en 1991, un compact disque. Ces trois productions musicales portent le titre *De Tétouan à Oran* et sont catégorisées « enregistrements ethnographiques ». Henriette Azen est l’unique Judéo-espagnole en France qui a produit un enregistrement ethnographique : AZEN Henriette, *De Tétouan à Oran*, Microsillon, 1982, JAM 0782/VL.031 ; AZEN Henriette, *De Tétouan à Oran*, vol. 2, cassette Voxigrave, Vidas Largas, 1986, VKST.7325 ; AZEN Henriette, *De Tétouan à Oran*, vol. 3 : *Los demas romances de mi madre (Desde el nacimiento hasta la muerte)*, auto-production Henriette Azen, 1991.

• 8 – Au sujet de la construction de l’opposition entre musique savante et folklorique, on se reportera à GELBART Matthew, *The Invention of « Folk Music » and « Art Music » : Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

• 9 – Voir NEUSNER Jacob, « L’écriture et la tradition dans le Judaïsme : l’exemple de la Mishna », *Revue d’histoire et de philosophie religieuse*, 1981, p. 3-22.

juive, écriture et oralité sont étroitement liées. Dans cette optique, cet effacement du passage par l'écriture dans la transmission culturelle des savoir-faire et dans la conception de la tradition judéo-espagnole apparaît surprenant. N'y a-t-il donc pas ici l'empreinte de la pensée folkloriste du XIX^e siècle, ayant dissocié écriture/savant et oralité/tradition, dichotomie qui existe encore aujourd'hui en France, comme François Picard l'a souligné dans une récente étude sur l'usage de l'écriture dans les processus de transmission des arts du spectacle¹⁰ ?

Au-delà de ces deux paradoxes, j'ai été particulièrement interpellée en découvrant que les pratiques des artistes professionnels extérieurs à la communauté faisaient partie intégrante du patrimoine en dépit des nombreuses critiques. Dans les études en anthropologie musicale ou en ethnomusicologie, il a longtemps été d'usage, à la suite des folkloristes, de définir un patrimoine sur la base d'une pratique transmise au sein de la communauté, circonscrite à un territoire donné. Pourtant, ce que les Judéo-espagnols rencontrés en France revendiquent aujourd'hui comme patrimoine est pris en charge par des professionnels de la culture, du chant et de l'instrument, pour la majorité extérieurs à la communauté et formés essentiellement dans des écoles européennes, au système musical occidental. Comment dès lors définir le patrimoine musical judéo-espagnol ?

Si les Judéo-espagnols s'accordent à reconnaître ces *performances* comme faisant partie intégrante de leur patrimoine collectif, il ne semble toutefois pas y avoir de consensus sur les modalités d'interprétation de ce dernier. Grâce aux transcriptions et à des enregistrements anciens, les professionnels s'en sont emparés, transformant ensuite ce patrimoine collectif en patrimoine singulier. Dans cette perspective, comment concevoir et qualifier un patrimoine dans une acception collective alors qu'il prend désormais sens dans la singularité artistique ? Pourquoi les enregistrements et les performances effectués par les artistes sont-ils devenus médiateurs de la reconstruction du patrimoine musical vivant ? Pourquoi le répertoire n'a-t-il pas été transmis au sein des familles ? Quelles sont les raisons qui ont conduit à la disparition d'un espace de pratique familial ? Enfin, quels éléments permettent aux Judéo-espagnols de revendiquer un patrimoine commun ? Ces questions autour de la revendication du patrimoine de la communauté nous plongent au cœur de la thématique de l'ouvrage. Par le biais d'une ethnographie à la croisée des regards de l'*insider* (les Judéo-espagnols) et de l'*outsider* (les artistes de musique judéo-espagnole), je chercherai à livrer alors une interprétation de ce paradoxe.

• 10 – PICARD François, « Les usages de l'écrit dans les processus de transmission des arts du spectacle en Chine », in LUC CHARLES-DOMINIQUE et YVES DEFANCE (éd.), *Formes spectaculaires traditionnelles, processus de patrimonialisation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

La scène au-delà du simulacre

Pour répondre aux questions énoncées en amont, j'ai tout d'abord laissé parler l'expérience de terrain pour savoir quelle démarche adopter. À la lumière de ce que l'anthropologue Clifford Geertz a établi¹¹, la méthodologie et les concepts n'ont pas été définis au préalable, mais ont pu être énoncés à la suite des rencontres que j'ai pu faire avec les Judéo-espagnols. À partir d'une démarche interprétative et inductive, les allers-retours entre terrain et laboratoire, expérience vécue et théorie, ont été fréquents afin de saisir, dans son ensemble, l'expérience judéo-espagnole française.

La construction des musiques juives profanes se faisant principalement par un processus d'appropriation et par le discours élaboré autour de ce processus¹², ma recherche s'est orientée sur le processus d'évolution du répertoire musical en patrimoine et sur la façon dont les Judéo-espagnols et les artistes de musique judéo-espagnole ont recours à ce dernier en adoptant la démarche de l'anthropologie impliquée¹³. Mon objectif est donc de définir et de comprendre les différentes strates qui ont constitué ce que mes interlocuteurs considèrent comme leur patrimoine. À l'instar de ce que propose Lucie Morisset¹⁴, ce travail se veut être une herméneutique du patrimoine musical judéo-espagnol, notamment de sa constitution dans le passé et de son actualisation au présent, et du sens qui lui a été investi tant au niveau collectif qu'individuel. Tout au long de la recherche, l'accent a été mis à la fois sur le collectif, à travers l'étude du milieu associatif et festivalier, et, surtout, sur l'individu, en prenant à témoin des expériences d'artistes, de collecteurs et d'agents associatifs qui ont marqué et marquent les différentes époques jusqu'à aujourd'hui.

Sur le plan théorique, le présent ouvrage propose un regard nouveau sur les notions de patrimoine, de tradition, et plus largement sur celle des catégories de musiques (traditionnelles, savantes, populaires, de scène). Pour ce répertoire qui appartenait autrefois à la tradition considérée comme le vecteur de réception d'un objet, d'interprétation puis de transmission de ce dernier¹⁵, il est aujourd'hui

-
- 11 – GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.
 - 12 – Voir BOHLMAN Philip, *Jewish Music and Modernity*, Cambridge, Oxford University Press, 2008 ; KAUFMAN SHELEMAY Kay, « Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music », *The World of Music*, vol. 37, n° 1, 1995, p. 24-38.
 - 13 – RODA Jessica, « Des Judéo-espagnols à la machine unesquienne. Enjeux et défis de la patrimonialisation musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 24, 2011, p. 121-139. *Id.*, « Le patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie. Collaboration, implication et réflexivité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2016, p. 19-35.
 - 14 – MORISSET Lucie, *Des régimes d'authenticité. Essai sur la mémoire patrimoniale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 13.
 - 15 – PICARD François, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », in Jacques VIRET (éd.), *Approches herméneutiques de la musique*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 221-233.

question d'un patrimoine qui prend tout son sens sur une scène de concert lors de sa réception par la communauté dont il est issu. Une autre partie de cette recherche est consacrée à l'analyse musicale des pratiques contemporaines sous l'angle des *performance studies*, avec pour but de répondre à la problématique de la judéo-hispanité musicale. L'étude de la *performance* – qui s'inscrit dans la lignée du travail mené par les ethnomusicologues tels que Monique Desroches¹⁶, Denis Laborde¹⁷, Serge Lacasse¹⁸, Jocelyne Guilbault¹⁹, Steven Field et Charles Keil²⁰ sur la mise en scène des pratiques musicales – a notamment permis de comprendre, d'une part, la relation établie entre les artistes et la communauté et, d'autre part, de saisir le processus d'appropriation du répertoire par les artistes. Ces derniers offrent en effet une lecture qui leur est propre du répertoire judéo-espagnol conduisant mes interlocuteurs à considérer la pratique actuelle comme relevant de la pratique artistique alors que cette dernière était réservée à la sphère familiale.

Un dernier élément apparaît enfin dans l'étude. Ce qui a longtemps intéressé les chercheurs était la perpétuelle quête de liens musicaux et/ou textuels entre le répertoire judéo-espagnol et celui de l'Espagne médiévale. Bon nombre de spécialistes ont consacré la majeure partie de leurs études à la recherche des racines ancestrales espagnoles dans la langue, la littérature, la poésie et la musique. Le choix des terrains d'étude pour analyser les pratiques musicales judéo-espagnoles s'est principalement porté sur les aînés, qui ont reçu une transmission orale de ces pratiques musicales. Par conséquent, le mouvement *revivaliste* des années 1960-1970, les pratiques contemporaines et, de façon plus générale, la mise en scène du répertoire, n'ont guère suscité l'intérêt²¹. L'image romantique et folklorique de ce répertoire musical occupe une place prépondérante dans les études musicologiques et

-
- 16 – Depuis 2004, Monique Desroches a mis en place une équipe de recherche spécialisée sur la mise en scène des pratiques musicales dans les espaces touristiques et festivaliers. Consulter le site internet du laboratoire d'ethnomusicologie et d'organologie : [<http://leo.oicrm.org/fr/>].
 - 17 – Denis Laborde est l'initiateur de la plate-forme *Musique – Anthropologie – Globalisation*, EHESS, Fondation Royaumont, (automne 2006). Il a notamment développé des ateliers d'enquête sur les festivals. Consulter : [http://www.ciera.fr/ciera/IMG/pdf/Bilan_musiques_du_monde.pdf]. LABORDE DENIS et VOGELS Raimund, *Bilan 2011. Atelier d'enquête sur les Festivals de Musiques du monde en France et en Allemagne*, [http://www.ciera.fr/sites/default/files/document_joint/Bilan_musiques_du_monde.pdf], consulté le 29 septembre 2017.
 - 18 – LACASSE Serge, « Composition, performance, phonographie : un malentendu ontologique en analyse musicale? », in Serge LACASSE et Patrick ROY (dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'université Laval, 2006, p. 65-78.
 - 19 – GUILBAULT Jocelyne, *Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
 - 20 – FELD Steven et KEIL Charles, *Music grooves*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
 - 21 – Sur les pratiques musicales judéo-espagnoles en contexte scénique et le rôle des médias dans la modification des pratiques, Edwin Seroussi et Judith Cohen ont d'ores et déjà publié de nombreux articles. Ils restent les rares ethnomusicologues à interroger ces contextes de pratique.

ethnomusicologiques, au détriment d'une compréhension sociologique et anthropologique de son sens au présent. Jusqu'à ce jour, aucune étude approfondie n'a été menée sur les Judéo-espagnols de France et leurs pratiques culturelles musicales contemporaines, puisque la réalité observée sur le terrain ne correspond pas à l'image romantique véhiculée depuis le début du xx^e siècle par les folkloristes sur ce qu'était et devrait être « la culture judéo-espagnole ».

Les concepts à l'épreuve de l'expérience vécue

L'ensemble de l'ouvrage est organisé en deux parties. La première s'inscrit dans une démarche, avec un regard porté sur le processus de construction de l'identité judéo-espagnole, d'abord en Espagne, puis dans l'Empire ottoman, avant de conclure sur la France, terre d'accueil de cette communauté en migration. C'est notamment à travers ce premier chapitre que nous comprendrons pourquoi les Judéo-espagnols n'ont pas eu accès à leurs pratiques culturelles, pourquoi ils sont désormais dans une reconstruction de celles-ci, et pourquoi ils les ont principalement appréhendées en dehors du milieu familial. Un deuxième chapitre propose un aperçu de ce monde en reconstruction et de la manière dont il a été abordé. Les chapitres trois et quatre mettent en lumière la constitution des premier et deuxième corpus de références musicales que les artistes professionnels interprètent aujourd'hui, ainsi que les diverses réalités des pratiques musicales du xx^e siècle. Pour ce faire, des expériences individuelles de musiciens et d'acteurs de la sauvegarde et de la production musicales serviront de témoignage.

Dans la seconde partie, je porterai mon attention sur les pratiques *in situ*, à savoir les espaces de vie judéo-espagnole incarnés par la scène musicale. J'examinerai plus précisément le sens de ces espaces de vie à partir des *performances* pour le grand public, la communauté et la famille. On pourra comprendre les raisons qui conduisent les Judéo-espagnols à parler de leur patrimoine lorsqu'ils mentionnent les *performances* et les enregistrements des artistes professionnels. Dans un dernier chapitre, en guise de conclusion, je présenterai un bilan, établi

COHEN Judith, « The Impact of Mass Media and Acculturation on Judeo-Spanish Song », in SIMON FRITH (éd.), *World Music, Politics and Social Change*, Manchester, Manchester University Press, 1989, p. 90-97; COHEN Judith, « "Just Harmonizing it in their Own Way": Change and réaction in Judeo-Spanish Song », *Revista de Musicologia*, vol. 6, n° 2, 1995, p. 1578-1596; SEROUSSI Edwin, « The Growth of the Judeo-Spanish Folksong Repertory in the 20th Century », *Proceedings of the Tenth World Congress of Jewish Studies*, 1990, p. 173-180; SEROUSSI Edwin, « New Directions in the Music of the Sephardic Jews », in EZRA MENDELSON (éd.), *Modern Jews and their Musical Agendas*, Jerusalem, Hebrew University of Jerusalem, 1994, p. 61-77; SEROUSSI Edwin, « La musique dans la culture sépharade traditionnelle et contemporaine », in SHMUEL TRIGANO (éd.), *Le monde sépharade*, vol. 2 : *Civilisation*, Paris, Seuil, 2006, p. 597-624.

à la suite de l'observation des temps passés et présents de l'expérience musicale judéo-espagnole. Il nous permettra d'énoncer les principes de la patrimonialisation musicale et d'en livrer une définition. Une telle proposition vise à refermer la boucle ouverte par la problématique du terrain et à révéler que les analyses de phénomènes singuliers contribuent à opérer un retour en arrière sur des théorisations d'orientation anthropologique.



L'organisation de l'ouvrage ne s'inscrit donc pas dans un schéma linéaire, mais plutôt dans un schéma cyclique. Partant d'une observation ethnographique focalisée sur le renouveau de la vie judéo-espagnole française par l'intermédiaire des pratiques musicales, l'expérience judéo-espagnole est ensuite abordée sous l'angle diachronique et synchronique, pour conclure sur une proposition de cadre d'analyse de la patrimonialisation musicale, proposition qui pourrait être ensuite appliquée à l'analyse de phénomènes semblables.