

2018
numéro 18-19

autrepart

Revue de sciences sociales au Sud



**CONSTRUIRE DES PATRIMOINES
CULTURELS EN MOBILITÉ**

autrepart

ISSN
1278-3986

ISBN
978-2-7246-3440-2

Prix
32 €

Rédaction
19, rue Jacob
75006 Paris - France

Périodicité
Revue trimestrielle

© 2017
Presses de la Fondation nationale
des sciences politiques/IRD

La revue *Autrepart* figure sur la liste
CNU/AERES

Illustration de couverture :
CC BY-NO 2.0
Mongolia, Reindeer herder, 2003

© Link Vien Thai

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1^{er} juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3, rue Hautefeuille, 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.

Un bulletin multilingue a été encarté dans les exemplaires destinés aux abonnés de ce numéro.



SciencesPo.
Les Presses

IRD
Éditions

Autrepart est une revue à comité de lecture coéditée par l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD) et les Presses de Sciences Po. Son objectif est de promouvoir la réflexion sur les sociétés du Sud pour mieux comprendre leurs dynamiques contemporaines et en montrer la diversité. Les phénomènes de mondialisation relativisent l'autonomie des États, les inégalités intra et internationales se creusent, des transformations majeures affectent tantôt les politiques des États, tantôt la nature même des institutions. Les réactions et les adaptations des sociétés du Sud à ces changements sont au cœur des interrogations de la revue. Le caractère transversal des sujets abordés implique en général de rassembler des textes relevant des différentes disciplines des sciences sociales.

COMITÉ DE PARRAINAGE

Claude Bataillon, Jean Coussy, Alain Dubresson,
Françoise Héritier, Hervé Le Bras, Elikia M'Bokolo,
Laurence Tubiana

COMITÉ DE RÉDACTION

Kali Argyriadis (IRD)
Isabelle Attané (INED)
Riccardo Ciavolella (IRD)
René Collignon (CNRS)
Arlette Gautier (Université de Brest)
Charlotte Guénard (Université Paris I-IEDES)
Christophe Z. Guilmoto (IRD)
Nolwen Henaff (IRD)
Marie-José Jolivet (IRD)
Évelyne Mesclier (IRD)
Pascale Phélinas (IRD)
Laurence Quinty (CNRS)
Jean Ruffier (CNRS – Université de Lyon 3)
Jean-Fabien Steck (Université Paris Ouest - Nanterre)

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Jean-Paul Moatti

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION

Nolwen Henaff

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Irène Salvert

Autrepart, sur le site de l'IRD
www.autrepart.ird.fr

Indexé dans / Indexed in

- INIST-CNRS
- INGENTA
- African Studies Centre, Leiden, www.ascleiden.nl/Library/

Sommaire

Construire des patrimoines culturels en mobilité

Éditrices scientifiques : Anaïs Leblon et Aurélie Condevaux

Aurélie Condevaux, Anaïs Leblon, Construire des « patrimoines » culturels en mobilité : acteurs, circuits, réseaux	5
Émilie Francez, (Re)construire un patrimoine en mobilité : une exposition sur le hammam à Marseille	21
Alexandra Clavé-Mercier, La création d'un orchestre rom à partir d'un squat de migrants : quels usages de l'« authenticité identitaire » ?	39
Stéphanie Geneix-Rabault, Musiques kanak en mouvement : contextes, enjeux et institutionnalisation en Nouvelle-Calédonie	55
Aurélie Condevaux, Circulation et patrimonialisation des pratiques esthétiques expressives dans le Pacifique : les exemples de Tonga et de la Nouvelle-Zélande	69
Julie Garnier, Anaïs Leblon, Une patrimonialisation des migrations en tension entre le local et le transnational. L'exemple d'un projet « d'écomusée peul » dans la région de Matam (Sénégal)	85
Alice Aterianus-Owanga, Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques « tradi-modernes » du Gabon	103
Jessica Roda, Faire communauté et consolider la filiation par le patrimoine musical. Un regard transnational sur le monde judéo-espagnol	125
Christophe Apprill, Patrimonialisation de la danse tango : une « tradition » au prisme de sa déterritorialisation	145
Anne Dubos, « À propos d' <i>Eleven</i> » : écriture de création, pratique de recherche	163
Christian Rinaudo, Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale	183
Aline Hémond, Construire « par le bas » un patrimoine graphique ethnique en situation transnationale (Mexique-USA)	201
Diane Duclos, Revisiting Iraqi Cultural Heritage from "Outside" in Times of Looting and Destruction: Al-Mutanabi Street in motion	219

Dominique Chevalier, Patrimonialisation des mémoires douloureuses : ancrages et mobilités, racines et rhizomes	235
Linda Boukhris, La fabrique circulatoire d'un patrimoine national ou la coproduction de la nature au Costa Rica.....	257
Aurore Dumont, Le « patrimoine culturel du renne » : pratiques touristiques et trajectoires nomades chez les Évenk de Chine (Mongolie-Intérieure)	277
Résumés	293
Abstracts	298

Derniers numéros parus

- | | | |
|------|-------|--|
| 2006 | 37 | La migration des emplois vers le Sud, <i>Nolwen Henaff</i> |
| | 38 | La globalisation de l'ethnicité, <i>Élisabeth Cunin</i> |
| | 39 | Variations |
| | 40 | Tourisme culturel, réseaux et recompositions sociales, <i>Anne Doquet et Sarah Le Menestrel</i> |
| 2007 | 41 | On dirait le Sud..., <i>Philippe Gervais-Lambony et Frédéric Landy</i> |
| | 42 | Variations |
| | 43 | Prosperité des marchés, désarroi des travailleurs ?, <i>Laurent Bazin et Pascale Phélinas</i> |
| 2008 | 44 | Risques et microfinance, <i>Éveline Baumann et Jean-Michel Servet</i> |
| | 45 | La ville face à ses marges, <i>Alexis Sierra et Jérôme Tadié</i> |
| | 46 | Restructurations agricoles au Sud et à l'Est, <i>Alia Gana et Michel Streith</i> |
| | 47 | Variations et dossier « dynamiques urbaines » |
| 2009 | 48 | Les mondes post-communistes. Quels capitalismes ? Quelles sociétés ?, <i>Cécile Batisse et Monique Selim</i> |
| | 49 | La fabrique des identités sexuelles, <i>Christophe Broqua et Fred Eboko</i> |
| | 50 | Les produits de terroir au service de la diversité, <i>Marie-Christine Cormier-Salem et Bernard Roussel</i> |
| | 51 | Variations |
| | 52 | Régulation de naissances et santé sexuelle : où sont les hommes ?, <i>Armelle Andro et Annabel Desgrées du Loû</i> |
| 2010 | 53 | Viellir au Sud, <i>Philippe Antoine et Valérie Golaz</i> |
| | 54 | Éducation et conflits, <i>Magali Chelpi-den-Hamer, Marion Fresia et Éric Lanoue</i> |
| | 55 | Variations |
| | 56 | Migrations et transformations des paysages religieux, <i>Sophie Bava et Stephania Capone</i> |
| 2011 | 57-58 | La Famille transnationale dans tous ses états, <i>Élodie Razy et Virginie Baby-Collin</i> |
| | 59 | Inégalités scolaires au Sud, <i>Nolwen Henaff et Marie-France Lange</i> |
| | 60 | Variations |
| 2012 | 61 | Les nouvelles figures de l'émancipation féminine, <i>Agnès Adjamagbo et Anne-Emmanuèle Calvès</i> |
| | 62 | Quel avenir pour la petite agriculture au Sud ?, <i>Valéria Hernández et Pascale Phélinas</i> |
| | 63 | Les médicaments dans les Sud, <i>Carine Baxerres, Emmanuelle Simon</i> |
| | 64 | Variations |
| 2013 | 65 | Savoirs sur l'eau : techniques, pouvoirs, <i>Olivia Aubriot et Jeanne Riaux</i> |
| | 66 | Variations |
| | 67-68 | L'argent des migrations : les finances individuelles sous l'objectif des sciences sociales, <i>Isabelle Chort et Hamidou Dia</i> |
| 2014 | 69 | L'industrialisation au Sud, <i>Xavier Richet et Jean Ruffier</i> |
| | 70 | Les droits reproductifs 20 ans après Le Caire, <i>Alette Gautier et Chrystelle Grenier-Torres</i> |
| | 71 | Les jeunes du Sud face à l'emploi, <i>Florence Boyer et Charlotte Guénard</i> |
| | 72 | L'enfant du développement, <i>Charles-Édouard de Suremain et Doris Bonnet</i> |
| 2015 | 73 | Parler pour dominer ? Pratiques langagières et rapports de pouvoir, <i>Sandra Bormand, Alice Degorce et Cécile Leguy</i> |
| | 74-75 | Variations |
| | 76 | Quand les Sud investissent dans les Sud, <i>Géraud Magrin, Évelyne Mesclier, Alain Piveteau</i> |
| 2016 | 77 | De l'Europe vers les Suds : nouvelles itinérances ou migrations à rebours ?, <i>Sylvie Bredeloup</i> |

Construire des « patrimoines » culturels en mobilité : acteurs, circuits, réseaux

Aurélie Condevaux et Anaïs Leblon***

Du 10 au 23 novembre 2014 s'est tenu à Papeete (Polynésie française) le Festival du tapa, lien culturel d'Océanie. Cet événement réunissait les représentants de plus de dix États ou archipels du Pacifique – fortement attachés à la spécificité de leurs identités et parlant des langues différentes – en vue de réfléchir à une candidature commune pour faire inscrire la production de tapa (tissu d'écorce) à la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco. Cet exemple, parmi bien d'autres, montre qu'il est nécessaire de reconsidérer l'équation habituellement posée entre territoire (souvent national), identité et patrimoine ainsi que les effets de divers phénomènes – migrations internationales, mobilités nationales ou régionales, déplacements touristiques, circulation de l'information et des symboles, nomadisme, etc. – sur la construction des patrimoines.

Depuis une vingtaine d'années, le champ des études patrimoniales a été fortement investi par les chercheurs en sciences sociales, en raison de son caractère pertinent pour aborder le changement social. L'étude des patrimonialisations, qui renvoie plus largement au rapport des sociétés à leur passé, à leur histoire et à leurs origines, offre une clef de compréhension de la manière dont des individus et des groupes définissent leur place sur le territoire et investissent leur présent et leur avenir. Le point de vue constructiviste préférant le terme de patrimonialisation pour qualifier le processus de désignation et de sélection du patrimoine [Hertz, Chappaz-Wirthner, 2012] fait désormais consensus. L'ethnographie des patrimonialisations s'est ainsi progressivement concentrée sur les manières de « fabriquer le patrimoine » [Heinich, 2009], de « faire le patrimoine » [Harvey, 2001], les mises en mémoire [Ciarcia, 2006, 2008a, 2008b] et les modalités de la transmission [Berliner, 2010].

* Maîtresse de conférences en anthropologie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, EIREST (EA 7337).

** Maîtresse de conférences en anthropologie, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, LAVUE (UMR CNRS 7218).

L'un des apports des études anthropologiques s'intéressant à la production des catégories patrimoniales [Bortolotto, 2011 ; Berliner, Bortolotto, 2013] et aux effets sociaux des classements et des politiques culturelles internationales [Ciarcia, 2003 ; Smith, 2006 ; Adell *et al.*, 2015] a été de montrer que le patrimoine n'est pas une catégorie universelle [Collomb, 1998]. L'internationalisation des politiques patrimoniales implique au contraire des opérations de traduction et de circulation des vocabulaires du patrimoine, qui doivent être examinées [Bondaz *et al.*, 2014]. Le champ patrimonial apparaît alors comme une scène où se joue la rencontre entre des instances définissant les normes patrimoniales selon des valeurs qui prétendent à l'universel et des acteurs porteurs de leurs propres projets de société, souvent en quête d'une définition d'une identité collective. Ainsi, au-delà d'une approche « par le haut » des patrimonialisations, des chercheurs ont montré qu'il était nécessaire de s'intéresser aux actes ordinaires auxquels les entreprises de transmission donnent lieu [Rautenberg, 2003 ; Isnart, 2012 ; Hertz, Chappaz-Wirthner, 2012]. Cela permet de rendre compte de l'importance prise par les associations et la société civile dans les démarches patrimoniales, tout en s'interrogeant sur les logiques de légitimation que l'idée de participation recouvre [Pirotte, 2007]. Les usages du patrimoine, parfois contradictoires et contestataires sont bien souvent les éléments centraux de ces réflexions [Gravari-Barbas, Veschambres, 2003 ; Fabre, Iuso, 2010 ; Isnart, Leblon, 2012]. Les approches se focalisent alors sur le sens que les acteurs donnent aux objets qualifiés de patrimoine, aux pratiques concrètes, aux représentations, autant qu'à la manière dont ces dernières sont travaillées par les dynamiques sociopolitiques et territoriales des contextes dans lesquels elles s'inscrivent.

Devant l'ampleur de la question patrimoniale dans les sciences sociales aujourd'hui [Clavairolle, 2014] – et en particulier en ethnologie –, on pourrait être tenté de reprendre le terme de « folie », utilisé, il y a déjà quelques années par H.P. Jeudy [1990], pour décrire l'extension des catégories de biens et des acteurs touchés par le processus. L'état de la recherche actuelle sur le patrimoine, en ce qui concerne le nombre de publications – auxquelles ce numéro participe – d'événements scientifiques, de programmes financés, de réseaux, d'associations, peut en effet donner le vertige. Dans un tel contexte, on comprend aisément que cette thématique suscite une certaine suspicion [Hertz, Chappaz-Wirthner, 2012]. Est-ce uniquement un effet de mode, peut-être déjà un peu dépassé, ou le reflet de la « crise du présentisme » qu'ont connue les sociétés occidentales ? Nous avançons, bien au contraire, qu'il est nécessaire de renouveler la réflexion sur ce « nouveau régime de temporalité » dont parle F. Hartog [1998, p. 16], caractérisé par un nouveau rapport à la mémoire et au passé, et se traduisant par une « ardente obligation » du patrimoine [*Op. cit.*, 1998, p. 4], en considérant que, autant qu'un rapport au temps, les processus de patrimonialisation traduisent un rapport à l'espace et au territoire. Or ce rapport connaît des transformations sans précédent. Dans un monde caractérisé, sinon par une fin de l'État-nation [Appadurai, 2005], du moins par une accélération des flux transnationaux, une mobilité importante des biens, des personnes, des idées et des pratiques qui s'inscrivent dans des

territoires multiples. Le patrimoine n'échappe pas à ce contexte et il devient urgent d'interroger les effets des mobilités sur le patrimoine : que font-elles à la construction des patrimoines et, inversement, que font les patrimoines aux mobilités ?

Sans perdre de vue que le « [...] le patrimoine, ça n'a jamais été la continuité, mais d'abord la rupture, ou au moins, la conscience d'une distance [...] » [Hartog, 1998, p. 15], nous proposons dans ce numéro thématique d'examiner spécifiquement les ruptures liées à la mobilité, aux circulations, aux déplacements, qu'ils concernent les acteurs de la patrimonialisation, les objets, les pratiques et les biens patrimonialisés ou les modèles patrimoniaux. L'insistance sur l'immobilisme dans les études du patrimoine, en partie due au paradigme national hégémonique construit par les pouvoirs étatiques [Isnart, Catrina, 2014, p. 10] a pendant longtemps empêché d'interroger ces mobilités. Pourtant, porter l'attention sur ces dernières selon une perspective qui se nourrit des travaux effectués sur les religions transnationales [Argyriadis, Capone, de la Torre, Mary, 2012] est heuristiquement pertinent. Le constat selon lequel « la globalisation, dans ses formes contemporaines a un impact sans commune mesure sur le déplacement de pratiques religieuses qui jusque-là étaient restées profondément ancrées dans des traditions, des territoires et des groupes sociaux spécifiques, notamment ethnonationaux » [*op. cit.*, p. 13] peut en effet s'appliquer aux pratiques et aux biens patrimonialisés. Ainsi, loin de penser que tout a été dit sur le patrimoine, nous avons choisi de placer au centre de l'attention les réseaux culturels, politiques, économiques, scientifiques, d'acteurs, qui participent à l'élaboration des patrimoines dans le contexte contemporain de circulations transnationales.

Jusqu'à présent, ces questions ont surtout été posées à propos des liens entre patrimoine et migration. Comme le rappelle M. Rautenberg [2007], il y a encore peu de temps, l'association de ces deux termes aurait pu paraître incongrue tant le patrimoine, en France en particulier, « a servi à construire et à renforcer, suivant ce mouvement inaugural de la Révolution, "l'imaginaire national" ». Dans le même sens, A. Dumont et J. Garnier [2012, p. 76, note 7] faisaient le constat que le dossier « Migrations et patrimonialisation en débats » de la revue *Ethnographiques.org*, publié en 2007 [Bouillon, Sévin, 2007], malgré son titre, illustre encore l'absence d'articulation entre ces deux problématiques. La pertinence d'un tel croisement paraît cependant évidente tant l'équation entre patrimoine et nation vacille [Rautenberg cité par Bertheleu, 2014]. L'expérience migratoire est en effet de plus en plus analysée comme une rupture favorable à l'émergence de récits nostalgiques et d'actions patrimoniales. Le développement récent des séminaires et appels à communication sur cette thématique vient d'ailleurs en confirmer l'importance¹.

Les questionnements sur le lien entre patrimoine et migration se sont développés selon une perspective double : d'un côté, la patrimonialisation *des*

1. Le thème des « mémoires et patrimonialisations des migrations » fait l'objet d'un séminaire organisé depuis plusieurs années à l'EHESS par Michèle Baussant, Marina Chauliac, Irène dos Santos, Évelyne

migrations, de l'autre les patrimonialisations *en* migration. La première propose une réflexion sur la place réservée aux immigrations dans la constitution de patrimoines nationaux [Rautenberg, 2007 ; Noiriél, 2007 ; Garnier, Dumont, 2012 ; Barbe, Chauliac, 2014]. Les chercheurs se concentrent alors sur le traitement de l'histoire de l'immigration et du lien au pays d'origine [*Les Cahiers du Framespa*, 2007]. Ils font état des rapports intimes et collectifs à la mémoire du pays d'origine [Baussant, 2002 ; Fabbiano, 2007 ; Isnart, Feschet, 2013 ; Belkacem, 2013], la transmission de l'expérience migratoire [Baussant, 2002], la mise en récit de cette expérience [Fabbiano, 2007, 2009], la réminiscence du lien au pays d'origine, l'expression identitaire transposée dans les pays d'accueil ainsi que le traitement de cette histoire migratoire au travers de l'histoire nationale. Les travaux consacrés à ces questions révèlent souvent le difficile traitement de cette histoire migratoire, et dans une certaine mesure coloniale, par les pouvoirs publics et la place à lui donner dans une histoire nationale commune [Barou, 2000 ; Rautenberg, 2007 ; Noiriél, 2007 ; Garnier, Dumont, 2012]. Les chercheurs constatent que « le niveau national s'accommode encore difficilement des mémoires s'inscrivant dans des cadres régionaux ou transnationaux, familiaux ou communautaires » [Rodet, Reinprecht, 2013, p. 12]. Le « prisme national » reste souvent le niveau à partir duquel penser les patrimonialisations, ce qui revient pour certains « à exclure les mémoires subalternes » [*Ibid.*]. Dans le contexte français, cette difficulté a été rendue particulièrement visible par les débats soulevés autour de l'héritage esclavagiste, dont se sont saisis historiens et anthropologues, ou encore ceux ayant entouré la création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration². Alors que cette dernière pouvait être perçue comme un moyen de donner une place plus visible dans la société française aux migrants et à des histoires douloureuses, elle a en même temps été décriée comme participant à la marginalisation des migrants, placés de fait en dehors de la société [Fourcade, Legrand, 2008, p. 5]. Dans ce contexte de « crises mémorielles », les approches symboliques et culturalistes des héritages culturels sont dépassées au profit d'une approche politique dans laquelle, l'étude de l'« [...] "exposition" de mémoires orchestrées par les "entrepreneurs de mémoire" », et qui répondent à un devoir de mémoire oscillant entre repentance, pardon et mise en place de politiques publiques, n'a pas comme objectif « [...] une simple restitution du savoir historique, mais bel et bien (celui) de définir une mémoire collective spécifique qui organise les identités de groupe et leurs frontières [...] » [Dubois, 2000, cité par Rodet, Reinprecht, 2013, p. 11].

Ribert et Nancy Venel. Un projet de recherche mené au sein de l'équipe CITERE à Tours a également abouti à la publication d'un ouvrage sur le sujet [Bertheleu, 2014]. Un panel du colloque « Revendications et contestations patrimoniales : perspectives européennes », organisé par l'École nationale supérieure d'architecture Paris Val-de-Seine en décembre 2014 posait aussi la question de l'entrée des migrants dans le champ patrimonial. Le projet de ce numéro thématique est lui-même né d'une journée d'étude intitulée « Patrimonialisations en migration » organisée à l'Institut national d'histoire de l'art en janvier 2014. L'intérêt pour ce sujet traverse les frontières disciplinaires : histoire [Zuccha Micheletto, 2010], géographie [Dumont, 2014], sociologie [Bertheleu, 2014], anthropologie [Isnart, Catrina, 2014].

2. Voir par exemple : Cohen [2007] ; Monjaret, Roustan [2012].

La seconde perspective, la patrimonialisation en migration, étroitement liée à la première, traite des dynamiques patrimoniales des populations ayant connu des mouvements migratoires, de la constitution et de la circulation de patrimoines culturels matériels et immatériels parmi elles [Fabbiano, 2007 ; Museum international, 2007 ; Fourcade, Legrand, 2008 ; Roda, 2011]. En partant de l'hypothèse que la patrimonialisation est une construction sociale sensible aux contextes historiques et sociaux dans lesquels elle s'inscrit, comme à la trajectoire des acteurs qui la font, les nouveaux contextes de vie des migrants sont appréhendés comme des lieux où se construisent non seulement une mémoire de l'immigration, mais aussi des patrimonialisations. Il s'agit alors de comprendre ce que ces migrants³, à un moment donné, jugent nécessaire de conserver et de transmettre, mais aussi d'observer quels sont les valeurs culturelles et identitaires et les enjeux politiques qui légitiment, pour eux, cette transmission. Sur ce dernier point, H. Bertheleu [2014, p. 14] se demande, par exemple, si les actions patrimoniales en contexte migratoire permettent l'affirmation d'identités simplifiées (communautaires) ou au contraire multiples/hybrides. Ce thème a particulièrement été investi dans le cadre des discussions portant sur la diaspora africaine en Amérique [Guedj, 2009]. On voit alors combien le concept de patrimoine croise celui de mémoire, en particulier de mémoire collective, souvent envisagée comme un ingrédient essentiel aux processus de communalisation, entendus comme la construction d'un sentiment subjectif d'appartenance à une même communauté [Bertheleu, 2014], mais aussi la question des innovations, réinventions ou créations. En ce sens, les processus décrits à propos des « communautés imaginées » [Anderson, 1996] ou des « traditions inventées » [Hobsbawm, Ranger, 1983] propres à la constitution des États-nations en Europe ne semblent pas si éloignés de ce qui se passe à l'échelle des groupes minoritaires ou subalternes aujourd'hui partout dans le monde. Au contraire, ce processus semble même être accéléré par l'accroissement des possibilités de mobilités permises par la globalisation.

Que ce soit le patrimoine des migrations ou les patrimonialisations en migration, les différentes dynamiques évoquées renvoient à la question de la reconnaissance de ces groupes, minoritaires ou pensés comme tels, dans la société d'installation ou dans celles de départ [Fourcade, Legrand, 2008], et plus largement dans les espaces qu'ils traversent. En tant que processus d'institutionnalisation, la construction du patrimoine est avant tout affaire de reconnaissance et de légitimation. Accorder l'accès des patrimoines des migrations ou des migrants à l'espace public peut, par exemple, traduire la volonté de « réparer » des inégalités dans le champ politique et économique [Bertheleu, 2014, p. 22].

Tout en continuant à interroger les effets des migrations sur la production patrimoniale, l'enjeu de ce numéro est cependant d'étendre le champ de recherche à d'autres formes de mobilités contemporaines et de circulations transnationales. Les résultats de l'ARP (Atelier de réflexion prospective, financé par l'Agence

3. Ce terme, comme le souligne C. Bordes-Benayoun [2012, p. 25] a remplacé celui d'immigré et permet de ne pas partir d'un présupposé quant à la direction des parcours.

nationale de la recherche) *Les horizons du patrimoine culturel*, dirigé par le consortium PA.TER.MONDI⁴ entre janvier 2013 et mars 2014, invitait déjà à un tel élargissement en mettant en lumière la nécessité de prendre en compte toute la diversité des mobilités contemporaines dans l'étude du patrimoine : non seulement les migrations (diasporas), mais aussi l'impact du numérique, du tourisme ou encore des politiques de restitution⁵. Nous nous sommes ainsi fixé comme objectif de saisir ce que les avancées des recherches récentes sur les migrations, le transnationalisme, les circulations internationales et la globalisation pouvaient apporter à l'analyse des patrimonialisations et des processus d'instauration de la culture.

Pour rendre compte des pratiques intenses d'échange maintenues dans un contexte de mobilité, les concepts de diaspora et de transnationalisme, qui ont gagné en importance et en visibilité ces dernières années, sont utiles. Le terme de diaspora, aujourd'hui utilisé dans son acception élargie, ne renvoie plus seulement aux dispersions traumatiques, mais aussi aux phénomènes migratoires qui se traduisent par l'extension de la terre d'origine au-delà de ses frontières, accompagnés d'une idéalisation de cette dernière, du maintien de liens étroits entre les migrants et leur société d'origine et d'un fort sentiment d'identité partagée [Bordes-Benayoun, 2012 ; Misrahi-Barak, Raynaud, 2014 ; Spoonley, 2001]. Pour M. Hovanessian [1998], « les diasporas ne se mesurent plus uniquement en termes de dissémination spatiale et de mobilités migratoires, mais en matière de projet identitaire » et, dans ce mouvement et en dépit de l'acquisition de nouvelles citoyennetés, les identifications débordent les cadres nationaux. Ces constats rappellent l'urgence à prendre en compte l'absence de correspondance entre territoire, identité et patrimoine.

En lien avec cette notion, celle de transnationalisme peut être définie comme l'ensemble des pratiques qui permettent de fonder ou d'entretenir des relations sociales transfrontalières, sans nécessairement faire référence au pays d'origine [Basch, Glick-Schiller, Szanton Blanc, 1994 ; Lee, 2011 ; Loch, Barou, 2012] puisque cela inclut également les relations intradiasporiques. Mais surtout, le concept de transnationalisme permet de dépasser l'idée que seuls les acteurs seraient concernés par la mobilité, en mettant l'accent sur celle des pratiques et des objets [Lee, 2011]. En dépit de la critique dont ces termes ont fait l'objet en tant que concepts [Bordes-Benayoun, 2012], leur usage, au-delà d'un effet de mode, invite à porter le regard sur des pratiques transnationales qui ne sont pas limitées à celles des migrants et de leurs descendants. Comme l'a montré S. Capone, le mouvement afro s'est par exemple construit sur différents continents (Amériques, Europe, Afrique) à travers la définition d'un patrimoine commun par des acteurs, en particulier des artistes et des intellectuels, très mobiles, mais non nécessairement migrants [Capone, 2015]. Interroger les

4. Le consortium PA.TER.MONDI (patrimoine-territoire-mondialisation) de l'Atelier de réflexion prospective (ARP) *Nouveaux défis pour le patrimoine culturel*.

5. www.univ-paris1.fr/colloques/horizons/3-thematiques-relations-mobilites-circulations-valeurs/mobilitescirculations/#c582498

patrimonialisations sous l'angle des mobilités transnationales, comme d'autres objets classiques des sciences sociales tels que la religion, l'économie, la musique, ou les médias, est ainsi une manière de prendre en considération le contexte mondialisé dans lequel ces processus opèrent et de rendre compte des jeux d'échelle à l'œuvre. Aborder le patrimoine à partir du transnationalisme, c'est aussi partir du constat que les sentiments d'appartenance, étroitement liés à la question patrimoniale, peuvent se construire dans une multilocalité, les acteurs se mouvant au sein d'espaces de références multiples. Selon quelles modalités et à partir de quelles ressources des communautés imaginées se créent-elles ? Quels sont les processus de territorialisation/déterritorialisation, délocalisation/relocalisation des patrimoines à l'œuvre ?

En tenant compte à la fois de l'ancrage local et transnational des pratiques observées, il devient possible de mettre l'accent non plus uniquement sur une relation binaire pays (ou région) d'origine/pays (région) d'accueil, et tout ce qui se joue comme pertes ou comme transformations dans ce mouvement, mais plutôt sur les relations tissées en réseaux. Cette troisième notion occupe une place importante dans l'approche proposée, et invite à considérer dans un même regard les multiples espaces parcourus, physiques ou virtuels, par les acteurs patrimoniaux (migrants, touristes, acteurs associatifs, néoruraux, etc.) comme des lieux connectés et interdépendants où divers éléments – musique, projet muséal, fêtes, objets – sont produits en tant que patrimoine. Comme le résume P. Spoonley : « *The interest in the significant migration flows that characterise the second half of the twentieth century has now been supplemented by the intensification of linkages amongst diasporic communities, and their contribution to the creation and maintenance of global networks.* » [2001, p. 81].

Par ailleurs, élargir la thématique à la mobilité permet aussi d'inclure des mobilités intranationales ou régionales, notamment ville-campagne, campagne-ville, Sud-Sud, etc. [Veschambres cité par Dumont, 2014, p. 89 ; Geneix-Rabault, dans ce numéro]. En tenant compte de ces différentes formes de déplacements, l'enjeu demeure l'analyse des formes discontinues que prennent les territoires et les identités de référence des individus dans le déploiement de réseaux, tout en se demandant quels termes utiliser pour qualifier au mieux ces processus : circulatoires, migratoires ou transnationaux ? [Dumont, 2014].

Les diverses contributions s'attachent ainsi à montrer le rôle de la circulation des acteurs (Aterianus, Rinaudo, Hémond), des idées et des modèles de conservation (Boukhris), des objets (Geneix-Rabault, Hémond), des pratiques (Condevaux) ou même des modes d'exposition (Chevalier) dans les processus de mise en patrimoine au sens large. Aline Hémond et Christian Rinaudo proposent deux ethnographies fines des réseaux d'acteurs ayant permis la promotion patrimoniale des créations picturales sur papier d'écorce appelées *amates* (Hémond) et du *son jaracho* (Rinaudo) entre le Mexique, les États-Unis et l'Europe. Dans leurs descriptions, les artistes croisent les entrepreneurs patrimoniaux, des professionnels de l'industrie artistique ou muséale. Au Costa Rica, une élite costaricienne éduquée

aux États-Unis et la venue de scientifiques étrangers ont joué des rôles clefs dans la mise en place des parcs nationaux (Boukhris). Ainsi, le facteur déclencheur de patrimonialisation n'est pas une expérience migratoire, mais bien plutôt les circulations d'individus et de savoirs scientifiques dans des réseaux historiquement constitués. Dans un cas plus classique d'aller-retour entre le pays d'origine et le pays d'installation (dans ce cas temporaire), Alice Aterianus montre le poids joué par l'expérience de l'exil dans le rapport à la tradition chez des musiciens gabonais.

Examiner le rôle des actions de valorisation du patrimoine – qu'elles résultent de politiques publiques ou non : demandes de restitution, circuits commerciaux, réseaux sociaux liés aux nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) – dans la diffusion de celui-ci, permet aussi d'éclairer sous un jour nouveau la mobilité des pratiques et des objets eux-mêmes, de faire l'histoire des carrières ou des vies sociales de ces derniers [Appadurai, 1986] : à quel point de leur trajectoire et sous quelles conditions les pratiques ou les objets changent-ils de statut ? Selon quels processus le patrimoine peut-il être re- ou dé-qualifié dans ces circulations ? Répondre à ces questions implique de décrire les processus de production de sens, de réception et d'appropriation [Argyriadis, de la Torre, 2012, p. 14], mais aussi de resémantisation de biens qualifiés de patrimoines.

Les questions relatives à la mobilité des objets et des pratiques elles-mêmes peuvent expliquer qu'un grand nombre de propositions retenues pour ce numéro concernent des pratiques dites immatérielles, en particulier musicales et dansées (Apprill, Aterianus, Clavé-Mercier, Condevaux, Dubos, Geneix-Rabault, Rinaudo, Roda). Cela n'est bien sûr pas dû au hasard : ces pratiques, par définition plus mobiles que les objets ou surtout les biens monumentaux, peuvent aisément circuler et être recontextualisées dans de nouveaux lieux d'installation. A. Dubos livre un regard de praticienne sur les transformations que divers acteurs font subir au *Kathakali*, forme théâtrale dansée du Kerala, qui se déplace de l'Inde à l'Europe, et est transmise de professionnels à des enfants immigrés en France. Dans le projet artistique auquel elle participe, la création semble d'ailleurs finalement transcender les motivations patrimoniales sous-jacentes à la mise sur pied de la pièce *Eleven*, créée par l'auteur et Julien Touati. Pourtant, les biens matériels circulent également, et contribuent à distance à construire une mémoire nostalgique d'un lieu d'origine (Duclos). Il s'agit plus précisément dans ce cas, par le médium de l'art, de redonner une matérialité physique à un lieu détruit et évoqué avec passion ou nostalgie par les exilés.

L'intérêt d'aborder les patrimonialisations par le biais des mobilités permet aussi un pas de côté par rapport à la centralité habituelle de l'Unesco [Bortolotto, Berliner, 2013]. Si l'institution internationale est mentionnée dans plusieurs contributions (Apprill, Rinaudo, Roda), d'autres soulignent aussi les défis que posent la mobilité et le caractère transnational des biens patrimoniaux aux procédures de reconnaissance patrimoniales classiques, celles-ci débordant le cadre des États signataires. Alors que les inscriptions d'un même bien par plusieurs pays (le bien est alors qualifié de transfrontalier, ou transfrontalier en série [Unesco, 2010])

remettent en cause la notion de patrimoine national, à l'instar des cercles mégalithiques de Sénégal, les références à un lieu d'origine et à un territoire de référence, comme les modalités d'inscription, rendent encore difficile ce type d'inscription. La déterritorialisation d'une pratique et les décalages qu'elle entraîne entre sa représentation patrimoniale unesco et les dimensions agissantes sont ainsi mis en avant par Christophe Apprill qui montre, dans le cas du tango, que la circulation implique une relative déconnexion entre les dimensions musicale et dansée de la pratique (cette dernière se « vendant mieux » en dehors de l'Argentine). Ce constat, au-delà de la difficulté à intégrer les formes de territorialisation, déterritorialisation et circulation des pratiques patrimoniales révèle, une fois de plus, la tension entre une acception du patrimoine en termes de tradition fixe et la prise en compte de son caractère évolutif et de ses transformations lorsqu'il circule.

D'autres pratiques sont sorties de leurs contextes rituels ou religieux pour devenir de simples symboles, que ce soit celui d'un attachement aux « sources » ou à des formes d'altérité valorisées sur le marché international (Aterianus). Ces resignifications, resémantisations, qui impliquent des transformations dans les pratiques elles-mêmes, ne vont pas sans poser la question de l'authenticité ou des « bonnes manières de faire » patrimoine (Rinaudo). Les frontières de la requalification patrimoniale restent d'ailleurs souvent assez vagues. Dans la plupart des cas, les objets patrimonialisés semblent recouvrir toutes les caractéristiques de signifiant flottant à la croisée du patrimonial, de l'économique, du touristique, de l'artistique ou du travail social. Cette ambivalence peut s'expliquer par des stratégies d'acteurs qui ont plus ou moins intérêt à mobiliser une sémantique patrimoniale selon les contextes et les interlocuteurs. Émilie Francez montre ainsi comment le hammam est construit comme bien patrimonial, puis lieu de mémoire à Marseille. Si ce terme semble faire sens pour les actrices de l'association marseillaise à l'initiative du projet décrit ici, toutes professionnelles du patrimoine et de la culture, il semble moins évident pour les usagers du hammam aux statuts sociaux et aux trajectoires de vie très divers. Le recours à la notion d'authenticité, finalement, plutôt qu'à celle de patrimoine, par Alexandra Clavé-Mercier montre également la confrontation des représentations de la pratique musicale telles qu'elles circulent entre les promoteurs associatifs, les musiciens, la presse locale, la France et la Bulgarie. C'est justement cette ambivalence des catégories qui permet aux différents acteurs d'intervenir dans l'arène patrimoniale. Cette notion, tirée de l'anthropologie politique et du développement [Bailey, 1971 ; Olivier de Sardan, 1995], qui permet de considérer les processus d'institution du patrimoine comme un lieu de confrontations entre divers groupes stratégiques s'opposant autour d'enjeux communs, a le mérite de faire ressortir les rapports de pouvoir constitutifs à la valorisation des patrimoines [Boulay, 2009 ; Givre, 2012 ; Leblon, 2016].

S'il a depuis longtemps été admis que le patrimoine n'était plus uniquement une affaire de professionnels, l'intention de ce numéro permet aussi d'interroger plus précisément les caractéristiques des acteurs engagés dans ces processus

dépassant l'échelle d'un territoire circonscrit et leurs liens avec les institutions patrimoniales nationales ou internationales afin de poser la question de leur légitimité à faire patrimoine. Les contributions révèlent des profils variés : les professionnels du patrimoine, de la culture et de l'art (Hémond) et les pouvoirs publics sont toujours présents, mais les contributions révèlent également le rôle d'acteurs agissant de manière plus ou moins organisée : artistes (Hémond, Aterianus, Rinaudo, Roda), associations culturelles et immigrés (Garnier et Leblon), mais aussi entrepreneurs privés n'appartenant pas à la communauté des migrants (Duclos), etc. Les stratégies adoptées sont plurielles : oscillant entre la demande de reconnaissance nationale ou internationale par l'entrée dans une institution ou l'obtention d'un label (Condevaux, Dumont, Hémond) et des stratégies d'évitement visant à garder le contrôle de leurs pratiques (Rinaudo). C'est à une lecture politique des patrimonialisations que nous invitent la plupart des contributeurs en analysant le déploiement des réseaux, les tensions émergentes de la circulation des savoirs et des échanges entre acteurs, la confrontation des discours.

Tout en proposant ces ouvertures vers le transnationalisme et la mobilité, nous nous inscrivons dans la continuité de travaux qui mettent l'accent sur les conflits qui entourent la définition du patrimoine [Bondaz, Isnart, Leblon, 2012]. Les conflits dont il est question dans ce numéro s'inscrivent dans des jeux d'échelle variés : ils peuvent opposer un mouvement nationaliste transnational confronté à sa non-reconnaissance par l'État d'origine (Garnier, Leblon) ou des groupes marginalisés dans leur pays d'installation, qui peuvent trouver dans le patrimoine une visibilité nouvelle ou des formes de reconnaissance, parfois dans des actions mêlant action culturelle et travail social. Alexandra Clavé-Mercier montre ainsi comment un orchestre rom est créé par des acteurs associatifs soucieux de lutter contre l'exclusion et la marginalité de ce groupe en France. Émilie Francez revient elle aussi sur un projet de valorisation du hammam entre action sociale et culturelle destinée aux populations originaires du Maghreb et un projet politique de mise en valeur problématique de l'immigration à Marseille. Les contributions à ce numéro prolongent donc les interrogations évoquées précédemment sur la reconnaissance de populations minoritaires à travers les processus de patrimonialisation. On voit cependant que cette reconnaissance n'est pas simplement synonyme de revalorisation : elle s'inscrit dans des rapports de pouvoir asymétriques (Condevaux) et elle peut se traduire par des formes d'essentialisation, comme dans le cas étudié par Alexandra Clavé-Mercier où la mise en valeur d'une identité stigmatisée passe par la construction d'une authenticité patrimoniale. Comme le montre Stéphanie Geneix-Rabault, les discriminations – et donc la question de la reconnaissance par l'affirmation de pratiques artistiques spécifiques – ne naissent pas uniquement de mobilités internationales. Dans le contexte colonial de la Nouvelle-Calédonie, ce sont les mobilités locales des Kanaks vers la ville de Nouméa qui font naître le sentiment d'exclusion et donc, la « rage de reconnaissance » pour sa culture, pour reprendre les termes de l'un des interlocuteurs de l'auteure.

Une réflexion sur les patrimonialisations et les mobilités ne pouvait faire l'impasse sur les mobilités touristiques, qui sont un facteur puissant de

patrimonialisation [Noppen, Morisset, 2005 ; Gravari-Barbas, 2009, p. 76]. Alors que les politiques patrimoniales sont souvent pensées pour préserver les pratiques des influences néfastes de la marchandisation, dont le tourisme [Kirshenblatt-Gimblett, 2006, p. 195], les classifications patrimoniales sont très souvent recherchées comme label permettant une valorisation touristique [Hafstein, 2009, p. 106 ; Hertz, Chappaz-Wirthner, 2012, p. 4], et l'intérêt porté à certains lieux par les touristes ou certaines de leurs pratiques contribuent à redéfinir ceux-ci comme patrimoine, en particulier dans le cas du tourisme dit des racines [Bruner, 1996 ; Legrand, 2006 ; Bachimon].

Les mobilités touristiques, quoique rarement au cœur de l'attention, sont ainsi évoquées dans un grand nombre de contributions, confirmant que tourisme et patrimonialisation font bon ménage (Aprill, Chevalier, Dumont, Rinaudo). Il s'agit aussi bien d'un tourisme pratiqué par des migrants retournant occasionnellement dans leur pays d'origine que par des touristes internationaux. Linda Boukhris montre ainsi qu'un phénomène initié par une circulation internationale de scientifiques conduit à un tourisme interne et international. C'est également ce qui est observé en Mongolie-Intérieure, où la « culture du renne » est coproduite par les éleveurs Évenk, les autorités locales, et les touristes Han (Dumont). Cette analyse est particulièrement intéressante dans la mesure où elle est la seule du numéro à souligner les effets de la patrimonialisation sur les mobilités, la mise en tourisme obligeant les éleveurs Évenk à adapter leurs trajectoires de nomadisation. La mobilité devient donc « une stratégie pour bénéficier des retombées économiques du tourisme ». Dans ce cas, contrairement aux contextes migratoires, la patrimonialisation ne traduit pas un processus de communalisation [Bertheleu, 2014], mais la construction de formes d'altérité dont le tourisme est demandeur. Le patrimoine acquiert donc la double propriété d'emblème identitaire pour les sociétés locales et d'objet de curiosité pour les visiteurs. Il en va autrement dans le cadre d'un tourisme des racines ou tourisme généalogique, comme celui des descendants des juifs de Rhodes déportés durant la Seconde Guerre mondiale [Sintès, 2010]. Bien que ce tourisme ne crée pas de patrimoine commun à la diaspora juive et aux habitants actuels de Rhodes – il révèle au contraire des divergences, voire des tensions et des incompréhensions, dans le rapport à la ville et à son passé –, les touristes n'en sont pas moins en quête de leur identité. Ces processus questionnent par ailleurs les catégories et les oppositions habituellement utilisées dans les études du tourisme (en particulier, entre, exotique/familier, altérité/identité) : les déplacements ne sont pas nécessairement motivés par la recherche d'une forme d'altérité, alors que les amateurs de tango (Aprill) ou de jaracho (Rinaudo) qui introduisent ces pratiques étrangères dans leurs lieux de vie rendent l'exotique familier.

L'analyse des productions patrimoniales en mobilité soulève enfin des questions de méthode. Les articles rassemblés dans ce numéro thématique confirment l'importance de l'enquête multisituée. Ils laissent voir la manière dont les chercheurs suivent des personnes, des objets, des idées, des symboles ou encore des signes, des conflits et tracent des juxtapositions, des connexions entre divers lieux

[Marcus, 1995], les obligeant à renouveler les outils classiques d'observation et d'analyse, souvent monographiques, des pratiques de classement, d'inventaire, de labellisation. Contre l'idée selon laquelle l'enquête multisituée fait courir le risque de produire des descriptions appauvries, la plupart des contributions à ce numéro révèlent que le suivi d'un objet dans ses différents déplacements, physiques ou non, et à travers les réseaux qu'il emprunte, n'est pas contradictoire avec une ethnographie fine et de longue durée. C'est, par exemple, forte d'une expérience d'enquête de plus d'une vingtaine d'années sur la création graphique sur papier d'écorce au Mexique puis aux États-Unis, qu'Aline Hémond peut aujourd'hui analyser la rencontre entre des acteurs réseaux (artistes indigènes) et des amateurs, collectionneurs, anthropologues et institutions transnationales qui ont permis la reconnaissance et la patrimonialisation de ces peintures. Ce choix de suivre un objet, une pratique, des acteurs dans leurs réseaux et circulations s'est également imposé pour Christian Rinaudo après de premiers travaux localisés de longue durée. L'évolution des terrains, autant que le renouvellement de thématiques scientifiques participent à la naissance d'une attention accrue aux effets des mobilités. Ces exemples donnent à penser que le temps de l'enquête, plus que l'espace, est déterminant pour sa qualité.

D'autres contributions montrent qu'étudier les mobilités n'oblige pas nécessairement le chercheur à se déplacer lui-même. On peut observer, d'un point fixe, les tensions et les flux qui traversent un « local » (Geneix-Rabault), en particulier si l'étude des mobilités est effectuée *a posteriori* (Boukhris). Les biographies d'acteurs-réseaux⁶ ou acteurs nodaux [Argyriadis, de la Torre, 2012 ; voir Hémond, dans ce dossier] éclairent la manière dont ceux-ci mettent en contact d'autres acteurs, voire des mondes, ou du moins des systèmes de représentation et des univers de codes différents. Enfin, l'usage de données issues d'Internet favorise sans doute l'immobilité du chercheur dans l'étude des phénomènes transnationaux. L'usage de telles données, qui intervient dans plusieurs recherches présentées ici (Roda, Rinaudo, Apprill) pose de nombreuses questions : comment procéder à la recontextualisation de ces données (profil des acteurs sociaux, etc.) ? Comment le chercheur se présente-t-il sur ces terrains d'où le face-à-face est absent ? On voit que les données recueillies sur Internet ne remplacent pas, dans les travaux présentés dans le cadre de ce numéro en tout cas, un terrain en présentiel, mais qu'elles viennent le compléter. De nombreuses questions restent donc ouvertes, et plutôt que de clore un sujet que certains penseraient suffisamment traité, ce numéro thématique, nous l'espérons, alimentera de nouvelles perspectives de recherche.

6. Voir la définition qu'Aline Hémond donne dans ce dossier : ce sont des acteurs qui, du fait d'une capacité particulière de réactivité et de connectivité sont porteurs de contacts et de ressources symboliques leur permettant de connecter des mondes sociaux qui s'ignoraient jusqu'alors.

Bibliographie

- ADELL N., BENDIX R.F., BORTOLOTTI C., TAUSCHEK M. (dir.) [2015], *Between imagined communities and communities of practice. Participation, territory and the making of heritage*, Göttingen, Université de Göttingen.
- APPADURAI A. (dir.) [2005], *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot.
- APPADURAI A. [1986], *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ARGYRIADIS K., DE LA TORRE R. [2012], « Présentation générale et méthodologie : les enjeux de la mobilité », in ARGYRIADIS K., CAPONE S., DE LA TORRE R., MARY A. (dir.), *Religions transnationales des Suds*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan-Academia.
- BACHIMON P., DERIOZ P. [2010], « Tourisme affinitaire. Entre revitalisation et dénaturation des territoires », *Téoros*, vol. 29, n° 1, p. 8-16.
- BAILEY F.C. [1971], *Les Règles du jeu politique*, Paris, PUF.
- BARBE N., CHAULIAC M. [2014], *L'Immigration aux frontières du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- BAROU J. [2000], « Lieux de mémoire de l'immigration », *Écartés d'identité* : www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/6_1_2.pdf (page consultée le 25 septembre 2016).
- BASCH L., GLICK-SCHILLER N., SZANTON BLANC C. [1994], *Nations unbound : transnational projects, postcolonial predicaments, and deterritorialized Nation-States*, New York (N. Y.), Gordon and Breach.
- BAUSSANT M. [2002], *Pieds-noirs. Mémoires d'exils*, Paris, Stock.
- BELKACEM L. [2013], « Jeunes descendants d'immigrants ouest-africains en consultations ethnocliniques : migrations en héritage et mémoire des "origines" », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 29, n° 1, p. 69-89 : <http://remi.revues.org/6277> (page consultée le 29 juillet 2013).
- BERLINER D. [2010], « Anthropologie et transmission », *Terrain*, n° 55, p. 4-19.
- BERLINER D., BORTOLOTTI C. (dir.) [2013], « Introduction. Le monde selon l'Unesco », *Gradhiva*, n° 18, p. 4-21 : <http://gradhiva.revues.org/2696> (page consultée le 9 décembre 2013).
- BERTHELEU H. (dir.) [2014], *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région Centre*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- BONDAZ J., ISNART C., LEBLON A. [2012], « Au-delà du consensus patrimonial : résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, vol. 61, n° 1, p. 9-21.
- BONDAZ J., ISNART C., GRAEZER BIDEAU F., LEBLON A. [2014], *Les Vocabulaires Locaux du « patrimoine ». Traductions, négociations et transformations*, Zürich, Lit Verlag.
- BORDES-BENAYOUN C. [2012], « La diaspora ou l'ethnique en mouvement », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 28, n° 1, p. 13-31.
- BORTOLOTTI C. [2011], « Le trouble du patrimoine culturel immatériel », in BORTOLOTTI C. (dir.), *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 21-43.
- BOULLON F., SEVIN J.-C. [2007], « Introduction : migrations et patrimonialisations en débats », *ethnographiques.org*, n° 12 : www.ethnographiques.org/spip.php?page=article&id_article=296 (page consultée le 23 mai 2016).

- BOULAY S. [2009], « Culture nomade versus culture savante. Naissance et vicissitudes d'un tourisme de désert en Adrar mauritanien », *Cahiers d'études africaines*, vol. 49, n° 193-194, p. 95-121.
- BRUNER E.M. [1996], « Tourism in Ghana », *American anthropologist*, n° 98, p. 290-304.
- CAPONE S. [2015], « Connexions diasporiques. Réseaux artistiques et construction d'un patrimoine culturel "afro" », in CAPONE S., MORAIS M.R. (DE) (dir.), *Afro-patrimoines. Culture afro-brésilienne et dynamiques patrimoniales, Les carnets du Lahic*, n° 11, p. 238-265.
- CIARCIA G. [2003], *De la mémoire ethnographique. L'exotisme en pays dogon*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- CIARCIA G. [2006], *La Perte Durable. Étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*. *Les carnets du Lahic*, n° 1 : www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/Ciarcia_perte_durable-2.pdf (page consultée le 7 juillet 2011).
- CIARCIA G. [2008a], « Restaurer le futur. Sur la route de l'Esclave à Ouidah (Bénin) », *Cahiers d'études africaines*, n° 192, p. 687-705.
- CIARCIA G. [2008b], « Rhétoriques et pratiques de l'inculturation. Une généalogie "morale" des mémoires de l'esclavage au Bénin », *Gradhiva*, n° 8, p. 29-47.
- CLAVAIROLLE F. [2014], « Faire le patrimoine. Introduction au processus contemporain de patrimonialisation », in BERTHELEU H. (dir.), *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région Centre*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, p. 51-83.
- COHEN A. [2007], « Quelle histoire pour un musée de l'immigration à Paris ? », *Ethnologie française*, n° 37, p. 401-408.
- COLLOMB G. [1998], « En Guyane : "ethnologie" ou "patrimoine" ? », *Terrain*, n° 31 : <http://terrain.revues.org/3147> (page consultée le 25 septembre 2016).
- DUMONT A. [2014], « Mémoires, territoires et mobilités », in BERTHELEU H. (dir.), *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région centre*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, p. 85-90.
- DUMONT A., GARNIER J. [2012], « Patrimoines des migrations. États des lieux, situations et perspectives », in FOURNIER L.S., CROZAT D., BERNIE-BOISSARD C., CHASTAGNER C. (dir.), *Patrimoine et désirs d'identité*, Paris, L'Harmattan, p. 75-89.
- FABBIANO G. [2007], « Écritures mémorielles et crise de la représentation : les écrivains descendants de harkis », *Amnis*, n° 7, s.p. : <http://amnis.revues.org/831> (page consultée le 17 juillet 2012).
- FABBIANO G. [2009], « Mémoires familiales en question », *Projet*, vol. 4, n° 31, p. 49-57.
- FABRE D., IUSO A. (dir.) [2010], *Les Monuments sont habités*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- FESCHET V., ISNART C. (dir.) [2013], « Pays perdus, pays imaginés », vol. 43, n° 1, *Ethnologie française*, 182 p.
- FOURCADE M.-B., LEGRAND C. (dir.) [2008], *Patrimoines des migrations, migrations des patrimoines*, Québec, Presses universitaires de Laval.
- FOGEL F. [2007], « Mémoires mortes ou vives. Transmission de la parenté chez les migrants », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 3, p. 509-516.
- GIVRE O. [2012], « Savoirs et pouvoirs, stratégies et tactiques dans l'"arène patrimoniale" », *Civilisations*, vol. 61, n° 1, p. 103-120.
- GRAVARI-BARBAS M. [2009], « Entre mise en tourisme et affirmation culturelle. La mise en valeur des patrimoines africains américains », in OROGET DU CLUZEAU C., TOBELEM J.-M. (dir.), *Culture, tourisme et développement, les voies d'un rapprochement*, Paris, L'Harmattan, p. 75-102.

- GRAVARI-BARBAS M., VESCHAMBRES V. [2003], « Patrimoine, derrière l'idée de consensus, les enjeux d'appropriation de l'espace et des conflits », in MELE P., LARRUE C., ROSEMBERG M. (dir.), *Conflits et territoires*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, p. 67-82.
- GUEDJ P. [2009], « Africain, Akan, Panafricain et Afro-américain », *Civilisations*, vol. 58, n° 1 : <http://civilisations.revues.org/pdfindex1925.html> (page consultée le 25 septembre 2016).
- HAFSTEIN V. [2009], « Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation », in SMITH L., AKAGAWA N. (dir.), *Intangible heritage*, Londres, Routledge, p. 93-108.
- HARTOG F. [1998], « Patrimoine et histoire : le temps du patrimoine », in ANDRIEUX J.-Y. (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, Presse universitaire de Rennes, p. 3-17.
- HARVEY D.C. [2001], « Heritage pasts and heritage presents : temporality, meaning and the scope of heritage studies », *International journal of heritage studies*, vol. 7, n° 4, p. 319-338.
- HEINICH N. [2009], *La Fabrique du patrimoine. « De la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- HERTZ E., CHAPPAZ-WIRTHNER S. [2012], « Introduction. Le patrimoine a-t-il fait son temps ? », *Ethnographiques.org*, n° 24 : www.ethnographiques.org/Numero-24-juillet (page consultée le 19 octobre 2012).
- HOBBSAWM E., RANGER T. [1983], *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOVANESSIAN M. [1998], « La notion de diaspora. Usages et champ sémantique », *Journal des anthropologues*, n° 72-73, p. 11-30 : <http://jda.revues.org/2696> (page consultée le 6 mars 2012).
- ISNART C., LEBLON A. (dir.) [2012], « Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, vol. 61, n° 1, p. 9-21.
- ISNART C. [2012], « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographies », *Ethnographiques.org*, n° 24 : www.ethnographiques.org/2012/Isnart (page consultée le 25 septembre 2016).
- ISNART C., CATRINA S. (dir.) [2014], « Circulating heritage : mediation and recycling of the cultural heritage items, devices and values », *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*, vol. 11, n° 2.
- JEUDY H.-P. [1990], *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT B. [2006], « World heritage and cultural economics », in KARP I., KRATZ C.A., SZWAJA L., YBARRA-FRAUSTO T. (dir.), *Museum Frictions. Public cultures/global transformations*, Durham (N. C.), Duke University Press, p. 161-202.
- LEBLON A. [2016], *Dynamiques patrimoniales et enjeux pastoraux en milieu peul. Les fêtes de transhumance yaaral et degal au Mali*, Paris, L'Harmattan.
- LEE H. [2011], « Rethinking transnationalism through the second generation », *The Australian journal of anthropology*, vol. 22, n° 3, p. 295-313.
- LEGRAND C. [2006], « Tourisme des racines et confrontations identitaires dans l'Irlande des migrations », *Diasporas, histoire et sociétés*, n° 8, p. 162-171.
- LES CAHIERS DE FRAMESPA [2007], dossier « Patrimoine et immigration », n° 3.
- LIORE J. [2010], « Les mères, les filles et la cuisine "africaine" en situation de migration (Marseille). Analyse comparative (1998-2010) », *Hommes et migrations*, n° 1286-1287, p. 178-188.
- MARCUS G.E. [1995], « Ethnography in/of the world system : the emergence of multi-sited ethnography », *Annual Review of Anthropology*, n° 24, p. 95-117.

- MISRAHI-BARAK J., RAYNAUD C. (dir.) [2014], *Diasporas, cultures of mobility*, « Race », vol. 1, *Diasporas and cultures of migrations*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.
- MONJARET A., ROUSTAN M. [2012], « Digestion patrimoniale. Contestations autour d'un ancien musée des colonies à Paris », *Civilisations*, vol. 61, n° 1, p. 23-42.
- MORISSET L.K., NOPPEN L. [2005], « Le patrimoine immatériel : une arme à tranchants multiples », *Téoros*, vol. 24, n° 1 : <http://teoros.revues.org/1500> (page consultée le 14 octobre 2012).
- MUSEUM INTERNATIONAL [2007], « Le patrimoine culturel des migrants », vol. 59, n° 233-234.
- OLIVIER DE SARDAN J.-P. [1995], *Anthropologie du développement*, Paris, Karthala.
- PIROTTE G. [2007], *La Notion de société civile*, Paris, La Découverte.
- RAUTENBERG M. [2003], *La Rupture Patrimoniale*, Grenoble, À la Croisée.
- RAUTENBERG M. [2007], « Les “communautés” imaginées de l'immigration dans la construction patrimoniale », *Les Cahiers de Framespa*, dossier « Patrimoine et immigration », n° 3 : <http://framespa.revues.org/274> (page consultée le 25 février 2013).
- RODA J. [2011], « Un mouvement associatif comme nouvel espace de patrimonialisation judéo-espagnole », in DESROCHES M., PICHETTE M.-H., DAUPHIN C., SMITH G.E., *Mise en scène de territoires musicaux : tourisme, patrimoine et performance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 243-259.
- RODET M., REINPRECHT R. [2013], « Éditorial : Mémoires et migrations en Afrique de l'Ouest et en France », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 29, n° 1, p. 7-22 : <http://remi.revues.org/6250> (page consultée le 29 juillet 2013).
- SINTES P. [2010], « Retrouver Rhodes », *Téoros*, vol. 29, n° 1, p. 37-45.
- SMITH L. [2006], *Uses of heritage*, Londres, Routledge.
- SPOONLEY P. [2001], « Transnational pacific communities : transforming the politics of place and identity », in PHERSON C. MAC, SPOONLEY P., ANAE M. (dir.), *Tangata o te Moana Nui. The evolving identities of Pacific peoples in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North, Dunmore Press, p. 81-96.
- Unesco [2010], *Comité du patrimoine mondial, 34^e section, rapport sur les propositions d'inscription et les biens en série* : <http://whc.unesco.org/archive/2010/whc10-34Com-9Bf.pdf> (page consultée le 7 décembre 2013).
- ZUCCA MICHELETTO B. [2012], « La migration comme processus : dynamiques patrimoniales et parcours d'installation des immigrés dans l'Italie moderne (Turin au XVIII^e siècle) », *Annales de démographie historique*, n° 2, p. 43-64.

(Re)construire un patrimoine en mobilité : une exposition sur le hammam à Marseille

Émilie Francez*

L'association La Traversée¹ se décrit dans ses écrits officiels comme « une association de valorisation du patrimoine et des cultures de la Méditerranée pour le dialogue entre les peuples » (La Traversée, *Catalogue de l'exposition*, mai 2007). Elle fut à l'origine, en 2007, à Marseille, d'un événement culturel et artistique intitulé *Hammam à la croisée des mondes*, conçu comme un « festival », qui alliait une exposition de photographies sur le thème des hammams de Marseille et de la Méditerranée, à des concerts, des représentations cinématographiques, chorégraphiques et théâtrales, des ateliers cosmétiques, des jeux, et des soirées contes. Cet événement a réuni un grand nombre d'acteurs et de structures culturelles marseillaises : artistes, institutions, associations et leurs publics. Thématique centrale du projet, le « hammam »², interprété comme un « lieu de vie » et « d'échange entre les cultures française et maghrébine » (Fondatrice de l'association, Marseille, 5 juin 2016), était le dénominateur commun à toutes les activités mises en œuvre, en particulier l'exposition, qui se présentait comme le premier discours patrimonial sur les hammams, à Marseille. C'est ainsi qu'en plein débat sur « l'immigration » et « l'identité nationale »³, soulevés à l'approche des élections présidentielles de 2007, les membres de l'association ont mis en œuvre un projet culturel qui se donnait pour objectif de valoriser et légitimer un « patrimoine » dont l'héritage est identifié à l'histoire des migrations à Marseille.

* Doctorante en anthropologie sociale et culturelle, laboratoire IDEMEC, UMR 7307 du CNRS, Aix Marseille Université.

1. Les noms de l'association, de l'exposition, ainsi que les prénoms de toutes les personnes citées ont été modifiés afin de préserver leur anonymat.

2. Pour rappel, le hammam est un bain chaud, public ou privé, caractérisé par une technique de chauffage au sol, qui permet de transformer l'eau en vapeur. Mot d'origine arabe, entré dans la langue française, il est utilisé pour désigner à la fois l'établissement, l'espace de bain, et la pratique corporelle qui lui est associée. Institution emblématique de l'aire méditerranéenne et des civilisations arabo-musulmanes, sa pratique dépasse aujourd'hui ce strict cadre géographique et culturel pour s'étendre à d'autres contextes.

3. Précisons qu'à cette époque, le ministre de l'Intérieur et candidat à l'élection présidentielle Nicolas Sarkozy avait notamment participé à la rédaction de deux lois relatives à l'immigration. En mars 2007, pendant la campagne, il fut également à l'origine d'un débat qui alliait les thèmes de « l'immigration » et de « l'identité nationale », en lançant l'idée de créer un ministère qui leur serait dédié s'il était élu ; idée qui fut mise en œuvre dès les débuts de son mandat en mai 2007.

En centrant l'analyse sur le processus d'élaboration de l'exposition, à partir de l'étude de documents ethnographiques et d'entretiens, l'article se propose d'interroger la manière dont les acteurs associatifs construisent le hammam à la fois comme un « patrimoine culturel » de l'aire méditerranéenne et un « lieu de mémoire » des migrations, à Marseille. Que signifient ces différentes interprétations du hammam ? Quelles stratégies et quels registres de discours les acteurs développent-ils en ce sens ? Comment opèrent-ils le passage d'une notion à l'autre ? Quels enjeux politiques les sous-tendent ?

Pour mener à bien ce questionnement, je prendrai appui sur deux types de données : celles datant de l'époque de la mise en œuvre du projet d'exposition, au cours de laquelle j'avais été sollicitée, en tant qu'étudiante en master d'anthropologie, pour participer aux recherches documentaires et au recueil de témoignages⁴ sur la pratique des hammams à Marseille ; et celles recueillies au cours de la recherche de doctorat que je mène depuis 2009 sur ce même thème. Après avoir présenté les origines du projet et les acteurs associatifs, je montrerai comment ces derniers construisent le hammam comme un « patrimoine culturel méditerranéen », illustré dans l'exposition à partir d'une approche artistique et d'une interprétation politique de l'espace méditerranéen – incluant Marseille –, comme un espace d'échange et de rencontre « entre les peuples ». J'étudierai ensuite comment, dans le cadre de la sollicitation de financements institutionnels, le hammam est présenté comme un « lieu de mémoire » associé aux « populations issues de l'immigration maghrébine ». Le passage à cette deuxième terminologie sera l'occasion d'interroger les usages que les acteurs font de la notion de « mémoire », partagée entre la volonté de légitimer un espace et des pratiques conçus comme emblématiques de populations « immigrées », et celle de montrer leur « intégration » progressive à la société française.

Requalifier le hammam en « patrimoine » : valoriser un objet en circulation autour de la Méditerranée

Une initiative associative

Association à vocation culturelle et artistique, La Traversée a été fondée en 2005 par Aurélie, artiste-plasticienne originaire de la Drôme, qui venait alors de terminer une maîtrise de sciences et techniques (MST) spécialisée sur le patrimoine méditerranéen à l'université d'Aix-Marseille. Les premières actions

4. L'association avait fait appel à des étudiants en anthropologie pour l'accompagner dans la mise en œuvre « d'enquêtes » sur le hammam. Mon implication à l'époque, avec deux autres étudiantes, consistait avant tout à assister aux réunions préparatoires, mener des entretiens, et effectuer des recherches d'archives, aux Archives de la ville. Bien que simples étudiantes, notre participation permettait à l'association de donner plus de légitimité à son travail, en lui apportant une contribution universitaire. Elle soulève la question des relations entre les chercheurs et les acteurs du patrimoine, étudiée par plusieurs auteurs [Fournier, 2007 ; Dassié, Garnier, 2011 ; Barbe, Chauliac, 2014]. Une question importante que j'ai volontairement mise de côté dans cet article.

de l'association consistaient avant tout en l'organisation d'expositions de photographies concernant les pays d'Afrique et du Moyen-Orient, l'édition de cartes postales d'artistes, ainsi que des animations autour des musiques du Maghreb. Pour la mise en œuvre du projet *Hammam à la croisée des mondes*, Aurélie fut accompagnée par Clémence, également diplômée de la MST « patrimoine méditerranéen », qui venait de terminer un master « Méditerranée : identités, communication, développement interculturel », à l'université de Nice. Enfin, précisons que pendant toute la durée du projet, l'association était présidée par Hélène, diplômée d'histoire de l'art, employée à cette époque dans un musée de la région.

Initiative associative, le projet *Hammam à la croisée des mondes* émanait de personnes formées dans les domaines de l'art et de la communication, sensibles et sensibilisées sur le plan professionnel comme sur le plan personnel aux questions culturelles et patrimoniales. Les profils des membres de La Traversée rejoignaient ceux de nombreux acteurs associatifs impliqués dans des projets de patrimonialisation : diplômés universitaires, artistes ou professionnels de la culture [Veschambre, 2008, p. 33-34] c'est-à-dire des acteurs au « capital culturel » [Bourdieu, 1979] élevé, dont le discours est à même de produire et de construire du « patrimoine » à partir des objets dont ils se saisissent. Elles portaient ainsi un regard extérieur sur le hammam, le redéfinissant à travers le prisme de la notion de « patrimoine », telle qu'elle est transmise par les institutions universitaires et culturelles. Par ailleurs, les liens qu'elles entretenaient avec le monde « méditerranéen » étaient le fruit de leurs curiosités personnelles et de rencontres, qui les ont sensibilisées aux questions patrimoniales et artistiques en lien avec les pays du Maghreb, ainsi qu'aux questions de l'immigration à Marseille. Nous pouvons considérer qu'elles se rapprochent de la catégorie des « initiés » définie par Hélène Bertheleu, Véronique Dassié et Julie Garnier lorsqu'elles analysent les formes de mobilisation autour des mémoires de l'immigration dans la région Centre [2014, p. 28-29]. Le propos de l'exposition reprenait ainsi les questionnements et les cheminements intellectuels des initiatrices du projet, qui s'identifiaient de fait au public découvrant la pratique des bains.

L'attention portée au thème de la Méditerranée et l'ambition de créer un « dialogue entre les peuples » à travers un projet culturel peuvent être également mises en relation avec un héritage politique et intellectuel marseillais qui s'appuie sur une rhétorique « méditerranéenne » pour défendre une conception « cosmopolite » et « multiculturelle » de la ville. Cette vision, qui s'est construite tout au long du xx^e siècle pour contrer les discours xénophobes, interprète la mer Méditerranée comme un espace propice aux échanges et aux métissages, dont Marseille serait partie prenante – comme l'illustrent par exemple l'expérience des *Cahiers du Sud* dans les années 1920, ou l'œuvre romanesque de Jean-Claude Izzo dans les années 1990 [Temime, 2002 ; Gastaut, 2003]. Cette tradition intellectuelle s'est traduite par la création d'évènements culturels véhiculant une image cosmopolite

de la ville, à l'image du festival de musique la Fiesta des Suds ⁵, ou des Rencontres d'Averroès ⁶.

Inscrivant leur projet dans cet héritage intellectuel, les membres de l'association ont ainsi élaboré une exposition qui était conçue comme une mobilisation citoyenne pour « favoriser les liens et les échanges culturels entre l'Europe et la Méditerranée en valorisant le patrimoine et la culture artistique méditerranéenne » (La Traversée, *Présentation du projet*, novembre 2005), à partir du thème du hammam. Elles ont ainsi mis en œuvre un projet qui participait à le redéfinir comme un « patrimoine culturel », dont la caractéristique est de circuler d'une rive à l'autre de la Méditerranée, suivant les migrations et favorisant les échanges entre les populations. L'exposition avait pour objectif de mettre en évidence les continuités historiques et culturelles qui constituent l'espace géographique méditerranéen, auquel Marseille est historiquement liée. Le projet participait ainsi à construire la Méditerranée comme un espace signifiant, c'est-à-dire un territoire commun auquel des populations diverses peuvent s'identifier, le hammam étant interprété comme un « lien » et un « patrimoine » partagé.

Aux origines du projet : des « émotions patrimoniales » ⁷

En revenant plus précisément sur les origines du projet, il nous est possible de comprendre le regard porté par la fondatrice de l'association sur le hammam :

« En fait, tout a commencé en 2003, lors d'un voyage au Liban. C'est un voyage que j'ai fait avec les étudiants de la MST. On travaillait sur la réhabilitation de la médina de Saïda. Il y avait un vieux hammam dans la médina, d'époque ottomane, que j'ai trouvé très beau [rire] ! Je le trouvais vraiment magnifique : tout en ocre jaune, avec les dômes, les oculi ⁸ en culs-de-bouteille..., le truc typique, hyper beau ! Et puis, on en a visité un autre, à Tripoli, qui était en fonction. On en a vu un aussi qui était abandonné dans un village. Vraiment, j'ai flashé sur ces hammams, et donc c'est là que le projet a commencé à germer. Ensuite, en 2005 [...] je me suis dit : "j'aimerais bien travailler sur le patrimoine méditerranéen". C'était une suite logique à la formation "Patrimoine méditerranéen", à Arles. Et j'ai commencé à monter l'association, et à réfléchir à ce projet d'expo. » (Fondatrice de l'association, Marseille, 23 mars 2014)

Cet attrait pour la « beauté » architecturale des édifices ottomans, associé au « charme » de leur ancienneté et de leur typicité marque le point de départ du projet d'exposition. Il rejoint pour partie les critères d'identification du patrimoine, énoncés notamment par les institutions culturelles françaises, comme l'attention

5. Créée en 1992, La Fiesta des Suds est un festival de musique du monde géré par l'association Latinissimo.

6. Créées en 1993, les Rencontres d'Averroès ont lieu chaque année à l'automne. Elles consistent en des tables rondes menées sur plusieurs jours, à destination d'un large public, autour d'une problématique en lien avec l'actualité du monde méditerranéen.

7. L'expression est empruntée à Daniel Fabre [2013].

8. Terme architectural désignant des ouvertures pratiquées dans une voûte. L'architecture islamique a fait grand usage de ce type d'ouvertures, à l'image de celles réalisées dans les coupoles des palais, mosquées ou hammams. Depuis la réforme orthographique de 1990, la forme plurielle de ce mot est désormais identique à son singulier : « oculus ». L'étymologie latine du mot signifie « l'œil ».

portée à l'*ancienneté* du bâti ou à son *authenticité*, définie par Nathalie Heinich comme la « continuité du lien entre l'objet et son origine » [2009, p. 239], dans le cadre de son enquête auprès du service de l'Inventaire. Ce dernier critère, longtemps considéré comme l'un des piliers de la définition institutionnelle du patrimoine, au niveau national et mondial, est aujourd'hui en cours de réévaluation. Depuis les années 1990, il est en effet l'objet d'une redéfinition au sein de l'Unesco⁹, évoluant d'une conception figée de « l'originalité » de l'objet, du monument, ou du site, vers une vision plus « dynamique » et processuelle du concept, prenant en compte les changements historiques et les transformations advenues au cours du temps [Labadi, 2010].

La valeur accordée à la « beauté » et « l'ancienneté » des hammams historiques de Saïda s'accompagne d'un ressenti esthétique fort, qui participe à constituer l'objet valorisé en patrimoine [Fabre, 2013, p. 36]. Cette association entre émotions patrimoniales et « registre esthétique » est couramment exprimée, voire attendue, dans les domaines de l'art et de l'architecture [Heinich, 2013, p. 205]. Dans le cas présent, cette sensibilité était renforcée par la prise de conscience, dans le cadre du voyage d'études, du dépérissement des hammams dans cette région. Cette crainte de la « disparition » mêlée de nostalgie « pour un passé qui n'est pas le leur », rappelle les sentiments des touristes occidentaux rencontrés par David Berliner dans la ville de Luang Prabang, au Laos [2013, p. 403]. À mi-chemin entre le regard du touriste et de l'expert patrimonial, les émotions ressenties par Aurélie participaient de l'interprétation du hammam comme un « patrimoine ».

Ces sentiments contrastés ont ainsi constitué la première étape qui a conduit à l'élaboration de l'exposition. Ceci a abouti, en 2005, à une première définition du projet : « Le hammam est une institution majeure de la civilisation arabe, implantée sur le pourtour de la Méditerranée. Dans le même temps qu'il dépérit dans de nombreux pays du Maghreb et du Machrek, il connaît une vogue nouvelle sur la rive nord de la Méditerranée, en France notamment. Cette exposition veut interroger les raisons de ce paradoxe, en explorant la tradition historique du hammam dans les pays arabes et en étudiant comment il peut être adopté et adapté en France, et plus précisément dans les Bouches-du-Rhône. Elle présente la vision subjective de photographes reconnus, ayant déjà travaillé sur le sujet, et fait le point sur les connaissances actuelles concernant l'architecture, l'insertion dans la ville, les pratiques et symboliques rattachées à ce lieu » (La Traversée, novembre 2005).

Un regard artistique et photographique

La photographie a été mobilisée comme médium principal pour présenter les hammams du pourtour méditerranéen au public. Les hammams des pays du Moyen-Orient et du Maghreb ont été illustrés par les travaux de deux photographes

9. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

renommés, l'un ayant photographié les hammams de Turquie, de Syrie, et d'Égypte, et l'autre ceux du Maroc. Sur le plan esthétique, leurs photographies jouaient avec la lumière et la pénombre des salles, mettant en valeur les architectures des établissements, mais aussi leur usure et leur dépérissement progressifs. Sur le plan documentaire, elles permettaient au spectateur de se faire une idée des activités des hommes – baigneurs, masseurs, tenanciers – dans les espaces de bains et de repos. Ces regards photographiques renvoyaient à la nostalgie de ce qui est en train de disparaître, faisant écho aux émotions ressenties par l'initiatrice du projet, face aux établissements libanais qu'elle avait visités.

Pour représenter les hammams de Marseille et de ses alentours, Aurélie a fait appel à une de ses amies, photographe, Alexandra, afin de réaliser « un reportage photographique » (La Traversée, décembre 2005) sur les hammams de la région. La photographe a procédé par immersion, passant du temps dans les établissements et échangeant avec leur personnel. Ses photographies jouent sur les plans serrés, les flous et les jeux de miroirs, permettant de contourner la difficulté à prendre des images dans des espaces où règne la nudité. Son appareil capte les détails des activités des hammams : bouteilles de shampoing oubliées sur la table de gommage, bassines et tabourets entreposés, silhouettes de baigneuses et d'enfants dans les salles vaporeuses, personnel affairé à appliquer de l'argile, gommer ou épiler.

Sur la totalité des lieux visités, quatre établissements en activité ont finalement été photographiés, trois dans le centre-ville de Marseille, et un quatrième à Arles. Aurélie, qui a souvent accompagné Alexandra, raconte :

« On est allé dans beaucoup de hammams, qu'on n'a pas forcément pris en photos, car ils n'étaient pas forcément beaux... et puis on n'avait pas forcément le droit [...]. Par contre, on a recueilli des témoignages, qui nous ont donné de la matière pour comprendre l'ensemble. Mais, ceux où on a fait le plus de photos restent : le *Rafik*, le *Bain des Suds*, et celui d'Arles. C'étaient de beaux hammams ! [...] Et puis après, dans les hammams anciens, il y avait le hammam arménien de Belsunce, qu'on a bien aimé, qui était très vieux, vieillot et tout pourri [rire] ! Et en même temps, il avait vachement de charme avec ses panneaux peints à la main... Là, Alexandra s'est fait plaisir à faire des photos ! » (Marseille, 20 mars 2014)

Dans ce récit, au-delà de la question des autorisations, qui a fortement orienté le travail de la photographe, nous pouvons constater à nouveau l'importance des considérations esthétiques dans la description des établissements photographiés, couplées d'une sensibilité à l'ancien. Le dernier établissement cité – le plus ancien bain public encore en activité à Marseille, ouvert en 1936 par une famille arménienne de Turquie – a plu à Aurélie et à Alexandra à la fois pour son ancienneté et la valeur d'authenticité qu'il incarnait, avec la présence de panneaux et de décors inchangés depuis son ouverture. Devenu vétuste, l'intérêt qu'elles lui portaient ne résidait pas tant dans sa beauté, que dans sa capacité à évoquer un passé révolu de l'histoire des bains publics et de l'immigration à Marseille, rappelant

une époque où certains bains proposaient à leur clientèle une offre double de douche et de hammam¹⁰.

Les trois autres établissements photographiés sont de facture récente (années 1990-2000), comme la majorité des hammams de la région. Remarqués pour leur « beauté », ils appartiennent à une catégorie d'établissements qui accordent une attention particulière aux décors, c'est-à-dire disposant d'une « scénographie commerciale » [Raulin, 2000, p. 18] très élaborée, « multipliant les signes de l'exotique » [Ibid., p. 57], en vue de créer une *ambiance*, qui accompagne l'expérience du bain. Leur esthétique s'appuie principalement sur une référence aux formes architecturales islamiques, aux mobiliers et objets décoratifs algériens ou marocains. Souvent présentés par leurs propriétaires comme « traditionnels », leur authenticité revendiquée à travers ce vocable se construit par la mise en scène fortement imprégnée d'orientalisme d'une « tradition » du hammam, réinterprétée selon les considérations à la fois personnelles et commerciales des maîtres des lieux. Précisons que les établissements dont les propriétaires n'ont pas accepté qu'ils soient photographiés disposent, au contraire, d'une scénographie commerciale plus modeste, mettant l'accent sur la fonctionnalité des lieux, plutôt que sur l'esthétique. Leur stratégie commerciale repose sur la volonté de maintenir une continuité fonctionnelle avec les hammams du Maghreb, cette fidélité étant conçue comme le gage de leur authenticité.

Si, à la suite de Céline Rosselin concluant une réflexion sur la « marchandise authentique » [1996], nous considérons que la recherche de *l'authenticité* est souvent « consécutive à l'expérience d'un manque » [Ibid., p. 238], nous pouvons dire que, dans le cadre de ces établissements marseillais, elle est construite à partir d'une interprétation idéalisée de la « tradition », conçue comme « le support d'une légitimation de l'objet authentique, qui affirme ainsi sa résistance aux changements, aux ruptures subies » [Ibid.]. Le commerçant poursuit alors une « quête d'authenticité », qui cherche à donner à voir à la clientèle une image du hammam qui soit la plus « vraie » possible, par-delà les ruptures engendrées par sa mobilité. Dans les hammams marseillais, plusieurs formes de relation à la « tradition » du hammam s'expriment, donnant lieu à différentes interprétations de leur *authenticité*, par rapport à un modèle idéalisé, supposé être situé au Maghreb.

À une exception près, ce sont donc des établissements à forte dimension esthétique qui ont servi de support pour représenter les hammams marseillais. Cette circonstance a notamment donné lieu à un questionnement sur les « réinterprétations de la tradition » à Marseille, présentée dans l'exposition¹¹ et la

10. Dans un entretien que j'ai réalisé en 2013 avec le propriétaire, celle-ci m'expliquait que sa mère avait pris la décision en 1936 d'ouvrir un établissement de bain comprenant un hammam, car la « manière de se laver » apprise en Turquie lui « manquait », à une époque où les « Français se lavaient à la bassine » ou dans les « bains à baignoires » du quartier.

11. L'exposition, répartie en quatre espaces à l'image des quatre salles qui composent le plan classique des hammams (vestiaire, salle froide, salle tiède, salle chaude), comprenait en tout sept séquences de panneaux explicatifs : deux panneaux historiques et architecturaux « Les origines du hammam » et « L'archi-

publication¹² qui lui était associée, au sein d'une partie intitulée le « hammam réinventé ».

En déplaçant leur regard du Liban à Marseille, les acteurs associatifs ont ainsi réadapté au contexte local et aux conditions du reportage photographique leur manière de représenter les hammams. Au « charme » de l'ancien et à la nostalgie de ce qui disparaît, qui caractérisent l'interprétation artistique des hammams du Moyen-Orient et du Maghreb, répondent l'esthétique et la vitalité des espaces marseillais « réinventés », fruits de la mobilité et des réinterprétations de l'institution dans un autre contexte culturel. Le passage d'un espace à l'autre semble alors se négocier à partir d'une conception mobile du hammam, transporté à Marseille par la voie des migrations, en provenance notamment des pays du Maghreb.

Valoriser le hammam en contexte migratoire : approche mémorielle et stratégies de légitimation

Poursuivant son récit sur la genèse de l'exposition, la fondatrice de l'association expliquait :

« Comme toute la partie méditerranéenne et patrimoniale avait été traitée par [les photographes], je me suis dit, pourquoi ne pas faire un travail sur l'existant à proximité, c'est-à-dire sur Marseille, puisqu'il y a une communauté maghrébine. Est-ce que c'est un héritage ? Est-ce que c'est une mode ? Pourquoi il y a des hammams ? » (Marseille, 20 mars 2014)

Dès son origine, il était en effet inscrit dans le projet de compléter la démarche artistique par une approche plus ethnologique, prévoyant de documenter les hammams de Marseille « en sondant la mémoire des populations issues de l'immigration maghrébine sur le territoire de la région PACA et notamment marseillais » (La Traversée, novembre 2005). Le hammam a ainsi été construit, dès les premières ébauches du projet, comme un objet mobile, qui a accompagné les migrations entre l'Afrique du Nord et Marseille. Néanmoins, dans l'histoire de la cité phocéenne, d'autres groupes de migrants sont aussi familiers de cette pratique, comme les Arméniens, dont les premières générations ont été initiées dans le contexte de l'Empire ottoman ; ou encore, les populations turques, plus récemment installées. Bien que la fondatrice de l'association n'ignore pas cette diversité, qu'elle a mentionnée à plusieurs reprises au cours des entretiens, celle-ci a été finalement très peu retranscrite dans l'exposition. Si ceci peut s'expliquer par la moindre présence de ces populations dans les témoignages recueillis, il semble cependant que le sens de la prévalence accordée à la « communauté maghrébine »

tecture des hammams en Méditerranée », trois panneaux dédiés à la description générale des pratiques du hammam au Maghreb « Les fonctions du hammam », « Une journée au bain », « Un espace féminin » ; un panneau consacré au regard orientaliste sur le hammam « Les hammams et les Européens », et enfin un dernier panneau consacré au développement des hammams à Marseille « Les hammams à Marseille », composé de deux sous-parties : « Un jeu de regard » et « Le hammam réinventé ».

12. La publication qui accompagnait l'exposition contenait cinq chapitres « Le hammam de mon enfance », « Le hammam réinventé », « Le médecin muet », « Belles d'Orient », et le « Bain rituel ».

se situe ailleurs. En effet, comme précisé en introduction, l'exposition a été réalisée au moment même où la campagne pour les élections présidentielles de 2007 battait son plein, soulevant de nombreux débats sur « l'immigration » comme « problème » social et politique, avec une focalisation sur les personnes originaires du Maghreb. Ainsi, la prédominance de discours mettant régulièrement en exergue la figure de « l'immigré maghrébin » comme figure emblématique de « l'immigration » et des enjeux « d'intégration » à la société française, explique sans doute davantage la centralisation du propos des acteurs associatifs sur cette population. En se positionnant de ce fait comme des acteurs de l'émergence d'un récit sur le hammam à Marseille, les responsables du projet endossaient un rôle de « passeurs », qui participait « à authentifier, sous forme d'héritage, les qualités *culturelles* d'un passé lointain ou récent » [Ciarcia, 2011, p. 7], contribuant à légitimer un espace et une pratique « issue de l'immigration maghrébine », dans la cité.

Légitimer une population et un espace venus d'ailleurs

Cette primeur faite aux populations immigrées « maghrébines » se retrouve également dans les textes officiels de présentation du projet, adressés aux institutions. Le changement de focale des hammams du monde méditerranéen à ceux de Marseille entraîne alors un changement de registre du discours employé, où il ne s'agit plus de décrire le hammam comme un « patrimoine », mais un « lieu de mémoire » de l'immigration, comme le montre cet extrait : « Marseille, ville d'accueil et de transit vers d'autres destinations, est profondément marquée par les pratiques sociales et culturelles issues des pays du Maghreb. Au café ou à la mosquée, les personnes issues de l'immigration se rendent afin de prolonger une tradition dans leur quête de repères identitaires. Le hammam, lieu de mémoire, fait partie de ces repères culturels. Cependant, le hammam offre une particularité : c'est aussi ici que l'on crée le lien, entre deux cultures, entre deux espaces, entre deux histoires et que de nouvelles identités se dessinent peu à peu » (La Traversée, *Texte adressé à un financeur public*, 2006).

Dans cette citation, l'usage de l'expression « lieu de mémoire » entre en résonance avec la notion rendue célèbre par Pierre Nora [1997]. Dans le cas étudié, le passage de la notion de « patrimoine » à celle de « lieu de mémoire » semble être une manière pour les membres de l'association de revenir à la source de la mobilité du hammam entre les rives sud et nord de la Méditerranée, à partir de la figure de « l'immigré maghrébin » tenu pour avoir transporté avec lui le souvenir de ce lieu, et de participer à son développement à Marseille. La « mémoire » est ici interprétée comme le vecteur de cette mobilité, constituant le *lien* entre le passé et le présent, le pays de départ et le pays d'accueil. Associé à la notion de « lieu de mémoire », le hammam était ainsi construit comme la *marque* [Veschambre, 2008, p. 11] d'une pratique venue d'ailleurs, qui s'est ancrée dans l'espace public et le territoire marseillais.

Représentant un espace potentiellement problématique pour les pouvoirs publics, aux côtés du « café » et de la « mosquée », l'argumentation de ce texte

lui attribuait dès lors une vertu supplémentaire, conforme à leurs attentes, celle de « créer le lien » entre les cultures « française » et « maghrébine », et d'être créateur d'une identité commune. Dans ce contexte, en accord avec l'orientation politique et intellectuelle de La Traversée, décrite dans la première partie, le projet présentait un double message : mettre en valeur le hammam comme un *lieu* d'expression culturelle, mémorielle et identitaire des populations immigrées, notamment venues du Maghreb ; et créer des ponts entre ces populations et le reste de la population marseillaise. Cela revenait alors pour les acteurs associatifs à faire émerger la mémoire privée de ce lieu, pour l'*exposer* (au sens propre comme au sens figuré) sur la scène publique, dans une perspective politique et morale de participer à donner une légitimité à la présence de populations immigrées sur le territoire marseillais.

Cependant, s'adressant dans l'extrait cité à l'un de leurs principaux financeurs publics, Aurélie, Clémence et Hélène ont privilégié une rhétorique de type « intégrationniste » qui participait à minimiser la « crainte irraisonnée du communautarisme » [Rautenberg, 2007] que les pouvoirs publics auraient pu percevoir dans la valorisation d'un tel lieu. Ainsi présenté, le hammam se trouvait défait de toute charge politique, devenant dès lors, de manière assumée par les membres de l'association, un objet qu'elles définissaient elles-mêmes comme « consensuel ».

Recueillir les « mémoires » pour (re)construire un objet en mobilité

Sur le plan pratique, le lien effectué entre le hammam et les migrations s'est traduit par la mise en place « d'enquêtes auprès de personnes issues de l'immigration ou des gens qui fréquentent régulièrement les hammams sur le territoire des Bouches-du-Rhône » (La Traversée, *Les enquêtes sur les hammams de Marseille*, janvier 2006), sur lesquelles nous allons maintenant revenir afin d'interroger la construction de la figure de « l'immigré maghrébin » dans ce contexte, et comprendre quelle image du hammam a été finalement construite et diffusée dans l'exposition.

Dans la méthodologie adressée aux enquêteurs, il était ainsi préconisé de réaliser des « entretiens toutes personnes confondues », des « enquêtes auprès des gérants et employés de hammams », ainsi que des « enregistrements sonores auprès des personnes issues de l'immigration » et des « collectes d'objets » [*Ibid.*]. Les témoignages recueillis ont ensuite été sélectionnés, puis retranscrits dans l'exposition et la publication qui l'accompagnait, sous la forme de citations.

Dix-neuf entretiens ont ainsi été réalisés, incluant seize femmes et trois hommes. Les membres de l'association et les étudiantes participantes les ont rencontrés principalement dans les hammams visités et par le bouche-à-oreille, tandis que des témoignages plus informels ont été recueillis dans le cadre d'ateliers réalisés en « collaboration avec des associations locales qui luttent pour l'intégration des personnes issues de l'immigration et notamment les femmes » (La Traversée, *Compte rendu de réunion*, décembre 2005), qui se sont déroulés sur

les thèmes des soins du corps et des cosmétiques traditionnels. Les femmes rencontrées au cours de ces ateliers étaient encouragées à témoigner de leur expérience du hammam à Marseille ou dans leur pays d'origine, à partager des recettes de cosmétiques, ou encore à apporter des objets significatifs de leur pratique du bain, susceptibles d'être présentés dans l'exposition. Pour les initiatrices du projet, il s'agissait avant tout : « de faire participer des femmes issues de l'immigration au montage de l'exposition en les rendant actrices du projet » [*Ibid.*]. Remarquons cependant que les associations partenaires étaient principalement des associations de lutte contre l'exclusion, qui sans être spécifiquement dédiées aux migrants, mènent souvent des actions tournées vers ces publics, plus marqués par des difficultés d'accès à l'emploi et au logement. Ces partenariats orientaient par conséquent le recueil de données vers un public captif de programmes d'insertion, exclusivement féminin et principalement représenté par des personnes originaires du Maghreb. Face à cette diversité de profils et l'omniprésence des femmes, les catégorisations énumérées ci-dessus questionnent d'emblée la manière dont ont été ciblés les acteurs ressources et le statut accordé à leur parole.

Si l'on s'intéresse plus précisément aux acteurs qui ont témoigné et à la manière dont leurs propos ont été mobilisés dans l'exposition, notons que sur un plan purement quantitatif, près de la moitié des entretiens incluaient des personnes dont l'histoire familiale ou migratoire ne les reliait pas à la pratique des hammams. Seuls des rencontres, des voyages, la curiosité, l'exotisme ou l'envie de prendre soin de soi et de se détendre les avaient conduits en ces lieux.

Les propos de cette clientèle ont été concentrés dans la partie de l'exposition « Le hammam réinventé », qui relatait les transformations du hammam à Marseille, soulignant notamment son « occidentalisation » et son investissement par de « nouveaux » clients. C'est d'ailleurs à ce public « nouveau » que s'adressait principalement l'exposition, afin de l'amener à s'interroger, au-delà du phénomène de mode, sur les origines des hammams et leur histoire liée aux migrations. Plus proches des membres de l'association dans leurs profils sociaux et culturels, nous pouvons constater que bien qu'ayant été pris en considération, leur regard sur le hammam a été circonscrit à une partie, contrastant avec le propos initial qui plaçait au centre la question des adaptations du hammam à Marseille.

Parmi les personnes interviewées, les propriétaires de hammam tenaient une place particulière, puisque dans la méthodologie ils étaient cités comme une catégorie à part, distincte des « personnes issues de l'immigration », alors même que la majorité d'entre eux a également connu un parcours migratoire. Les entretiens menés avaient pour objectif de « mieux connaître l'ensemble des hammams de Marseille et de ses alentours (historique, nombre, catégorie, géographie...) » (La Traversée, janvier 2006). Ils étaient ainsi envisagés comme des *experts* du hammam à Marseille. Sur les huit propriétaires interviewées¹³, six avaient elles-mêmes connu un parcours migratoire. Elles se distinguaient néanmoins par une

13. J'utilise ici le féminin, car parmi les propriétaires, seules des femmes ont participé aux entretiens.

migration qui n'était généralement pas d'ordre économique, mais liée à des événements politiques ou à un parcours d'études. Elles ont coopéré au projet à divers degrés, en fonction d'un intérêt qui mêlait enjeux commerciaux et désir sincère de mieux faire connaître ce lieu qui leur est familier.

À titre d'exemple, Aïcha s'est volontiers impliquée dans le projet en acceptant d'être interviewée, mais aussi que son établissement soit photographié et accueille des activités autour de l'exposition. Née à Alger, elle est venue à Marseille à l'âge de 18 ans pour poursuivre ses études. Après avoir réussi son baccalauréat, puis réalisé un diplôme d'architecture, suivi d'un DEA d'ethnologie, elle a passé plusieurs années à enseigner à l'étranger, avant de revenir à Marseille et d'ouvrir un hammam, dont elle a elle-même conçu les plans. Quand elle évoque ce lieu qu'elle connaît depuis son enfance, elle produit un discours abondant, à la fois pratique et théorique, hérité de son apprentissage familial, mais aussi de recherches qu'elle a menées dans le cadre de ses études, puis de la conception de son établissement. Son parcours et son niveau scolaire montrent qu'elle dispose d'un « capital culturel » important qui la rapprochait des membres de l'association, et participait à lui donner une assise intellectuelle confortable pour participer au projet. Elle peut à ce titre être associée à la catégorie des acteurs « concernés » décrits par Hélène Bertheleu, Véronique Dassié, et Julie Garnier [2014, p. 27-28], disposant d'une position sociale et culturelle favorable pour produire un discours sur le hammam et adhérer au projet patrimonial proposé.

Les propriétaires interviewées étaient ainsi détentrices d'un savoir et d'un regard spécifique sur ces lieux, hérités de leur parcours social, intellectuel et migratoire qui les distinguaient des autres personnes interrogées. Leurs témoignages ne peuvent pas être détachés du contexte commercial dans lequel elles évoluent, où elles ont pris l'habitude de construire un discours valorisant et parfois stéréotypé sur le hammam, conçu dans un objectif de vente. Leur parole a pourtant été traitée, dans l'exposition comme dans le livre, sur le même plan que celle des autres personnes interrogées, sans questionnement de leur position sociale et de leur discours, tourné vers la valorisation du hammam sur le plan culturel et commercial.

Enfin, la troisième catégorie d'acteurs rassemblait des personnes aux statuts et parcours divers dont le seul lien était d'avoir une histoire migratoire. Qualifiées de « personnes issues de l'immigration », elles étaient alors envisagées comme des ressources principales pour l'exposition : récits et souvenirs à enregistrer, objets à prêter. D'une manière générale, leurs témoignages prenaient la forme d'un jeu de comparaison entre les hammams fréquentés « ici » et « là-bas », où les hammams marseillais étaient souvent inscrits en faux par rapport à ceux du pays d'origine. Ce sont donc principalement des citations qui décrivaient la pratique en Algérie, au Maroc ou en Tunisie qui ont été retenues dans l'exposition et la publication qui l'accompagnait. Par exemple, une citation d'Ahmed, Marocain de 30 ans, expliquait :

« Chez moi au Maroc, tu trouves toujours ta place. Tu y rencontres l'instituteur et son discours éducatif, tu rencontres l'imam, qui continue toujours à te parler de religion, tu rencontres l'élu... [...] C'est comme un petit parlement, où tu as des idées de tous les côtés, où l'on parle de gens, du roi, de la télé, où l'on analyse le match de football. » (Ahmed, Marseille, 2006)

Arrivé en France en 2000, il connaissait bien la pratique du hammam pour avoir fréquenté non seulement le hammam de son village, au Maroc, mais aussi ceux des villes de Fès et de Marrakech, envers lesquels il était d'ailleurs particulièrement critique, car selon lui « il n'y avait plus ce contact communicatif [...] Tu ne trouves plus ta place au sein du groupe ».

Il disait aussi n'être jamais allé au hammam à Marseille :

« C'est un autre contexte, il n'y a pas de compatibilité, on est en Europe : je prends ma douche le matin et puis ça s'arrête là. Peut-être aussi parce que je vis seul et loin de la communauté marocaine. De toute manière, je vis une vie à l'européenne. Voilà. J'ai jamais pensé au hammam et tout ça ici. » (Ahmed, Marseille, 2006)

Son témoignage dévoilait ainsi différents regards posés sur le hammam entre son village natal, les grandes villes du Maroc, et la France. Or, malgré ce triple point de vue, les citations qui ont été reprises de son entretien ne conservaient que la description qu'il faisait du hammam de son village natal, passant sous silence le fait qu'il ne fréquentait pas les hammams à Marseille, et l'opposition qu'il percevait entre les sociabilités citadine et villageoise du hammam au Maroc.

Autre exemple, Houda, née à Aubagne, de parents tunisiens comparait quant à elle les hammams de France et de Tunisie, où elle se rend lors de vacances en famille :

« En Tunisie, je trouve beaucoup plus d'autres choses. Je trouve vraiment : accueil, convivialité, chaleur, chaleur humaine et chaleur au sens propre du terme. Contrairement à ici, là-bas c'est beaucoup plus intime, personnel. Ici, ça fait un peu industriel, on dirait du préfabriqué, c'est de la faïence, du carrelage [...], c'est vraiment nickel, des spots, des lumières, des néons [...]. La Tunisie c'est rustique, c'est complètement différent. » (Houda, Marseille, 14 avril 2006)

N'ayant pas elle-même connu la migration, mais ayant été initiée au hammam dans un contexte familial, lors de retours en Tunisie, Houda apprécie davantage la « rusticité » des hammams tunisiens, que la « modernité » des hammams marseillais, qu'elle trouve « plus froids, au sens propre et au sens figuré [...]. Tout est blanc, tout est propre, tout est beau, tout brille, tu n'as pas l'impression d'être dans un hammam, un vrai hammam ». Dans le jeu d'opposition qu'elle fait entre les établissements « d'ici » et de « là-bas », son regard s'apparente à certains égards à celui du touriste en recherche d'authenticité, qui considère d'un œil critique la modernisation des lieux qu'il visite. Cependant, les citations prélevées de son entretien privilégiaient des descriptions du massage, de l'épilation, des soins d'argile, et de fêtes de mariage en Tunisie, plutôt que des remarques critiques, comme celles présentées ci-dessus.

Les regards portés sur les hammams dans les entretiens convergeaient donc pour certains autour du sentiment qu'en contexte migratoire, ils ont perdu en qualité sociale et humaine. Acculturés au contact de la société française, les hammams marseillais représentaient au mieux des espaces « modernes », au pire des lieux dénaturés. Ce sentiment de déperdition s'accompagnait également d'une tendance à l'idéalisation des hammams du Maghreb, selon une double distanciation géographique et temporelle. Souvent narrées au présent – montrant que les personnes interviewées elles-mêmes avaient tendance à transformer leurs souvenirs en généralités –, les citations reproduites dans le livre et l'exposition participaient à reconstituer cette image idéalisée, appartenant à d'autres temps et d'autres lieux que ceux où les personnes rencontrées vivent désormais. Présentées dans l'exposition, accompagnées des objets prêtés, dont la plupart étaient des objets de cérémonie, représentant les temps festifs et extraordinaires du hammam, elles construisaient une image atemporelle de cette institution, centrée sur le « hammam traditionnel maghrébin ».

Dans ce contexte, la primauté accordée aux témoignages des « populations issues de l'immigration maghrébine » remplissait une fonction patrimoniale importante en donnant une valeur d'*authenticité* globale aux représentations du hammam présentées dans l'exposition. Cependant, l'approche mémorielle privilégiée avait plusieurs limites. D'une part, elle donnait à voir une image relativement stable de pratiques pourtant soumises au changement. Si l'on comprend que dans le cadre d'une exposition cette approche poursuivait un but pédagogique, elle prenait le risque de figer cette institution dans une image immuable, tout en développant un discours sur sa mobilité et ses transformations. D'autre part, elle participait à réduire la diversité des « mémoires » à recueillir, en se concentrant principalement sur une catégorie d'acteurs, rassemblés sous l'appellation réifiante de « populations issues de l'immigration maghrébine », en dépit des divergences de parcours et de statuts. À l'exception du témoignage des « nouveaux » clients, cités à part, tous les autres discours ont été traités sur le même plan, qu'ils émanent de personnes comme Ahmed récemment arrivé en France, de Houda née à Aubagne, ou de Aïcha propriétaire d'un établissement. N'ayant pas la même relation à la migration ni les mêmes parcours sociaux, leur relation au hammam et la place qu'il occupe dans leur vie ont des significations différentes.

En accordant une place importante aux discours mémoriels et commerciaux, l'exposition produisait une image du hammam qui ne rendait pas assez compte de la pluralité des pratiques, des conceptions, et des réinterprétations du lieu, selon les contextes et les parcours des personnes. De même, en minimisant les critiques portées sur les transformations des pratiques et des espaces dans les pays du Maghreb ou à Marseille – ce qui était pourtant au cœur du questionnement de départ des initiatrices du projet – elle construisait une image idéalisée du hammam, occultant les jugements négatifs ou les discours discordants.

Conclusion : une « neutralisation patrimoniale ¹⁴ » ?

En privilégiant les discours et les objets reconstruisant une image du hammam « traditionnel maghrébin », tout en soulignant ses vertus intégratrices, l'exposition donnait ainsi à voir l'image d'un espace pacifié, offrant une vision « rassurante et conviviale de l'entre-soi communautaire » [Baussant, Ribert, Venel, 2014, p. 56] participant à la dépolitisation à la fois du lieu et du débat sur l'immigration. Démarche citoyenne, émanant de personnes convaincues que l'immigration n'est pas le problème social perçu par les autorités, le regard porté sur le hammam s'apparentait ainsi à une forme de « neutralisation patrimoniale » [Barbe, Chauliac, 2014, p. 14], c'est-à-dire, l'oblitération des dimensions conflictuelles et politiques de l'objet exposé. En effet, en alliant l'approche artistique à la sélection de témoignages valorisants sur le hammam, l'exposition participait à atténuer l'étrangeté du lieu pour n'en garder que les aspects les plus consensuels et familiers.

Dans cette perspective, l'attention accordée aux paroles de certaines propriétaires d'établissement permettait de recueillir un discours déjà « traduit » et « adapté » dans un cadre commercial pour une clientèle non familière du hammam. De même, la sélection réalisée dans les discours contribuait à rendre la figure de « l'immigré maghrébin » moins dérangeante pour ce public et les institutions qui ont financé le projet, par l'idéalisation du hammam opérée et le recours important aux témoignages et aux regards féminins sur les lieux. Si cela s'explique en partie par le fait que les membres de l'association et les enquêteurs étaient principalement des femmes, il semble néanmoins que la figure des « femmes immigrées maghrébines » ait une charge politique moins négative que celle des hommes, car elle renvoie dans les représentations à davantage de docilité et de passivité, en relation avec un imaginaire postcolonial [Rautenberg, 2007] encore imprégné de stéréotypes orientalistes et coloniaux qui associent notamment « la femme orientale » ou « mauresque » à une figure de femme docile [Boëtsch, Savarese, 1999] ¹⁵.

Que ce soit sous la forme d'un « patrimoine culturel méditerranéen » ou « lieu de mémoire des migrations », le hammam est construit *in fine* comme un objet d'exposition, dont les dimensions politiques et conflictuelles inhérentes à cet espace social, mais aussi afférentes à ses déplacements géographiques et ses transformations, ont été neutralisées. Pourtant, cette dépolitisation, avérée remplit paradoxalement une fonction non dénuée d'interprétation politique, puisqu'en adéquation avec un héritage intellectuel qui associe Marseille à un espace méditerranéen « multiculturel », le hammam est présenté comme un espace au potentiel cosmopolite et fédérateur, susceptible de dépasser les dissensus qui traversent la société locale et nationale autour du thème de l'immigration. Une construction dont je peux aujourd'hui saisir les nuances, dans le cadre de mes recherches actuelles, qui interrogent notamment les hammams selon l'angle des jeux de

14. L'expression est empruntée à Noël Barbe et Marina Chauliac [2014].

15. Précisons cependant que la dimension érotique de l'appréhension du corps des « femmes mauresques » qui constitue une part importante de l'imaginaire orientaliste n'était pas reprise dans le cadre de l'exposition.

pouvoir et des distinctions sociales qui s'y expriment, en relation avec le territoire marseillais [Francez, à paraître]. De fait, ils sont à l'image de la complexité des relations sociales à Marseille : ville vantée pour son cosmopolitisme, elle en éprouve à la fois le dynamisme et les tensions.

Bibliographie

- BARBE N., CHAULIAC M. [2014], « Mémoire des immigrés, patrimoine de l'immigration », in BARBE N., CHAULIAC M., *L'Immigration aux frontières du patrimoine*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 8-24.
- BAUSSANT M., RIBERT E., VENEL N. [2014], « Entre militantisme et évitement politique. La reconstruction du passé migratoire au sein d'associations », in BARBE N., CHAULIAC M., *L'Immigration aux frontières du patrimoine*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 43-60.
- BERLINER D. [2013], « Nostalgie et patrimoine », in FABRE D., *Émotions patrimoniales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 393-409.
- BERTHELEU H., DASSIE V., GARNIER J. [2014], « Mobilisations, ancrages et effacements de la mémoire. Contextes urbains en région Centre », in BARBE N., CHAULIAC M., *L'Immigration aux frontières du patrimoine*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 25-42.
- BOËTSCH G., SAVARESE E. [1999], « Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion », *Cahiers d'études africaines*, vol. 39, n° 153, p. 123-144.
- BOURDIEU P. [1979], *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- CIARCIA G. [2011], « Introduction », *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala, p. 7-30.
- DASSIE V., GARNIER J. [2011], « Patrimonialiser les mémoires des migrations. L'onction scientifique dans une quête de légitimation », in CIARCIA G., *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala, p. 109-129.
- FABRE D. [2013], « Le patrimoine porté par l'émotion », in FABRE D., *Émotions patrimoniales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 13-97.
- FOURNIER L.-S. [2007], « La réflexivité des européanistes : folklorisme, patrimoine et production de savoir ethnologique en Provence (France) », in LESERVOISIER O., VIDAL L. (dir.), *L'Anthropologie face à ses objets : nouveaux contextes ethnographiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. 57-72.
- FRANCEZ E. [à paraître], « Le hammam comme hétérotopie : expérimenter un monde sans hommes », in LACHENAL P., HAMMOU K., ABBOU J. (dir.), *Dans l'épaisseur d'une ligne. Explorer les frontières du genre*, Paris, La Dispute.
- GASTAUT Y. [2003], « Marseille cosmopolite après les décolonisations : un enjeu identitaire », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 67, p. 269-285 : <http://cdlm.revues.org/134> (page consultée le 24 décembre 2013).
- HEINICH N. [2009], *La Fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- HEINICH N. [2013], « Esquisse d'une typologie des émotions patrimoniales », in FABRE D., *Émotions patrimoniales*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 195-210.

- LABADI S. [2010], « World heritage, authenticity and post-authenticity. International and national perspectives », in LABADI S., LONG C., *Heritage and globalisation*, Londres, Routledge, p. 66-84.
- NORA P. (dir.) [1997], *Les Lieux de mémoires*, vol. 1, Paris, Gallimard.
- RAULIN A. [2000], *L'Ethnique est quotidien. Diasporas, marchés et cultures métropolitaines*, Paris, L'Harmattan.
- RAUTENBERG M. [2007], « Les "communautés" imaginées de l'immigration dans la construction patrimoniale », *Les Cahiers de Framespa*, n° 3 : <https://framespa.revues.org/274> (page consultée le 19 janvier 2016).
- ROSSELIN C. [1996], « Conclusion. Ethnologie, authenticité et idéologie du patrimoine », in WARNIER J.-P., ROSSELIN C. (dir.), *Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité*, Paris, l'Harmattan, p. 235-259.
- TEMIME E. [2002], *Un rêve méditerranéen : des saint-simoniens aux intellectuels des années trente*, Arles, Actes Sud.
- VESCHAMBRE V. [2008], *Traces et mémoires urbaines : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Sources ethnographiques

- LA TRAVERSÉE, *Présentation du projet*, Document interne, novembre 2005.
- LA TRAVERSÉE, *Compte rendu de réunion*, Document interne, décembre 2005.
- LA TRAVERSÉE, *Les enquêtes sur les hammams de Marseille*, Document interne, janvier 2006.
- LA TRAVERSÉE, *Texte adressé à un financeur public*, 2006.
- LA TRAVERSÉE, *Catalogue de l'exposition*, mai 2007.

La création d'un orchestre rom à partir d'un squat de migrants : quels usages de l'« authenticité identitaire » ?

Alexandra Clavé-Mercier*

Cet article entend questionner les discours et les pratiques autour de l'« authenticité identitaire » et les enjeux qui leur sont sous-jacents à travers la construction de la musique « rom » comme objet patrimonial. Au début des années 2000, une agglomération de province française¹ connaît un mouvement migratoire de plusieurs centaines de Roms originaires de la région de Pazardzhik en Bulgarie qui viennent tenter leur chance en France. Cette nouvelle population est assez visible, du fait de l'habitat en squat, de la pratique de la mendicité et du recours massif aux associations locales d'aide sociale².

Le squat de X est l'un des plus anciens et emblématiques squats de migrants roms bulgares de l'agglomération, existant depuis 2008. Il est ancré dans la proche périphérie de la ville principale de l'agglomération comptant environ 850 000 habitants³. Regroupant entre cent et deux cents personnes en fonction des périodes et des modalités de comptage, ce squat voit naître fin 2011 un « orchestre rom » qui fait l'objet d'un fort engouement localement : de multiples dates de concerts sont programmées, précédées de nombreux articles de presse enthousiastes ; le groupe est également salué tant par les grandes figures de la scène culturelle locale que par les membres du public qui s'en font le relais sur les réseaux sociaux.

C'est en effectuant des observations longues et régulières dans ce squat, côtoyant de près certaines familles en France comme en Bulgarie, que j'ai eu connaissance de la création de cet orchestre impliquant une poignée d'hommes. Sans suivre pas à pas l'orchestre en tant que tel, j'ai pu recueillir des données intéressantes à ce sujet, tant du côté du média presse que du côté des migrants de ce squat. *A priori*, deux éléments retiennent l'attention. D'une part, cet orchestre

* Docteure en anthropologie, Centre Émile Durkheim, UMR 5116, université de Bordeaux.

1. Ce terrain de recherche est anonymisé volontairement pour des raisons liées au respect des enquêtés.

2. Cet article s'appuie sur une ethnographie menée entre 2011 et 2014 auprès de migrants roms bulgares dans l'agglomération et dans leur pays d'origine, comme auprès des acteurs institutionnels locaux, dans le cadre de ma thèse de doctorat [Clavé-Mercier, 2014].

3. Source INSEE, selon le dernier recensement en date de 2011.

a été créé par deux acteurs de la société civile évoluant déjà dans la scène culturelle locale et découvrant les Roms. D'autre part, les membres du groupe sont présentés dans la presse comme des Roms vivant en squat et jouant une musique « traditionnelle des plus authentiques » (Extrait du programme du festival Welcome In Tziganie, 2014) ou comme un orchestre qui « enracine son répertoire dans les traditions villageoises et communautaires de sa région d'origine, au sud-est de Sofia » (Extrait du dossier de presse d'un festival de musique régional, 2013).

À la lumière des contextes migratoire et sociopolitique dans lesquels se trouvent ces migrants, il est donc intéressant d'analyser la construction de ce dispositif musical en lien avec l'identité ethnique de « Rom » ici superposée à la notion d'« authenticité ». Dejan Dimitrijevic [2004, p. 10] souligne que « le lien, et ses conséquences, entre le politique, l'économique et l'idéologie sont particulièrement visibles quand la notion d'“authenticité” est interrogée ». Les mobilités actuelles de ces Roms bulgares vers la France sont à la croisée de ces différentes dimensions que je propose de questionner à partir de l'analyse de la construction de l'orchestre. La notion d'« authenticité identitaire » ici mobilisée renvoie à l'ambivalence et à la négociation entre, d'une part des représentations sociales, des identités assignées, et d'autre part des identités autodéfinies et des stratégies d'acteurs.

Il s'agit précisément de discuter en filigrane les mobilisations de « l'identité rom » et de l'« authenticité » pour penser le rapport entre patrimoine et identité, afin de comprendre ce que recouvre ce processus de patrimonialisation de la « culture rom » dans ce contexte de mobilités transnationales. Partant du fait que « le patrimoine se construit dans la dialectique des représentations croisées de soi-même et des autres » [Rautenberg, 2007, p. 4], il convient d'interroger la dynamique de perception de la différence et de rapport à l'autre. Michel Rautenberg précise que celle-ci est particulièrement accrue en contexte migratoire : « la “question de l'immigration” nous renvoie à la question plus ancienne et plus générale de l'altérité, à la manière dont nous pensons et construisons la différence » [2007, p. 8]. En d'autres termes, il s'agit d'aborder les discours sur les migrants roms bulgares de cette agglomération, à partir du cas de ce groupe de musique. La fabrique de l'orchestre rom dont il est ici question révélerait alors un certain regard exogène sur ces migrants – mais un regard se voulant proche de leur culture. Ainsi l'analyse que l'on peut en faire apportera un éclairage sur l'appréhension de l'Autre, en tant que migrant rom bulgare dans la société française, mais également sur les conséquences de cette appréhension. Je commencerai par analyser les dessous de la création de l'orchestre rom en termes de fabrique de l'altérité, puis interrogerai les motivations et objectifs autour de la patrimonialisation de cet objet culturel. Enfin, il s'agit d'en sonder l'adhésion et les effets auprès des migrants roms bulgares impliqués dans l'orchestre.

(Re) présenter les Roms bulgares : médiatisation de l'orchestre et fabrique de l'Autre

En quoi peut-on parler de patrimonialisation concernant la formation de cet orchestre rom en contexte migratoire ? Tout processus de patrimonialisation s'appuie en premier lieu sur la désignation et l'authentification d'une pratique sociale dans une société, puis sur le passage de la pratique au savoir reconnu, communicable, soit médiatisable. C'est ce premier mouvement qu'il convient donc d'analyser concernant les migrants roms bulgares en question, et plus précisément la musique jouée par eux dans le cadre de l'orchestre, qualifiée de « rom » et d'« authentique ». L'étude des représentations de ce qui est ici donné comme « autre » permettra de discuter le lien entre attribution d'une valeur patrimoniale et « authenticité ».

Quelles sont les logiques qui participent de ces représentations de l'Autre ? Les processus de désignation et d'assignation identitaires jouent ici un rôle fondamental. Leur étude a permis de mettre à jour une réflexion critique questionnant la patrimonialisation comme fabrique d'une identité homogène et comme canal de diffusion d'un certain « imaginaire » [Hobsbawm, 1983 ; Dimitrijevic, 2004 ; Rautenberg, 2007]. Les mécanismes de sélection et de transmission des savoirs sont à replacer dans des rapports de dominations existants, dans lesquels persiste bien souvent une logique de culture dominante. Cet « orientalisme » [Saïd, 1980] peut se traduire aujourd'hui par « l'exploitation politique ou commerciale délibérée des aspects sélectionnés ou construits du passé (l'“héritage” ou le “patrimoine”) et par la “labellisation” » [Hobsbawm, 2004, p. 8]. Il convient donc d'interroger finement comment celui qui est donné comme « autre » est présent, présenté et représenté [De L'Étoile, 2007].

Il est intéressant d'interroger comment l'orchestre dont il est question ainsi que ses membres, identifiés comme Roms, sont présentés dans les médias. En effet, l'opinion publique et la presse s'alimentent réciproquement pour fabriquer une identité et des représentations sociales fortes, et ce particulièrement en ce qui concerne la « figure de l'étranger » comme l'ont notamment montré Ralph Schor [1895] et Denise Jodelet [1989]. Lorsque le média presse local évoque ce groupe de musique en question, la plupart du temps sont mentionnées les deux personnes françaises qui se sont attachées à construire l'orchestre. Dès lors, l'aspect construit de cet objet culturel est clair, et les médias participent tout aussi clairement de sa qualification comme objet patrimonial et de sa valorisation en jouant sur le registre de l'« authenticité ». Ces derniers se rejoignent tous autour d'une même trame de présentation de l'orchestre et mettent en avant les mêmes éléments, que je propose de restituer en les analysant.

En 2011, deux entrepreneurs culturels travaillant dans le milieu institutionnel de l'agglomération entrent en contact avec des habitants du squat de X avec l'objectif premier de réaliser un film documentaire : « Ils assistent à la destruction »⁴

4. Il s'agit en fait de l'évacuation partielle du squat, qui a lieu le premier septembre 2011.

et découvrent ces artistes d'exception. Ils décident de consacrer leur film à ce groupe et les encouragent à se structurer. L'Orchestra Akana⁵ naît. » (Extrait d'un article du quotidien local, 26 juillet 2012, consulté le 26 juillet 2012.) Ce groupe de musique que ces deux Français s'attachent à fabriquer puis à manager est présenté ainsi : « Composé de musiciens d'exception issus de la communauté rom, l'Orchestra Akana (Bulgarie) enracine son énergie musicale dans les traditions festives villageoises et communautaires de leur région d'origine, au sud-est de Sofia. Au-delà de l'aspect artistique, cette programmation s'inscrit dans une démarche d'entraide et de solidarité : la misère et le racisme ont conduit ces musiciens à quitter leur pays et à s'installer avec leurs familles dans des conditions précaires à [la ville]. » (Extrait du site internet d'un festival de musique régional.)

Il s'agit donc d'un groupe de musique présenté comme Rom, qui s'inscrit alors dans le répertoire de la musique « ethnique » ou « *world music* » – ce qui est à mettre en lien avec le processus de marchandisation par la musique [Mallet, 2002]. Dans la presse et les espaces de communication des festivals ou des lieux dans lesquels se produit ce groupe de musique, les caractéristiques de ces musiciens sont toujours mises en avant pour fonder leur « originalité » : la vie en squat est systématiquement rappelée et associée à la précarité et la survie des habitants. Ces caractéristiques économiques et sociales renvoient clairement à l'appréhension des migrants roms dans la société française, et plus avant, fondent en quelque sorte leur identification exogène, leur image sociale [Avanza, Laferté, 2005]. Mais ici, le parcours présenté comme ascendant des musiciens, permis par la rencontre avec les deux Français, est de plus très souvent souligné : « De nos rues à la scène du [grand lieu de concert de l'agglomération] c'est un grand premier pas que font ces musiciens roms qui survivent sur [la Ville]. Violon et accordéons, chants et percussions font vibrer le public à l'unisson. » (Extrait d'un site internet d'informations sur les concerts ayant lieu dans la ville, 25 juillet 2012.) Cette présentation des migrants comme habituellement présents dans la rue (sous-entendant la pratique de la mendicité) ou dans les squats ravive l'idée d'exotisme auprès du public qui va alors « voir sur scène des mendiants et des squatteurs », tout en soulignant implicitement la réussite par le mérite.

En outre, un paradoxe émerge entre la qualification de la musique et des musiciens, dont les talents voire l'« exception » sont souvent loués, et leur qualification en tant que personnes, en dehors de la scène musicale. En effet, ces membres du groupe sont souvent présentés de façon infantilisante, par les médias comme par les services de communication des lieux où ils sont programmés (dossiers de presse, sites internet, etc.). C'est notamment le cas en ce qui concerne l'intérêt des répétitions, les durées des morceaux ou la rigueur qui est attendue des musiciens professionnels. C'est ce qu'on perçoit dans cet extrait d'article en ligne : « Mais tous les musiciens ne peuvent pas être présents à chaque rendez-vous. Parfois, il faut faire la manche ou aller travailler. Et il n'est pas toujours évident

5. Dans une volonté d'anonymisation, le nom de l'orchestre a également été modifié, tout en conservant la langue utilisée pour sa nomination, « akana » étant un terme romanès signifiant « maintenant ».

de se déplacer jusqu'à [quartier où se trouve le lieu de répétition]. "Les orchestres roms jouent sur des moments festifs, mais ne répètent jamais, détaille [un des deux Français]. Ils sont habitués à jouer en étant payés. Donc, pour eux, ce n'était pas facile de comprendre qu'il fallait répéter pour être meilleur et jouer dans de gros festivals. Les orchestres chez les gitans et les Roms se composent et se décomposent. On leur a dit qu'il était important qu'ils aient le même orchestre permanent pour qu'ils évoluent ensemble. En répétant à l'européenne, ils ont appris à travailler les uns avec les autres et ils ont progressé." » (Extrait d'un blog recensant divers événements du quartier de X, 8 août 2012, consulté le 23 novembre 2012.) L'explication sous-jacente de ces comportements s'inscrit clairement dans le registre identitaire et précisément ethnique ; c'est parce que les membres sont roms que ce groupe a été constitué ; c'est aussi parce qu'ils sont roms que le groupe se vend.

Cela implique donc la fabrique d'une identité figée, essentialisée, mais qui semble précisément faire recette dans le milieu culturel puisque l'étiquette ethnique, avec toutes ses caractéristiques jugées atypiques, devient l'argument vendeur du groupe. Les membres du groupe sont donc valorisés dans la presse au regard de leur identité leur conférant une légitimité dans le domaine musical. Cette présentation par les médias de l'orchestre comme relevant de la musique « ethnique » ainsi que ce discours sur l'« authenticité » sont les ingrédients d'un processus de patrimonialisation qui à la fois prend appui et fabrique clairement une identité homogène.

Ce faisant, il faut toutefois préciser qu'il ne s'agit pas à proprement parler de la construction d'un patrimoine national de l'immigration [Rautenberg, 2007], mais bien plutôt de patrimonialiser la « culture rom » à partir de la migration de ces derniers et des représentations de leur identité. On peut notamment le comprendre de cette façon par l'insistance fondamentale sur une forme d'extériorité et d'extranéité dans les discours sur les migrants roms, tantôt assez limpide, tantôt sous-jacente. Concernant l'immigration, Michel Rautenberg analyse ainsi la construction de notre « imaginaire national [...] en regard d'un imaginaire des migrations et de la mondialisation qui réduit l'immigré à être membre d'une "communauté", c'est-à-dire à n'appartenir pas entièrement à la nation » [2007, p. 4]. Il s'agit donc d'une forme de patrimoine d'une « communauté imaginée ». En effet, même si les membres du groupe sont présentés comme vivant dans cette ville, ils sont toujours de « là-bas » et apportent quelque chose de « là-bas » à travers la musique. Cela renvoie à la question de la place de ces migrants roms dans la société française actuellement, qu'il convient de questionner par le biais des motivations sous-jacentes à la construction de l'orchestre et des rôles des différents acteurs de ce processus.

La création de l'orchestre rom à la croisée de différentes motivations

Les acteurs impliqués dans cette patrimonialisation de la culture rom matérialisée par la création de l'orchestre sont multiples : ayant déjà souligné le rôle des médias dans la présentation du groupe, je propose d'interroger maintenant l'implication des deux fondateurs et managers français. Les objectifs et les motivations des médias comme des managers sont intimement liés au contexte migratoire et sociopolitique au cœur desquels se trouvent les Roms.

Valoriser les Roms pour modifier leur image sociale

Les deux acteurs culturels ont rapidement créé une association qu'ils identifient comme étant un « collectif », dont les statuts permettent de clarifier leur rôle, mais surtout donnent à voir leurs motivations. Créée en 2012, l'association vise à valoriser, promouvoir et diffuser la culture rom, changer le regard des personnes sur cette minorité et « favoriser l'intégration » des populations roms en Europe. L'association a également pour objet de produire et de soutenir des groupes de « musique rom » et notamment le groupe Orchestra Akana « dont elle est à l'origine de sa création »⁶. Il est intéressant de s'arrêter sur l'objectif de valorisation de ces migrants à travers leur culture pour leur permettre d'être mieux acceptés, car cela entre particulièrement en résonance avec le contexte sociopolitique. Ce contexte est à la fois le cadre et le moteur de la création de l'orchestre, comme en atteste un texte des deux Français publié sur le net pour expliquer leur démarche : « Au commencement, un premier pas vers l'autre, vers l'étranger, franchir un mur pour pénétrer dans un squat rom, un monde que l'on connaît mal, ici en France, à [la ville]. La destruction de ce même squat a alors tout déclenché, tout comme l'absurdité des discours officiels, la peur de l'autre, l'ignorance. Il fallait faire quelque chose avec nos propres armes, avec celles des Roms. L'idée de créer un orchestre, qui a pris le nom de Akana, est née de cette violence, de la nécessité de montrer une autre image de la communauté rom. » (Extrait de la page de présentation d'un site internet de financement participatif rédigée par les fondateurs du groupe.)

En effet, les discours sur ces migrants se multiplient, émanant à la fois des associations, des institutions, des médias, de l'État, mais aussi de la sphère académique [Olivera, 2011]. En l'espace de quelques années, tout citoyen s'est forgé une image et une opinion des Roms, à partir de la visibilité de la présence de ces migrants dans l'espace public, comme des expériences de chacun, dans leurs vies personnelles ou professionnelles. La présence des migrants roms sur le territoire inquiète, faisant surgir de multiples peurs, de l'invasion, de la mafia, du trafic et de la déchéance qui guette les victimes de la « crise » économique de 2008. La réception de ces migrations s'inscrit dans une continuité de la crainte de « l'invasion de l'Occident par des pauvres de l'Est » [Morokvasic, 2003]. Cette rhétorique

6. Statuts de l'association, tirés du Journal Officiel (juin 2012).

est alors redoublée par l'identification des nouveaux migrants en tant que Roms, catégorie foisonnante d'un imaginaire à la fois exotique et négatif.

Outre ce contexte sociopolitique ambiant, les migrants roms connaissent en France un statut migratoire particulier en tant que ressortissants bulgares et roumains. En effet, la Roumanie et la Bulgarie adhèrent à l'Union européenne qui s'élargit alors en 2007, mais leurs ressortissants peuvent être placés, par les pays de l'Union qui le souhaitent, comme la France, sous un « régime transitoire »⁷. Celui-ci limite notamment l'accès à l'emploi pour ces ressortissants, en dehors de la liste des métiers dits « en tension » (autour de 150 métiers jusqu'en 2012, puis élargie ensuite à 291). La procédure à suivre pour se faire employer est extrêmement lourde, nécessitant d'abord de trouver un employeur acceptant de faire la demande auprès de la préfecture de région. En outre, les ressortissants bulgares et roumains sont soumis au dispositif de libre circulation et de séjour « classique » mis en œuvre par la France en direction de tout ressortissant d'un pays de l'Union européenne : s'ils n'ont pas besoin de visa, les ressortissants bulgares et roumains ne peuvent pas rester plus de trois mois sur le territoire sans apporter la preuve qu'ils ne sont pas une « charge déraisonnable pour le système d'assistance sociale français » (Article L 121-1 du code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile). Vivre en squat, bidonville ou tout habitat illégal les place de fait dans cette catégorie. C'est en s'appuyant sur cette loi que les pouvoirs publics peuvent expulser ces migrants du territoire, en délivrant des obligations de quitter le territoire français (OQTF), mesure administrative d'éloignement des étrangers (Article L 511-1 du Code de l'entrée et du séjour des étrangers et du droit d'asile). Par ailleurs, le discours de Grenoble prononcé le 31 juillet 2010 par le Président de la République Nicolas Sarkozy, à la suite d'un fait divers impliquant des gens du voyage français à Saint-Aignan, a des conséquences directes sur l'image sociale de ces migrants. D'une part, il participe du renforcement idéologique et politique de cette stigmatisation de l'étranger en mêlant politique migratoire et politique sécuritaire, appuyant alors ces mesures d'évacuations des squats et de reconduites à la frontière. D'autre part, ce discours comporte un amalgame important entre les migrants d'Europe de l'Est identifiés comme Roms et les Gens du voyage français – largement repris dans les médias. Une véritable violence symbolique s'est déchaînée à partir de ce discours, pendant l'été 2010, sur les migrants roms, un tel positionnement de la part du plus haut représentant de l'État légitimant nécessairement des propos similaires. Jean-Loup Amselle [2011, p. 70] l'explique par le fait que ce discours mêle des sentiments « anti-migrants » aux sentiments « anti-gitans d'une bonne partie de la population française ». Dès lors, les migrants roms, pouvant être appréhendés comme un « mélange » des deux, deviennent une cible parfaite, prêtant le flanc à des discours de rejet parfois extrêmes, occupant ainsi la position de boucs émissaires.

7. Il faut attendre le 1^{er} janvier 2014, date ultime fixée par l'UE, pour que la France abroge ce statut migratoire spécifique.

Les fondateurs de l'orchestre rom de la ville se positionnent de façon critique face à cette posture de rejet, et plus précisément face aux opérations d'évacuation du squat de X (la création de l'Orchestre faisant directement suite à l'évacuation d'une partie du squat). Mettre en place cet orchestre permet donc, pour eux, de montrer une autre image de ces migrants en France en légitimant la « culture rom », et par là, la présence de ces migrants sur le territoire. Dans cette perspective s'opère une certaine affirmation de leur « identité ethnique » par la mise en avant de caractéristiques présentées et globalement perçues comme positives et qui trouvent une légitimité dans le domaine artistique. Avec la création de l'orchestre, on passe donc d'une image sociale des migrants roms « négative » à la fabrique d'une image sociale « positive », mais toujours essentialisée. Cela n'est pas sans rappeler l'analyse effectuée par Dejan Dimitrijevic au sujet des traditions inventées dans la perspective des dominés : « L'invention est ici utilisée pour changer les rapports sociaux, et cela passe bien souvent par un travail de renversement des stigmates négatifs en images positives. Les traditions inventées sont une ressource pour le règlement des conflits, des oppositions et pour l'intégration. » [2004, p. 13]. Dans le cas de l'orchestre rom, plus qu'une invention, il semble plus juste de parler plutôt d'une réactivation d'une « tradition » imaginée, d'une image sociale relevant du folklore : celle associant les Roms à la musique, comme si le fait d'être rom ferait nécessairement d'eux des musiciens. De plus, en mettant en avant des Roms musiciens, il s'agit de souligner, si ce n'est leur utilité sociale, du moins leur potentiel de distraction pour la population, ce qui éloigne alors de fait leur image sociale négative. Dès lors, les représentations sociales sur ces migrants roms en France associent diverses caractéristiques tantôt jugées négatives et contribuant alors à les stigmatiser, tantôt jugées « exotiques », mais les enfermant dans une identité figée.

L'« intégration » comme objectif sous-jacent

Les deux fondateurs et managers de l'orchestre présentent leur action en mettant en avant l'aspect altruiste, dans une perspective de solidarité et de lutte contre l'exclusion qu'ils allient à leur domaine de compétence, dans le champ de la culture. Parallèlement, l'agglomération en question mène une politique d'accueil de ces migrants, face à ce « problème public », que les mesures prises au niveau national ne parviennent pas à résoudre. En effet, les migrants roms bulgares ne semblent pas enclins à retourner ou à rester chez eux, la majorité des personnes revenant dans l'agglomération après une expulsion du territoire. C'est à partir de ce constat partagé que la Préfecture, la ville et la communauté urbaine ont mis en place en 2010 une maîtrise d'œuvre urbaine et sociale visant à résorber les squats et permettant l'« intégration » de certains migrants préalablement sélectionnés sur la base de critères précis. Ainsi régularisés, un accompagnement social et vers l'emploi leur est alors dispensé, ainsi qu'un relogement⁸. Si ce dispositif prenant en charge certains migrants représente la voie institutionnelle pour accéder à des

8. Voir Legros [2010] ; Legros, Vitale [2011] ; Olivera [2016].

conditions de vie pensées et présentées comme meilleures, ce que recouvre précisément l'utilisation de cette notion d'« intégration » par les pouvoirs publics, d'autres migrants ne correspondent pas aux critères attendus et en sont alors exclus [Clavé-Mercier, 2014].

Les deux fondateurs et managers de l'orchestre n'ont pas de lien avec les acteurs professionnels de ce dispositif institutionnel, mais s'inscrivent toutefois dans une logique *a priori* similaire : il s'agit d'aider les migrants roms bulgares, sans verser dans une forme d'assistanat. Mais ils vont plus loin en décidant de partir de ce qu'ils savent et peuvent faire, en cherchant à les appréhender comme des acteurs. Le titre d'un article de presse cité précédemment est en ce sens éloquent : « la musique pour exister ». On peut alors se questionner sur cette affirmation : la musique serait-elle nécessaire pour exister en tant que Rom ? Ou en tant que sujet ? Pour ces migrants eux-mêmes ou aux yeux des Français ? En d'autres termes, cette affirmation est empreinte d'une forme d'essentialisation de ces migrants par leur ethnicité qui, appréciée dans la sphère artistique, y reste cantonnée. Cela peut être en partie envisagé comme une forme de reconnaissance, mais nécessairement associée à une forme d'essentialisme. Plus avant, c'est l'idée d'« intégration » qui semble clairement sous-jacente à l'utilisation de ce terme « exister » concernant les migrants roms bulgares. Comme si les Roms ne pouvaient exister que par la musique d'une part, et comme s'ils ne pouvaient exister qu'en étant « intégrés », d'autre part. On retrouve donc ici la logique de la politique locale qui à la fois fonde la spécificité du public et produit « l'injonction à l'intégration » [Hajjat, 2012], mais dans une forme non-institutionnelle, donc plus informelle.

Cette idée que la musique peut servir à l'« intégration » est soulignée par les deux acteurs culturels qui ont monté ce groupe. Elle est reprise également par des journalistes : « Au-delà de l'amitié qui rassemble les membres du groupe, la musique sert à s'intégrer. Le regard que portent les [citoyens de la ville] sur le squat de [X] change peu à peu. La reconnaissance, aussi, du talent des musiciens leur permet de voir l'avenir différemment. Pour [un des deux Français], “ce sont des musiciens qui, il y a un an, n'étaient absolument pas dans une optique de construction. Aujourd'hui, même s'ils vivent encore au jour le jour, ils sont différents : ils ont progressé en français, les enfants vont à l'école... Le fait d'avoir un projet, ça nous structure, ça nous construit. Et ils ont des amis français, c'est important, ils ne restent pas qu'entre eux. C'est tout ça qui fait qu'ils se construisent dans notre pays, à [la Ville]. Ils prennent aussi conscience que ce sont de bons musiciens, qu'ils ont une carte à jouer. Ils s'en sont rendu compte quand ils ont vu que 200 ou 300 personnes répondaient à leur musique.” » (Extrait d'un blog recensant divers événements du quartier de X, 8 août 2012, consulté le 23 novembre 2012.)

Leurs conditions de vie dans les squats, ainsi que leur statut migratoire sont également soulignés, l'objectif des deux fondateurs du groupe étant de leur faire obtenir une régularisation par le statut d'intermittent – ce qui nécessite un certain

nombre de dates de concerts. Cet objectif coexiste toujours avec celui de la reconnaissance des migrants roms par la population locale, précisément en leur donnant à voir leur « culture », comme c'est clairement précisé dans un autre article de presse : « L'idée : sortir enfin des galères de la rue, constituer un groupe véritablement professionnel regroupant quelques-uns des meilleurs musiciens roms de la ville, pouvoir vivre de leur talent avec toutes les garanties légales... Et aussi, voire surtout, changer le regard de la population indigène sur la communauté rom, en lui faisant partager sa culture. » [*Ibid.*]

Ainsi cette patrimonialisation de la « culture rom » à travers la création de l'orchestre de migrants est en adéquation avec l'affirmation de Dejan Dimitrijevic selon laquelle « l'invention des traditions est un processus d'intégration dans le monde environnant et d'adaptation aux valeurs dominantes » [2004, p. 18]. Si la culture est aujourd'hui transformée en produit exploitable, le cas de ces migrants roms bulgares montre que cette exploitation peut prendre différentes formes, de la politisation (attirer l'attention sur la situation « dramatique » des Roms et tenter de leur permettre d'avoir des papiers) à la marchandisation (faire gagner de l'argent aux membres du groupe), sans oublier un objectif sous-jacent fortement présent qu'est l'« intégration ». Comment ces motivations initiales et extérieures aux migrants roms bulgares se traduisent-elles en actes et sont perçues par les migrants eux-mêmes ?

La patrimonialisation de la musique : quels effets pour les migrants du squat ?

Au regard des éléments analysés précédemment qui permettent de cerner les logiques et enjeux sous-jacents à ce processus spécifique de patrimonialisation, il apparaît pertinent de s'interroger alors sur ses effets. De façon générale, si la patrimonialisation est actuellement envisagée et mise en œuvre de façon à permettre la constitution des publics en sujets agissants, de par le souci de reconnaissance sociale, culturelle et politique, qu'en est-il dans le cas de ces migrants roms bulgares ? Je propose d'aller au-delà des objectifs affichés pour questionner les conséquences de cette fabrique culturelle du point de vue des migrants en question.

Les dessous de l'adhésion des membres du groupe au processus de patrimonialisation

Le fait que des migrants roms du squat prennent part à l'orchestre n'était pas une évidence, en premier lieu parce que la plupart n'avaient pas de pratique musicale *a priori*. Seul l'un des membres du groupe était auparavant musicien dans les rues de la ville, en pratiquant la mendicité. Les autres ne sont pas considérés comme musiciens dans l'entre-soi des migrants roms bulgares en question ; ce ne sont pas eux à qui l'on demande de jouer pour des événements importants comme les mariages. Pourtant, ils ont finalement répondu à l'appel lancé par les deux

fondateurs français de l'orchestre, pour des raisons qui ont rarement été verbalisées par eux et qu'il est intéressant de mettre à jour⁹.

Le rapport des Roms à l'économie est une première dimension à prendre en compte. Concernant les activités économiques, le terme le plus usité est celui de « faire quelque chose » plutôt que « travailler » chez les migrants côtoyés¹⁰. L'idée partagée est donc celle de faire quelque chose qui produit de l'argent, ou plus largement, un bénéfice matériel. Cette largesse dans la représentation de l'activité économique n'est pas sans renvoyer aux contextes structurels contraignants en termes d'emploi. Dans cette perspective, on comprend que la musique est une activité économique qui convient. Le fait que la musique jouée dans l'orchestre n'est pas la même que celle écoutée quotidiennement par les membres du groupe, et que ces derniers (et leur entourage) sont loin de s'accorder sur l'attribution du caractère traditionnel des morceaux du répertoire confirme l'aspect économique et plus largement stratégique au fondement de leur implication dans l'orchestre.

Les logiques migratoires des Roms bulgares s'inscrivent également dans cette optique, les principes pouvant être résumés par la volonté de « faire de l'argent », « faire quelque chose », tenter sa chance ou vivre mieux. Faire partie de cet orchestre est donc appréhendé comme une nouvelle opportunité économique dans l'espace migratoire, qui voit le jour grâce à la rencontre et à l'idée de ces « Français ». L'adhésion des migrants à ce projet est aussi fortement corrélée au contexte sociopolitique vu précédemment. Certains migrants y voient la possibilité d'obtenir de l'aide pour avoir un emploi, et d'autres pour avoir un logement – notamment par le biais des relations interindividuelles nouées de fait avec les deux managers et potentiellement avec tous ceux rencontrés dans ce cadre. Le lien entre constitution de l'orchestre et obtention d'une carte de séjour est largement partagé par les musiciens et ceux qui les entourent.

En effet, les contrôles de police sont fréquents et génèrent une crainte quotidienne chez les migrants. De la même façon, les évacuations de squat, bien que faisant partie de ce quotidien migratoire, demeurent des expériences difficiles et parfois douloureuses pour eux, en ce qu'elles bouleversent leur organisation du quotidien et favorisent l'incertitude de leur situation. Ces deux obstacles dans la vie quotidienne en migration se rejoignent dans l'imaginaire des migrants roms bulgares autour de la question de la carte de séjour. En outre, cette légalisation du séjour sur le territoire est également perçue par les migrants comme apportant nombre d'opportunités, que ce soit en termes d'emploi, d'accès aux droits sociaux ou de logement. En effet, beaucoup de migrants sont persuadés que s'ils avaient une carte de séjour, ils n'auraient plus à affronter ces problèmes et seraient donc plus « tranquilles ». Dans ce contexte, les dispositifs mis en place en leur direction

9. C'est tout le temps passé au sein de ces familles, dans les squats et dans leurs quartiers en Bulgarie, qui me permettent d'y avoir accès.

10. Cela renvoie au terme « *napravi neshto* », qui signifie en bulgare « faire quelque chose ». C'est l'aspect économique que sous-entend ce terme, englobant seulement en partie l'idée de « travailler » (« *rabota* »):

sont appréhendés par ces derniers comme une possibilité d'échapper aux contraintes de ces conditions de vie – et non pas à leurs conditions de vie en tant que migrants dans l'agglomération française, en général. La nuance est de taille : pour eux, il ne s'agit pas de transformer en profondeur leurs vies quotidiennes en passant du statut de migrant perçu comme « très précaire » au statut d'immigré dont on améliore les conditions de vie pour atteindre le standard de la société française, se conformant ainsi à l'« intégration » attendue d'eux par les pouvoirs publics. Pour la plupart, la dynamique migratoire expérimentée prend la forme d'une inscription transnationale entre la Bulgarie et la France, sans désir actuel d'une installation durable dans la seule société française. *A priori*, le dispositif que représente l'orchestre, plus informel qu'institutionnel, ne vient pas contrecarrer ces logiques migratoires, du moins dans un premier temps, ce qui explique que les membres du groupe s'en saisissent volontiers.

Quels changements pour les membres de l'orchestre et leurs familles ?

Quels sont alors les changements induits par l'engagement dans ce dispositif qu'est ce groupe musical, pour les migrants roms concernés ? Peut-on aller dans le sens de l'article de presse précité en affirmant que la participation à l'orchestre constitue une possibilité d'exister autrement ? Pour y répondre, il convient d'identifier les changements apportés par cet engagement musical. Il est clair que cela fait sortir les membres du groupe du squat et leur permet de rencontrer plus de « Français », dans le cadre des répétitions et des concerts. En outre, ils ont également une certaine assurance (quoique toute relative) d'un revenu tiré de la musique par le biais de leurs prestations scéniques. Toutefois, les répercussions (autres que financières) ne concernent pas les autres migrants roms bulgares du squat ou de l'agglomération qui se tiennent loin de l'orchestre, qu'ils ne vont pas voir en concert et dont ils ne se préoccupent pas, raillant même parfois l'engagement des habitants de la ville à ce sujet.

Une semaine après le premier passage sur scène du groupe dans un gros festival de musique régional, il est intéressant de souligner que les journalistes locaux reviennent dans le squat d'où sont issus les musiciens pour traiter des injustices subies (expulsion prochaine, coupure d'électricité par la ville entraînant une perte de nourriture dans les réfrigérateurs...) – ce qui n'était que rarement effectué précédemment. La presse locale ne se cache pas de ce fil conducteur qu'elle met en avant, comme dans cet article, partant de ces musiciens que « tout le monde connaît » pour en arriver aux coulisses de leurs vies quotidiennes. C'est bien ce fossé entre la perception des migrants roms bulgares dans leur quotidien et celle d'eux dans leurs costumes de scène qui est mis en avant, sans être pour autant vraiment questionné : « Et le contraste entre la reconnaissance, lors de l'ouverture de la 21^e édition du festival, et la vie sur le camp de Roms est plus que saisissant. » (Extrait d'un article du quotidien local, 8 août 2012, consulté le 15 août 2012.) Le but sous-jacent de ces propos journalistiques, qui reprennent largement les arguments développés par les deux fondateurs de l'orchestre, semble être de

souligner avec force la transformation des migrants roms du groupe grâce à ce dispositif informel que l'on peut qualifier de prise en charge culturelle. Comment ces derniers se positionnent-ils à ce sujet ? On va voir que publiquement, ils se situent sur la même ligne, en portant la voix qui est attendue d'eux.

Lorsqu'ils communiquent sur leur groupe, les musiciens réécrivent entièrement leur histoire et leurs identités, comme c'est le cas de Nayden cité ici dans un article de presse : « Travailler ensemble, c'est aussi créer un esprit de groupe, se lier d'amitié, comme le décrit [Nayden] : "J'ai chanté avec un grand groupe en Bulgarie et, une fois arrivé en France, je me suis retrouvé tout seul. Je croyais que le chant, c'était fini pour moi. Après [les deux Français] m'ont récupéré dans la rue alors que je faisais la manche. Aujourd'hui, si je dois repartir en Bulgarie, je pars avec mon groupe." » (Extrait d'un blog recensant divers événements du quartier de X, 8 août 2012, consulté le 23 novembre 2012.) D'après ce que je sais de Nayden, par lui comme par ses voisins du quartier rom d'où il vient en Bulgarie, cette carrière de chanteur débutée dans ce pays puis avortée à son arrivée en France, comme sa pratique de la mendicité dans les rues de l'agglomération ne sont pas avérées. Il s'agit donc, de sa part, d'une présentation de soi victimisante qui présente les deux managers comme des sauveurs à qui l'on doit tout – et dès lors, de qui l'on peut tout attendre. De plus, Nayden se conforme à « l'injonction à l'intégration » en passant sous silence les multiples allers-retours qu'il effectue en Bulgarie, étant donné que la politique locale en direction de ces migrants en squat présente l'arrêt des circulations migratoires comme une condition à l'« intégration ». Présenté par les fondateurs de l'orchestre comme « un chef de famille respecté et craint » (Extrait de la page de présentation d'un site internet de financement participatif rédigée par les fondateurs du groupe), il se coule entièrement dans cette nouvelle image vis-à-vis de l'extérieur, alors qu'il se situe plutôt au bas de la hiérarchie sociale dans l'entre-soi des migrants roms du squat de X, notamment en raison de ses autres activités économiques jugées par ses pairs comme étant à la frontière de l'immoralité.

Il faut souligner qu'à l'époque de ces interviews journalistiques, les membres de l'orchestre sont en attente de cartes de séjour par le biais de leur nouvelle activité musicale et de l'intermittence, pouvant permettre une régularisation de leur présence sur le territoire. Ils s'engouffrent donc dans cette voie, jouant le jeu des managers en faisant le maximum pour correspondre au profil et donc aux attentes qui sont les leurs et plus largement celles de la société à leur égard. Cela revient alors à se présenter comme des migrants pauvres, dénués de toute possibilité d'agir avant d'avoir rencontré ces deux Français, ainsi que la sphère musicale dans laquelle ils peuvent avoir une place et un rôle.

À travers ce dispositif informel de prise en charge culturelle, c'est encore une fois l'« intégration » des migrants roms bulgares qui est visée – sans demander l'avis aux premiers intéressés ni leur donner voix au chapitre. Par le biais de l'orchestre, ses membres peuvent avoir accès à une forme d'« intégration » fondée sur une certaine reconnaissance culturelle, les managers partant du principe qu'au

regard de la situation de ces migrants dans les squats, les Roms ne peuvent que s'en réjouir et partager ces objectifs et désirs. En ce sens, ce dispositif est un tremplin vers cette « intégration » qui se décline certes d'une autre manière que dans le cadre des dispositifs étatiques (puisque l'étiquette « rom » est ici promue), mais partage finalement avec eux l'absence de considération des Roms comme sujets au-delà de leur identification en tant que musiciens, migrants et Roms. C'est donc un essentialisme commun qui est sous-jacent à tous ces acteurs des dispositifs, quel que soit leur position idéologique ou leur projet politique [Le Marcis, Lurbe i Puerto, 2012].

En conséquence, les musiciens en question peuvent s'en saisir comme d'une opportunité permettant l'« accès à », mais au-delà de cet aspect stratégique, cela ne constitue pas pleinement pour eux un espace de réalisation de soi en tant que sujets au-delà de l'appartenance ou de l'identification dont ils font l'objet. Les migrants en question restent par là fortement catégorisés en tant que Roms. Si cette catégorisation connaît une orientation positive à travers le domaine artistique, cela ne leur permet pas d'être appréhendés comme des sujets en se positionnant, se présentant et s'identifiant comme ils le souhaitent, sans être nécessairement rattachés à une étiquette ethnique leur permettant finalement soit d'être acceptés parce qu'ils présentent certaines caractéristiques folkloriques, comme ici, soit d'être exclus, comme c'est le cas habituellement.

Les membres du groupe ont effectivement reçu une carte de séjour d'un an. À l'heure actuelle, la majorité d'entre eux vit toujours en squat et leurs vies, en dehors de l'espace-temps musical professionnel qu'ils expérimentent de temps à autre, n'ont pas beaucoup changé. Certains continuent à mendier, d'autres à revendre la ferraille. Tous sont engagés dans d'autres activités économiques informelles. La transformation attendue d'eux par le biais de ce dispositif de prise en charge culturelle n'a donc pas eu lieu, puisqu'on ne peut pas parler d'« intégration » effective avec seulement un changement de statut juridico-administratif pour un temps. Toutefois, l'engagement de ces quelques migrants dans ce dispositif leur a permis de s'ouvrir plus avant à la société française, et donc de faire de nouvelles rencontres dans le cadre des concerts. Ils augmentent ainsi leur capital relationnel pouvant favoriser de nouvelles opportunités, tout en continuant de mener leurs vies quotidiennes dans l'entre-soi transnational des migrants roms bulgares. L'engagement dans l'orchestre ne les empêche pas, dans les faits, d'effectuer des allers-retours en Bulgarie, les dates de concerts n'étant pas nombreuses. On peut donc affirmer que les migrants roms bulgares se saisissent de ce dispositif sans atteindre les objectifs qui ont été définis pour eux par ce biais, mais en les détournant, en s'appuyant sur leur inscription transnationale dans les marges, basée sur la famille et la débrouille. Leur participation à cet orchestre est donc envisagée comme un outil leur permettant d'asseoir et de légitimer leur présence en France, ce qui souligne l'« autonomie » [De Gourcy, 2005 ; Ma Mung, 2009] et les stratégies d'acteurs mises en œuvre par les migrants dans leurs parcours migratoires, parfois en contournant et exploitant les ressources des dispositifs mis en œuvre à leur égard [Legros, Olivera, 2014].

Conclusion

Cette patrimonialisation de la culture rom, à travers la création de l'orchestre rom auquel prennent part des migrants roms bulgares vivant en squat dans une agglomération française, revêt donc à la fois une forme d'essentialisation et constitue un « outil » servant les parcours migratoires et l'insertion non-institutionnelle de ces migrants. En effet, d'une part, l'analyse effectuée permet de souligner l'essentialisation existante, par la réification d'une « identité rom » et d'une culture définie principalement par la musique et jugée « authentique ». D'autre part, la participation à cet orchestre est à comprendre comme révélant les stratégies des acteurs migrants en soulignant les nouvelles opportunités, la création de liens sociaux qui vont de pair. De plus, la visibilité désormais plus « positive » de ces migrants sur scène permet une forme de reconnaissance également nouvelle. Cet orchestre « rom » est donc révélateur des « malentendus » [Olivera, 2016] déroulés entre les acteurs en présence, se situant à la croisée entre des discours sur ces migrants révélant une assignation identitaire et une injonction à l'intégration d'une part, et des stratégies d'acteurs envisageant ce groupe comme une modalité d'insertion en fonction de leurs dynamiques migratoires, sociales et économiques d'autre part.

C'est effectivement en ce sens que ce dispositif de prise en charge culturelle peut permettre une forme d'insertion qui soit réellement effective. Cette insertion ne correspond pas nécessairement aux objectifs des fondateurs du groupe ou des médias. Si elle ne correspond pas non plus au dispositif politique visant l'« intégration » de ces migrants, on a pu voir que l'opération de transformation des migrants roms reliée à une injonction à l'intégration dans la société française était le dénominateur commun. Cependant, les différences de ce dispositif informel sont fondamentales pour ces migrants : la reconnaissance de l'identité et parfois du sujet est primordiale, ainsi que l'aspect collectif et la volonté de compréhension des dynamiques migratoires. Malgré un certain enfermement « identitaire » inhérent à cet orchestre, sa souplesse de fonctionnement est à souligner : les migrants roms bulgares concernés s'en saisissent comme d'un outil leur permettant de tendre vers une forme d'insertion, au sens de création de liens sociaux et de participation à la vie sociale, qui détourne et transcende *in fine* l'injonction à l'intégration dont ils sont la cible.

Bibliographie

- AMSELLE J.-L. [2011], *L'Ethnicisation de la France*, Paris, Nouvelles Éditions Ligne.
- AVANZA M., LAFERTÉ G. [2005], « Dépasser la “construction des identités” ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n° 61, p. 134-152.
- CLAVE-MERCIER A. [2014], *Des États et des Roms. Une anthropologie du sujet entre transnationalisme et politiques d'intégration de migrants bulgares en France*, thèse de doctorat en anthropologie, Bordeaux, université de Bordeaux.

- DIMITRIJEVIC D. (dir.) [2004], *Fabrication des traditions, invention de la modernité*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- HAJJAT A. [2012], *Les Frontières de l'« identité nationale ». L'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*, Paris, La Découverte.
- HOBBSBAWM E., RANGER T. (dir.) [2012] [2^e édition], *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOBBSBAWM E. [2004], Préface, in DIMITRIJEVIC D. (dir.), *Fabrication des traditions, invention de la modernité*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 7-8.
- GOURCY C. (DE) [2005], *L'Autonomie dans la migration. Réflexion autour d'une énigme*, Paris, L'Harmattan.
- JODELET D. (dir.) [1989], (réédition 2003) *Les Représentations Sociales*, Paris, PUF.
- LE MARCIS F., LURBE I PUERTO K. (dir.) [2012], *Endoétrangers. Exclusion, reconnaissance et expérience des Roms et gens du voyage en Europe*, Louvain-la-Neuve, Academia – Bruylant.
- LEGROS O. [2010], « Les pouvoirs publics et les grands "bidonvilles roms" au nord de Paris (Aubervilliers, Saint-Denis, Saint-Ouen) », *EspacesTemps.net* : www.espacestemp.net/articles/les-pouvoirs-publics-et-les-grands-bidonvilles-roms-au-nord-de-paris/ (page consultée le 22 octobre 2010).
- LEGROS O., VITALE T. [2011], « Les migrants roms dans les villes françaises et italiennes : mobilités, régulations et marginalités », *Géocarrefour*, vol. 86, n° 1, p. 3-14.
- LEGROS O., OLIVERA M. [2014], « La gouvernance métropolitaine à l'épreuve de la mobilité contrainte des "Roms migrants" en région parisienne », *EspacesTemps.net* : www.espacestemp.net/articles/lmobilite-contrainte-des-roms-migrants-en-region-parisienne/ (page consultée le 20 mai 2014).
- L'ESOILE B. (DE) [2007], *Le Goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris, Flammarion.
- MA MUNG E. [2009], « Le Point de vue de l'autonomie dans l'étude des migrations internationales », in DUREAU F., HILY M.-A. (dir.), *Les Mondes de la mobilité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, p. 25-38.
- MALLET J. [2002], « "World Music". Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'études africaines*, n° 168 : <http://etudesafricaines.revues.org/168> (page consultée le 17 octobre 2012).
- MOROKVASIC M. [2003], « Migrations et diasporas : les Balkans mobiles », *Balkanologie*, vol. 7, n° 1 : <http://balkanologie.revues.org/464> (page consultée le 5 avril 2014).
- OLIVERA M. [2011], « La fabrique experte de la "question rom" : multiculturalisme et néolibéralisme imbriqués », *Revue Lignes*, n° 34, p. 104-118.
- OLIVERA M. [2016], « Un projet "pour les roms" ? Bricolages, malentendus et informalité productive dans des dispositions d'insertion et de relogement », *Lien social et Politiques*, n° 76, p. 224-252.
- RAUTENBERG M. [2007], « Les "communautés" imaginées de l'immigration dans la construction patrimoniale », *Les Cahiers de Framespa*, n° 3 : <http://framespa.revues.org/274> (page consultée le 26 mars 2015).
- SAID E. [1980], *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [traduit de l'américain par Catherine Malamoud, 1978], Paris, Le Seuil.
- SCHOR R. [1985], *L'Opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Paris, Publications de la Sorbonne.

Musiques kanak en mouvement : contextes, enjeux et institutionnalisation en Nouvelle-Calédonie

Stéphanie Geneix-Rabault*

« Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Face à ces questions, il n'y a pas de hiérarchie de réponses et donc de degrés plus ou moins évolués d'humanité, mais il y a seulement des manières différentes de répondre qui engendrent la diversité des cultures. » [Tjibaou, 1976, p. 17]

« Il fallut attendre les années 1970 pour que ce qui couvait "sous les cendres des conques" renaisse à la lumière et que le souffle des ancêtres s'exprime à nouveau par nos bouches. » [Kasarhérou, 2013, p. 329]

Le concept de « patrimoine » musical kanak est entendu ici au sens de mémoire, d'héritage transmis et reformulé d'une génération à la suivante : une forme d'appropriation et d'interprétation liée à la fois au passé, au présent et au futur. Ce qui est perçu et présenté par le collectif, constitue et légitime les traditions musicales. Elles se composent de chants et de musiques dansées, mais aussi de chants polyphoniques religieux, de *kaneka*, courant musical contemporain particulièrement populaire tant en Nouvelle-Calédonie que dans le Pacifique, et plus récemment de slam. Elles représentent aujourd'hui un enjeu politique, social, artistique et économique important à l'échelle du pays. Cet article se propose d'en analyser l'évolution et l'institutionnalisation, en relation avec celle des mouvements d'affirmation et de revalorisation culturelle kanak¹, mais aussi en regard des changements statutaires du pays, qui impactent autant la création artistique que les politiques culturelles publiques depuis près de trente ans. À travers les pages qui suivent, je m'intéresse à sa (dé)construction et (re)composition selon trois perspectives : en premier lieu, il s'agira de voir que les mobilités sociales ont toujours existé et contribué ainsi au processus de diversification des répertoires. Je m'attacherai ensuite à une analyse des mouvances sociales, culturelles et politiques d'un nouveau genre et à leur impact sur la mise en œuvre progressive

* Maître de conférences en langues et cultures océaniques à l'université de la Nouvelle-Calédonie (UNC). Elle est membre de l'équipe de recherche émergente *Eralo*, « chante » en langue *nengone*, qui a pour objet central les langues, les discours et les dynamiques plurilingues et traite, en particulier, des créations, des mobilités et des idéologies au travers d'entrées plurielles.

1. Dans cet article, le terme « kanak » est invariable en genre et en nombre. Cette orthographe est celle que l'on retrouve dans de nombreux textes, notamment celui de la loi organique relative à la Nouvelle-Calédonie (n° 99-209 du 19 mars 1999).

du processus de patrimonialisation de la culture kanak : d'abord à travers la circulation des objets entre l'Europe et la Nouvelle-Calédonie, puis à travers les politiques culturelles publiques. Il s'agira enfin, pour finir, de questionner le champ institutionnel à l'intérieur duquel les patrimoines musicoculturels prennent désormais place, et dont les dynamiques locales, régionales et internationales influencent l'évolution et la coloration générale.

Hommes en mouvement, diversité des langues...

La diversité linguistique et culturelle est l'une des particularités de la Nouvelle-Calédonie qui engendre une grande variété des répertoires musicaux. Environ, une trentaine de langues kanak et plusieurs variantes dialectales sont parlées en Nouvelle-Calédonie par plus de 70 000 locuteurs déclarés de plus de 14 ans² [ISEE, 2009]. Cette diversification linguistique résulte d'une grande mobilité des groupes (intermariages, alliances, conflits, ruptures, déplacements et installations en un autre espace, etc.) et de leur volonté de se différencier les uns des autres [Moysse-Faurie, 2012]. Les récits littéraires oraux produits en langues locales [Aufray, 2013 ; 2015], qu'ils soient chantés ou non, mettent en évidence l'intensité des migrations et des échanges entre groupes. Ayant pour fonction de transmettre, de génération en génération, le souvenir de cette mobilité, ce qui définit le patrimoine c'est donc la connaissance de cette mémoire, désignée par *atrehmekun* en langue *drehu*³ : celle du *qaan*, de son origine et du (*i*)*waane*, de sa racine, celle du premier homme ou de l'ancêtre commun.

... des mémoires et des savoirs musicaux kanak

Le champ musical kanak est lui aussi marqué par une importante diversité de genres et de pratiques, qui composent une culture musicale très vivante : des berceuses [Geneix-Rabault, 2008], des chants, des déclamations, des incantations, des *ae-ae* – des chants d'hommes à deux voix, des danses, des rythmes [Beaudet, 1990 ; Ammann, 1994 ; 1997a], des chants polyphoniques religieux, le *kaneka* [Bensignor, 2013] et le slam. Les cérémonies coutumières – les mariages, les naissances, les deuils, les célébrations culturelles comme celle de la nouvelle igname⁴, etc. –, sont régulièrement accompagnées de chants et de danses en langues kanak qui sont intrinsèquement liés à l'histoire des groupes en présence.

Rassemblant des clans d'espaces géographiques divers, ils sont non seulement l'un des moyens invoqués pour « intercéder auprès des esprits » [Bensignor, *op.*

2. Pour une population totale de 245 580 habitants selon le recensement de 2009.

3. L'une des langues kanak comprenant le plus grand nombre de locuteurs en Nouvelle-Calédonie : voir le site corpus de la parole, <http://corpusdelap parole.huma-num.fr/spip.php?article95> (page consultée le 29 février 2016).

4. L'année agricole est rythmée par la culture de l'igname. À chaque nouvelle récolte, généralement courant février, des offrandes d'ignames nouvelles sont faites aux aînés et à l'aîné du lignage aîné du clan avant que tout le groupe ne puisse les consommer. Cette célébration des ignames nouvelles marque ainsi le début d'un nouveau cycle, d'une nouvelle année.

cit., p. 47], afin que l'échange soit officiellement scellé et nourri de leur bénédiction. Ils constituent également un support de transmission de leur identité, de leurs mobilités et de leurs liens : « Un faisceau de repères qui nous rappellent qui nous sommes, d'où nous venons, pourquoi et comment nous avons parfois changé d'endroit au fil de notre histoire. » [Kona Y., in *Mwà Vée*, 2010, p. 7].

Ces pratiques déclamées, chantées et/ou dansées, liées aux cérémonies coutumières, à des groupes et donc des espaces, rappelés à travers les nombreuses évocations toponymiques et anthroponymiques [Ammann, 1997a ; Geneix-Rabault, *op. cit.*], ont évolué et évoluent encore, en fonction des déplacements géographiques, des alliances nouvelles et des faits historiques contemporains [Bensa, Rivierre, 1982 ; Tjibaou, 1996]. Retraçant cette mémoire mythique, elles se « reformulent en permanence » [*Ibid.*], car : « Elles correspondent à un événement ou au rêve d'un vieux à une époque donnée. Il n'y a donc aucune raison de ne pas en créer aujourd'hui à partir d'événements actuels. C'est une façon d'écrire l'histoire, le vécu des chefferies et des tribus. La danse que nous allons créer aujourd'hui sur la base d'un fait récent restera comme un témoignage de celui-ci pour les générations futures. C'est ainsi que l'on constitue un patrimoine dansé pour demain. » [Hnamano, in *Mwà Vée*, 2010, p. 10]. Ainsi, ce qui est création aujourd'hui sera peut-être tradition demain : le patrimoine d'une nouvelle génération. Au même titre que les *do* et les *taperas*, ces chants religieux polyphoniques introduits par les missionnaires protestants anglais de la *London Missionary Society* (LMS) en 1840 : voués à diffuser le message chrétien en langues locales lors des cérémonies religieuses, leur contexte d'interprétation dépasse aujourd'hui le seul cadre du culte. Chantés aussi au cours de cérémonies coutumières et culturelles, ils font désormais partie intégrante des traditions musicales kanak. Il en est de même de musiques plus actuelles telles que le *kaneka*, né de mobilités urbaines contemporaines et d'une volonté de certains leaders politiques kanak, à un moment donné de l'histoire du pays, d'établir un nouveau patrimoine musical représentatif de son identité. Nous y reviendrons ultérieurement.

Chaque répertoire investit divers espaces et occupe des fonctions de nature différente selon les espaces, les participants, les situations, les fonctions et les époques. Il se déploie alors dans une variété de contextes historiques, sociopolitiques, qui sont par définition dynamiques : au même titre que les hommes, les sujets « musiquants » ou « écoutants » qui sont au cœur du processus musical. Car derrière chaque composition, il y a des hommes, des créateurs en mouvement qui évoluent dans un environnement lui-même en mutation constante. Notre contexte de recherche doit être plutôt envisagé comme une multitude de « microcontextes », entendus ici comme « ces espaces géographiques, mais aussi symboliques dont les conditions historiques, géographiques sociales, linguistiques, culturelles, professionnelles, religieuses, générationnelles, de genre, etc., constituent un marqueur de distinction (fonctionnel ou non) pour les acteurs sociaux » [Colombel-Teuira, Fillo, Geneix-Rabault, Vandeputte, 2016, p. 10]. Par définition, les traditions musicales kanak ne sauraient donc se limiter à une frontière géographique ou un contour linguistique. Une telle représentation occulte les mobilités sociales internes

de la Nouvelle-Calédonie qui constituent « un phénomène majeur dans la compréhension de l'organisation spatiale, sociologique et économique du Territoire » [Pestaña, 2012]. Il est donc nécessaire de prendre en compte la circulation des acteurs, plutôt que de vouloir systématiquement les cantonner à un espace. Si dans les cartographies et les représentations dominantes, les locuteurs de langues kanak tendent à être figés dans des espaces circonscrits, une récente version publiée dans *L'Atlas de la Nouvelle-Calédonie* [Bonvallot, Gay, Haber, 2012, planche 26, p. 121] reflète au contraire une grande mobilité.

Les traditions musicales kanak n'ont pas commencé à se constituer lors du contact avec la société européenne. Elles ont eu tendance à se labelliser et à se conceptualiser sous une forme nouvelle dès le début de la colonisation. La suite de cette réflexion traite donc de sa nature à partir de 1853 puis après la fin des années 1980, période au cours de laquelle émergent de nouvelles institutions culturelles et se développent des politiques publiques (État, gouvernement et provinces), dédiées à la (re)valorisation de la culture kanak, à la préservation de son héritage culturel et à l'encouragement à la création à travers de nouvelles formes d'expressions musicales.

Une conceptualisation d'un genre nouveau : les premiers « passeurs » du patrimoine matériel kanak en Europe

Une fois annexée par la France en 1853, il faut peu de temps à l'administration coloniale pour entraver les pratiques musicales kanak, dont les expressions les plus ostentatoires sont les danses collectives interprétées lors de grandes cérémonies rassemblant des groupes de plusieurs régions du pays. Dès 1854, le code de Montravel condamne la pratique des danses nocturnes. L'arrêté n° 125 de Guillaud de 1863 censure « l'étude des idiomes calédoniens [...] dans toutes les écoles » [Lavigne, 2012, vol. 3, annexe n° 8], interdisant de chanter en langues locales et imposant le français comme seule langue officielle. À cette politique répressive⁵, s'ajoute le cantonnement en réserves à partir de 1868, empêchant la libre circulation des groupes, limitant les échanges et condamnant la pratique des danses, désormais confinées et reléguées à de nouveaux espaces dont les délimitations souvent « arbitraires » sont fixées par l'administration coloniale.

Parallèlement, dès les premières missions d'évangélisation et/ou d'exploration du Pacifique de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle, bon nombre d'objets et de données culturels kanak seront soit détruits [Boulay⁶, 1999, p. 31] ; soit collectés, puis conservés par des musées ou des particuliers, principalement en Europe. Ces premiers « concepteur(s) et passeur(s) de matériaux à patrimonialiser » [Ciarcia, 2011, p. 12] en Europe, étaient convaincus de recueillir les derniers témoignages

5. Ces arrêtés ne seront abrogés qu'en 1984, après l'élection du premier gouvernement Tjibaou.

6. Roger Boulay sera mandaté par Jean-Marie Tjibaou pour réaliser le premier inventaire des objets kanak dispersés dans les musées européens au début des années 70. Il le poursuivra, secondé ensuite par Emmanuel Kasarhérou, jusqu'à l'exposition « L'art est une parole » en 2013-2014.

d'une culture « vierge », « préservée » de toute influence extérieure et en voie de profond « bouleversement » [Crowe, 1994, p. 285] ou de « disparition ». Les collections ainsi initiées dans un élan « d'ethnologie de l'urgence » [*Ibid.*] et « d'invention de la tradition » [Linnekin, 1992 Hobsbawm, 1983 cités dans Wittersheim, 1999, p. 181-182] cherchent alors à refléter le mode de vie « du » Kanak aux Européens. Elles se composent donc de tous les objets susceptibles de la refléter, y compris les instruments de musique ⁷ et les chants en langues kanak ⁸. Cependant, bon nombre de ces objets et interprétations sont « fabriqués », produits sur « commande », en dehors des contextes « authentiques » [Errington, 1998] de pratiques ou d'usages, pour ensuite être « authentifiés » ou présentés comme tels dans les vitrines des musées d'ethnologie européens. Soulignons d'une part que ces premières collections « fabriquées » contiennent souvent des appellations ou annotations erronées ⁹, au sujet des « *pilous* » et de la flûte « nasale » ¹⁰ notamment, qui imprégneront durablement les écrits sur les traditions musicales kanak ; d'autre part, qu'elles véhiculent pendant plus d'un siècle, une image dévalorisante et stigmatisante de pratiques considérées comme relevant de la « sauvagerie », de « coutumes appartenant à un monde dépassé, livré à Satan, au diable, et donc à l'enfer et compagnie » [Tjibaou, 1996, p. 36]. Si « Le combat pour la musique s'est articulé autour de ce genre d'affirmation », comme le relate Emmanuel Tjibaou [cité dans Bensignor, *op. cit.*, p. 198-204], c'est aussi à travers elle que « l'édification d'une société qui reconnaisse » le peuple kanak pour ses « valeurs » sera engagée.

Quand la mobilité socio-économique nourrit l'émergence de formes artistiques nouvelles

Au début des années 1970, la mobilité des Kanak de la Grande Terre et des îles vers Nouméa, principal espace de développement économique du pays en

7. Voir les « objets de Nouvelle-Calédonie » recueillis par le Révérend Père Verguet entre 1845 et 1847 ; les bambous gravés collectés par Fritz Sarazin en 1911 (musée d'ethnologie de Bâle, Suisse), dont certains contiennent des représentations très détaillées de danses, de joueurs de flûte, etc.

8. Le studio Pathé réalise pour le compte du musée de la parole et du geste et l'Institut de phonétique de l'Université de Paris, les premiers enregistrements de chants en langues kanak lors de l'exposition coloniale de Vincennes en 1931. Ces disques, numérisés par la Bibliothèque Nationale de France, sont désormais en ligne : <http://gallica.bnf.fr/html/enregistrements-sonores/exposition-coloniale-internationale-de-paris-1931> (page consultée le 30 novembre 2015). Ce sont ensuite les missionnaires Maurice et Raymond Leenhardt (1946), qui enregistrent les premiers chants sur le terrain entre 1939 et 1958.

9. Le disque AP 2742 est par exemple annoté « Île de Lifou, chant d'accueil des femmes canaques », alors qu'il s'agit d'un chant *nengone* de Maré : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128602g.r=AP%202742> (page consultée le 28 août 2015).

10. Le terme « *pilou* » par exemple, vient de *philu* en *nyeläyu*, l'une des langues kanak parlées à Ballade (du côté de Pouébo, à l'extrême nord de la Grande Terre), lieu où débarquent les premiers navigateurs. Sa forme dupliquée « *pilou-pilou* » est souvent invoquée dans la littérature coloniale pour désigner les danses guerrières des Kanak de toute la Nouvelle-Calédonie alors qu'il existe une autre terminologie dans d'autres langues kanak : en *xârâciù* par exemple, on les désigne par *xwââxa* ; en *drehu*, on en distingue trois types de danses guerrières différentes, les *fehoo*, les *druu* et les *buu*. Il en est de même de la flûte en roseau, longtemps qualifiée (à tort) de flûte « nasale ». Ces malentendus hanteront l'imaginaire colonial à partir dès 1850, tant dans les récits, les illustrations, les rapports administratifs, les correspondances des missionnaires, que dans certains écrits, même contemporains.

raison du boom minier de 1968, augmente. Les familles qui viennent chercher du travail s'installent principalement à Montravel, en périphérie de la ville face à la société le Nickel. Si après 1945, les musiques diffusées dans la capitale sont essentiellement le rock, le jazz et la musique tahitienne [L'accord musical, 2008], Théo Menango, musicien *nengone* souligne qu'à : « cause de cette dualité [...] avec le monde occidental ou la modernité dans la ville, le besoin de rechercher ses racines est plus fortement ressenti » [Bensignor, *op. cit.*, p. 175]. Ce déracinement géographique, culturel et linguistique, ou cette quête de « racines » stimule l'émergence de formes artistiques nouvelles comme le *kaneka*¹¹. Warawi Waynece, musicien né à Maré, l'évoque dans ce long témoignage sur l'émergence de ce genre musical :

« La cité Pierre Lenquette s'est construite face à l'usine de nickel à Montravel, en périphérie de la ville. À l'époque, on l'appelait *Tama*, qui veut dire "la nourriture, le repas en commun où chacun apporte quelque chose en partage" en langues *nengone* et en *drehu* ; mais ça veut aussi dire "en face du récif" dans d'autres langues parlées à la cité mélanésienne. Je suis arrivé ici avec ma famille à 5 ans. Pour mes parents, c'était inespéré d'avoir un logement tout neuf à Nouméa. Mais on s'est vite sentis déracinés, loin de Maré, de la famille et de la tribu. On voulait à tout prix préserver nos traditions, nos coutumes, nos chants et nos danses. [...] À Nouméa, on était chaque jour confrontés à la discrimination, à l'exclusion et à l'injustice. Le *kaneka* est né de cette souffrance consécutive à la discrimination dans la ville : une rage de reconnaissance que seuls les jeunes de la cité pouvaient exprimer. » (Entretien, 2000)

Fusionnant des instruments acoustiques tels que les *bwanjep*, les bambous pilonnés, les sonnailles, etc., posant la base rythmique des compositions, à des instruments amplifiés (guitare, basse, claviers, etc.), et s'inspirant d'autre part de chants anciens collectés auprès des « vieux », à d'autres styles musicaux tels que le reggae, le blues, le jazz, le rock, etc. [Ammann, 1997b ; Bensignor, *op. cit.*], les premiers groupes de la cité nouméenne se forment au gré des affinités musicales et des rencontres dans cet espace urbain cosmopolite par définition.

La (re)construction du patrimoine : entre militantisme et consensus politiques

Dans le même temps, à partir des années 1970, la première génération d'étudiants kanak partis faire leurs études universitaires en métropole prend voix au chapitre une fois de retour en Nouvelle-Calédonie. Constituants les premiers groupes politiques¹², les leaders indépendantistes placent le « patrimoine » kanak au premier plan de leurs revendications identitaires. Concept récurrent de leurs discours, il renvoie à sa dimension naturelle (le foncier et les ressources minières)

11. Signifie littéralement « La cadence née des Kanak ». Cette terminologie est officiellement validée par l'OCSTC en 1986 à l'issue d'un séminaire sur la musique et la jeunesse à Canala.

12. Des leaders kanak tels que Élie Poigoune, Nidoish Naisseline, Dewe Gorodey, constitueront les premiers groupes politiques anticoloniaux et indépendantistes tels que le « Groupe 1978 » ou les « Foulards Rouges ».

et culturelle (les hommes). Selon Caroline Graille, son évolution est marquée par deux phases historiques : « l'une politisée et militante de 1970 à 1988 ; l'autre pacifiste et quasi consensuelle, à partir de 1988 » [2001, p. 2].

La labellisation d'un patrimoine musicoculturel commun présenté par 2 000 festivaliers kanak de toute la Nouvelle-Calédonie réunis à Nouméa, au cœur de la cité, s'exprime à travers *Melanesia 2000, premier festival d'expression mélanésienne* en septembre 1975. Loin de vouloir recréer « la » culture kanak [Wittersheim, 1999, p. 187], Tjibaou cherchait à la (ré)valoriser et à faire renaître un sentiment de fierté chez les jeunes : « Pour que les gosses sachent qu'il y a une culture dans ce pays. C'est pour que nos amis Européens qui sont là sachent aussi que nous sommes des hommes. Nous sommes des hommes ayant une culture. Et cette culture il faut la montrer. Si on ne la montre pas, on pense qu'on n'existe pas. » [Tjibaou, 1976, p. 32]. L'occasion aussi d'engager dans le même temps, la collecte de la mémoire orale en langues kanak, puisque : « L'idée première était de faire l'inventaire de ce qui existait, à travers cet inventaire, de prendre conscience du patrimoine culturel du peuple mélanésien et ainsi d'essayer de redonner confiance aux gens, par rapport à la situation d'aliénation liée à la colonisation. » [Tjibaou, 1996, p. 35-36]. Dès lors, le processus de patrimonialisation devient « une revendication du droit à la différence pour se transformer en affirmation politique nationaliste » [Mokaddem, 2011, p. 24]. Elle sera ensuite entérinée par une évolution du cadre statutaire et juridique : les accords de Matignon-Oudinot (1988)¹³, puis l'accord de Nouméa (1998). Dans le même temps, l'État français s'engage à participer au financement d'activités culturelles, et met l'accent avec l'accord particulier signé en 2002 sur : « la protection et la mise en valeur du patrimoine, notamment du patrimoine culturel kanak, le développement des musées et le traitement des archives ; [...] les enseignements et les pratiques artistiques ; [...] la création, la diffusion artistique et la circulation des œuvres ; [...] le développement de l'équipement culturel de la Nouvelle-Calédonie ». Ces différentes étapes jalonnent le processus de reconnaissance politique et politisé du « patrimoine » musical kanak. Dès lors, la nécessité de le préserver et de le promouvoir va se généraliser et devenir l'une des actions centrales des politiques de développement culturel.

Du matériel à l'immatériel : une institutionnalisation dynamique et expansive

De nombreuses institutions publiques vont voir le jour. Le musée territorial, créé dans les années 1970, en est le premier symbole. Lui succéderont l'Office Culturel scientifique et technique canaque (OCSTC) en 1982, puis l'Office calédonien des Cultures en 1986 et l'Agence de développement de la culture Kanak (1988). Dans un premier temps, le musée permet de répondre aux besoins de

13. Résultant de ces accords, le pays est aujourd'hui fractionné en trois provinces : celles du nord, du sud et des îles Loyauté.

(re)composition culturelle et constitue une première étape dans le processus de patrimonialisation [Pacific 2000, p. 20]. Cependant, l'outil muséographique est peu pertinent aux yeux de Jean-Marie Tjibaou, qui considère par exemple les objets ethnographiques présentés à Paris en 1985 lors de l'exposition au Musée des arts africains et océaniens comme « du matériel mort » vide de sens [Tjibaou, 1996, p. 192], relevant plus de l'artefact que de l'objet matérialisant le lien spirituel entre les hommes et les esprits. La volonté de ce « passeur culturel », pour reprendre la terminologie d'Aria et Favole [2011], s'inscrit dans une démarche créative en contrepoint de la vision ethnocentrée « passéiste » et « figée » jusque-là véhiculée : « Le retour à la tradition, c'est un mythe. Aucun peuple ne l'a jamais vécu. La recherche d'identité, le modèle, pour moi, il est devant soi, jamais en arrière. C'est une reformulation permanente. [...] Notre identité, elle est devant nous. » [Tjibaou, *op. cit.*, p. 185].

Dans cette perspective, le projet consistera donc à collecter dans un second temps, la mémoire orale en langues par et pour les Kanak, pour ensuite composer des formes nouvelles à partir de ces ressources archivistiques : « Le projet politique que l'on essaie de développer, c'est qu'il y ait un programme d'enregistrement du patrimoine de la tradition orale et aussi un stockage organisé des œuvres. À partir de là, une première analyse pourrait aider à la création de formes nouvelles, que ce soit sur un plan artisanal, architectural, chorégraphique, musical et littéraire. » [Tjibaou, *op. cit.*, p. 197]. Cette campagne de collecte de données musicales sera polyphonique : portée à la fois par des musiciens emblématiques du pays¹⁴, mais aussi par l'OCSTC et des ethnomusicologues européens¹⁵.

Lorsqu'au cours de leurs enquêtes auprès de musiciens à Hienghène, Jean-Michel Beudet, secondé par Lionel Wieri, s'étonne que « les jeunes Kanak, ne [chantent] plus comme le font [les] anciens, dont [ils] collectent les chants » [cité dans Bensignor, *op. cit.*, p. 40], la nécessité de s'inspirer des traditions musicales kanak s'impose alors à eux. Elle prendra forme selon deux orientations : dans la réhabilitation de certains instruments de musique comme la flûte en roseau ou en bambou [Ammann, 1997a] ou de certaines pratiques musicoculturelles exhumées ; dans les compositions à partir de chants anciens pour nourrir les créations musicales nouvelles, à la fois dans le registre de la danse, mais aussi du *kaneka*. Cette posture devient le fondement du développement artistique et de la démarche créative de nombreux musiciens, qui (re)mettent en évidence une conception « partagée » et « créative » de la société et du « patrimoine » [Aria, Favole, *op. cit.*, p. 215] musical kanak, qui sera ensuite relayée grâce à un riche maillage institutionnel.

14. Tels que Gilbert Kaloombat Tein, Warawi Wayence et Théo Ménango.

15. Jean-Michel Beudet [1990] et de Raymond Ammann [1994 et 1997a].

L'institutionnalisation du « tout patrimoine » ou du patrimoine « tous azimuts »

Si pendant de nombreuses années, le centre culturel *Goa ma Bwarat*, inauguré à Hienghène fin 1984 et l'ADCK, puis le centre culturel Tjibaou (CCT) font figure d'exception, une nette augmentation du nombre de structures va se déployer à partir des années 2000. Sont ainsi tour à tour créées l'Association de formation des Musiciens Intervenants¹⁶ en 2000 et ses onze antennes réparties sur l'ensemble du pays. Puis le Département Recherche et Patrimoine du CCT en 2002, qui met en œuvre une collecte du patrimoine culturel immatériel kanak, en concertation avec les huit aires coutumières du pays¹⁷. Cinq ans plus tard, en 2007, l'Académie des Langues Kanak voit le jour. Suivront le Département des musiques traditionnelles et de Chants Polyphoniques Océaniens au sein du Conservatoire de musique et de danse de Nouvelle-Calédonie en 2010, puis son antenne décentralisée à Kooehnê en province nord la même année. Plus récemment seront inaugurés le centre culturel de Pomemie (Kooehnê) et celui de Koumac. Des structures mobiles telles que le Chapitô en 2009, ou des scènes couvertes démontables permettront de renforcer un peu plus l'offre culturelle au niveau du pays. La politique de rééquilibrage culturel amorcée à partir de 1988 après la signature des premiers accords a conduit à un développement considérable d'infrastructures qui couvrent aujourd'hui la majeure partie du territoire, y compris les îles Loyauté, comme le reflète « La carte des structures culturelles par commune hors Nouméa » réalisée par Cyril Pigeau et publiée dans *L'Atlas de la Nouvelle-Calédonie* [Op. cit., p. 209].

Ces structures, dotées de moyens techniques, financiers et humains considérables « ont conduit en deux décennies à une véritable explosion de l'offre culturelle et artistique » [Idem, p. 255], principalement dans le domaine des musiques et danses kanak [Idem, p. 210]. Dans le même temps, apparaissent de nouveaux acteurs de terrain : les archives orales, constituées en langues locales, sont collectées par les intéressés à destination des intéressés eux-mêmes, qui, du statut de « personne-ressource » (re)deviennent des « passeur(s) de mémoire » [Dassié et Garnier, dans Ciarcia, op. cit., p. 110]. Comme postulé par Ciarcia [Op. cit., p. 12], ils ont pour mission ou activité professionnelle, de transmettre des savoirs sur leur propre culture, sans forcément les transformer en objets patrimoniaux. Ils contribuent ainsi à (re)définir des corpus de chants et de musiques à transmettre aux générations futures et (re)modèlent les actions culturelles et patrimoniales dans des espaces de diffusion élargis.

16. Voir leur site : <http://afmi.nc/> (page consultée le 23 juin 2015).

17. Le fonds ainsi constitué représente à l'heure actuelle plus de 350 heures de données sonores.

Les festivals : de nouveaux tremplins d'expression et de création

L'avènement des politiques publiques en faveur du développement culturel et patrimonial coïncide avec l'émergence de festivals d'envergure régionale et internationale. Elles répondent désormais à une demande de service public, et de surcroît, à une logique « d'exportation », notamment lors des festivals des arts du Pacifique¹⁸ ou des arts mélanésiens¹⁹ : pendant une quinzaine de jours, les délégations des différents pays participants proposent une « vitrine » d'expressions culturelles dans divers domaines, y compris musicaux (danse, chant, slam, hip-hop, etc.). Plus récemment, le gouvernement de la Nouvelle-Calédonie a initié en 2013, le festival des arts du pays : celui-ci vise à constituer et préfigurer la délégation calédonienne qui participera au festival régional, tantôt mélanésien, tantôt du Pacifique. Le rayonnement des musiques kanak est également relayé par une plus large médiatisation depuis une trentaine d'années, et depuis 2007, par le Pôle d'export de la musique et des Arts de Nouvelle-Calédonie (POEMART)²⁰, association ayant pour mission de promouvoir la création musicale locale à l'intérieur et à l'extérieur du territoire. Ces tremplins d'expression constituent une ouverture à de nouvelles mobilités vers le marché international. Ils suscitent par ailleurs des échanges, des rencontres et de fait, l'émergence de nouvelles formes artistiques.

L'avènement le plus récent dans ce domaine est probablement le *K'Muzik* : initiée dans le cadre de *L'art est une parole*, cette exposition rassemblant plus de trois cents œuvres du patrimoine matériel kanak et documents provenant du territoire et de musées européens (France, Allemagne, Autriche, Italie et Suisse). En écho à cette exposition installée au musée du quai Branly d'octobre 2013 à début 2014, puis en Nouvelle-Calédonie de mars à juin 2015, le POEMART a présenté un plateau musical réunissant des musiciens et des danseurs kanak. Dans *Shok ? !* l'artiste Paul Wamo, en contrepoint de l'image « passéiste » véhiculée à travers ces objets ethnographiques restitués au pays par les musées métropolitains, propose une forme créative hybride : une performance où se mêlent danses et rythmes des îles Loyauté, slam et déclamations généalogiques. Cette création soulève la question de(s) l'identité(s) kanak, des authenticités, des mémoires et de leur mise en musique ; mais aussi celles des « normes établies » par « les musées » ou « les organismes de financement » [Le Roux, 2012, p. 92-93], qui, à travers des catégorisations sociales souvent arbitraires, cantonnent les artistes ou les musiciens kanak à un territoire, à un espace, à une langue et donc une identité, une tradition, et dans lesquelles ils ne se retrouvent pas. Quand on demande à Paul Wamo de se définir, il s'affranchit d'un certain nombre d'idées préconçues :

18. Initiée en 1972 pour la première fois à Fidji, cette manifestation a lieu tous les quatre ans et rassemble tous les pays de la région Pacifique : www.spc.int/fr/nos-activites/education-formation-et-developpement-humain/departement-developpement-humain/evnements/208-the-festival-of-pacific-arts.html (page consultée le 6 décembre 2015).

19. Créé par le Fer de Lance Mélanésien en 1998.

20. www.poemart.nc/ (page consultée le 6 décembre 2015).

« Je suis né à Lifou mais j'ai grandi à Nouméa dans un quartier à Rivière Salée, et plus précisément dans ma chambre. J'ai grandi avec la télé et le Club Dorothée. Souvent, quand on me pose aujourd'hui la question, de l'IDENTITÉ, on me fait souvent rentrer dans une case parce que je suis Kanak. On dit souvent votre identité, votre langue, votre culture. Vous sortez de la forêt ? Vous sortez de quel arbre ? De quel caillou ? Vous sortez d'où... ? Et moi j'leur dis ben je sors du club Dorothée et de Goldorak, Dragon ball Z et toute la compagnie. » (Entretien, 2014).

La nécessaire prise en compte des trajectoires et mobilités des acteurs musico-culturels permet de casser ces frontières symboliques. S'il fallait définir les traditions musicales kanak ce serait plutôt « un état d'esprit, une spiritualité », selon Honoré Bearune, musicien *nengone*, ancien leader du groupe Nodeak : celle de transmettre et de partager ces richesses provenant du panier commun « habité par un savoir musical qui nous vient des vieux et que l'on partage » (Entretien, 2016). Au fil des mobilités, il se (re)compose à travers « L'échange qui se tisse dans le cadre de résidences musicales avec des frères et des mamans de toute la Nouvelle-Calédonie. Moi j'apprends des frères du nord. Et eux, ils apprennent de moi. On redéfinit en permanence ces savoirs. En tant que créateurs, notre objectif c'est de mettre en valeur ce panier musical et culturel commun, de le partager avec la société et de le transmettre avec les autres, principalement les enfants, pour constituer un nouveau panier commun » (*Ibid.*). La (re)construction du « patrimoine » musical kanak ne tendrait-elle donc pas plutôt à tisser un lien social d'un nouveau genre ?

Les mobilités en action permanente dans la création musicale

Si la mobilité sociale, géographique et professionnelle définit les traditions musicales kanak, elle contribue indéniablement à leur renouvellement en fonction de la façon dont les acteurs s'en saisissent et des orientations qu'ils leur donnent au fil du temps. L'analyse du contexte historique et sociopolitique de la Nouvelle-Calédonie a permis de comprendre les différentes trajectoires suivies. Si l'entrée des objets vers les musées européens tend à modeler une vision « figée » et « passéiste » du patrimoine du peuple kanak, sa (re)construction progressive se réalise à travers plusieurs voies/voix : des étudiants kanak en métropole de retour en Nouvelle-Calédonie, des musiciens exilés vers Nouméa pour raisons socio-économiques, puis des artistes sur les scènes des festivals nationaux et régionaux. Ces différents mouvements influencent l'attribution du label de « patrimoine » – sa définition et sa coloration générale – avec une tournure « locale » donnée au concept par l'inclusion des dynamiques sociales et de la créativité musicale. Si les nouveaux répertoires qui se (re)composent, mobilisent des formes musicales traditionnellement perçues comme appartenant au seul statut de la « tradition », dans le même temps, une autre légitimité leur est conférée : témoignant de leur vitalité, elles ne sont plus confinées au seul statut de la « tradition ». Dans ce processus, les acteurs composent avec l'ensemble de leur répertoire musico-culturel, jouant des mobilités, des interactions et des hybridations pour créer de nouveaux traits d'union. Loin de fonctionner comme un système sclérosé, étanche et cloisonné, cette (re)composition s'affranchit en permanence des limites géographiques, culturelles, linguistiques et de genres. Les musiciens, « passeurs de patrimoine »

(dé)construisent pour (re)construire des formes d'identification nouvelles, participant ainsi à la formation de codes, de valeurs et de savoir-faire/être, qui sont autant de moyens d'affirmation et de reconnaissance identitaires destinés à être partagés avec l'ensemble de la société calédonienne, afin que tous puissent trouver leur place dans cet ensemble social et culturel en perpétuel mouvement.

Bibliographie

- AMMANN R. [1994], *Les Danses Kanak : une introduction (Description, Classification et Analyse)*, Nouméa, ADCK.
- AMMANN R. [1997a], *Danses et musiques kanak*, Nouméa, ADCK.
- AMMANN R. [1997b], « Le rythme kanak », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 10, p. 237-272.
- ARIA M., FAVOLE A. [2011], « Passeurs culturels, patrimonialisation partagée et créativité culturelle en Océanie "francophone" », in CIARCIA G. (dir.) [2011], *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Montpellier, Karthala, Maison des sciences de l'homme de Montpellier, p. 213-237.
- AUFRAY M. [2013 ; 2015], *Les Littératures Océaniques. Communiquer, parler et raconter. Le rat et le poulpe*, Nouméa, ALK-INALCO.
- BEAUDET J.-M. [1990], *Chants Kanaks. Cérémonies et Berceuses*, Paris, CNRS-Musée de l'homme, Le chant du Monde, 1 cd, Livret illustré.
- BENSIGNOR F. (dir.) [2013], *Kaneka. Musique en mouvement*, Paris, ADCK-CCT-POEMART.
- BENSA A., RIVIERRE J.-C. [1982], *Les Chemins de l'alliance. L'organisation sociale et ses représentations en Nouvelle-Calédonie*, Paris, SELAF.
- BONVALLOT J., GAY J.-C., HABERT E. (dir.) [2012], *Atlas de la Nouvelle-Calédonie*, Marseille, IRD-Congrès de la Nouvelle-Calédonie.
- BOULAY R. [1999], « Patrimoine sacrifié », *Mwà Vée, revue culturelle kanak*, n° 26, p. 31-42.
- CIARCIA G. (dir.) [2011], *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Montpellier, Karthala, Maison des sciences de l'homme de Montpellier.
- COLOMBEL-TEUIRA C., FILLOL V., GENEIX-RABAULT S., VANDEPUTTE L., *Les Langues dans la ville : Pratiques plurilingues et artistiques à Nouméa*, Rapport de recherche, Nouméa, UNCDGLFLF, 2016.
- CROWE P. [1994], « Musique mélanésienne. Quelques publications significatives », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, p. 283-292.
- DASSIE V., GARNIER J. [2011], « Patrimonialiser les mémoires des migrations. L'onction scientifique dans une quête de légitimation », in CIARCIA G. (dir.) [2011], *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Montpellier, Karthala, Maison des sciences de l'homme de Montpellier, p. 109-132.
- ERRINGTON S. [1998], *The death of authentic primitive art and other tales of progress*, Berkley (Calif.), University of California Press.
- GENEIX-RABAULT S. [2008], « *Nyima me' elo thatraqai haa nekōnatr ngōne la qene drehu* : Chants et jeux chantés pour enfants en langue *drehu*. Analyse de l'expression d'un répertoire en évolution constante (îles Loyauté – Nouvelle-Calédonie) », *Thèse de doctorat d'ethnomusicologie*, soutenue le 11 avril 2008 à Paris, Université Paris IV-Sorbonne, Paris IV-Sorbonne-Lacito-CNRS.

- GRAILLE C. [2001], « Patrimoine et identité kanak en Nouvelle-Calédonie », *Ethnologies comparées*, « Miroirs identitaires », n° 2 : <http://recherche.univ-montp3.fr/cerce/r2/c.g.htm> (page consultée le 24 juin 2015).
- ISEE [2009], *Recensement de la population de la Nouvelle-Calédonie*, Nouméa : www.isee.nc/ (page consultée le 27 mars 2017).
- KASARHÉROU E. [2013], « Patrimoine kanak dispersé et culture kanak », *Kanak. L'art est une parole*, Paris, Musée du quai Branly, Actes Sud, p. 325-329.
- LAVIGNE G. [2012], *Langues et mathématiques à l'école dans les cultures océaniques. Étude exploratoire d'une pédagogie interculturelle en Nouvelle-Calédonie. Approches anthropologiques et Ethnomathématique*, Thèse de doctorat d'anthropologie sociale et culturelle, soutenue le 14 novembre 2012 à Nouméa, Université de la Nouvelle-Calédonie.
- LAVIGNE G. [2008], *L'Accord Musical. Histoire des musiques en Nouvelle-Calédonie. 1843 à 2008*, Nouméa, Musée de la ville de Nouméa.
- LE ROUX G. [2012], « Regards d'artistes sur les processus de patrimonialisation et de commercialisation de la culture aborigène », *Le Journal de la Société des Océanistes*, n° 134 : <http://jso.revues.org/6601> (page consultée le 9 mars 2016).
- MOKADDEM H. [2011], *Le Discours Politique Kanak*, Nouméa, Province Nord.
- MOYSE-FAURIE C. [2012], « Documentation d'une langue kanak ultra-minoritaire : contextes politique et social, réalisation et difficultés rencontrées », *Cahier de l'Observatoire des pratiques linguistiques n° 3 : Langues de France, langues en danger*, Paris, Privat éditions.
- MWA VEE, REVUE CULTURELLE KANAK [2010], « L'esprit danse en Nouvelle-Calédonie », n° 70, Nouméa, ADCK.
- PACIFIC 2000 [1983], « Pourquoi des musées dans le Pacifique ? », n° 2.
- PESTAÑA G. [2012], « Les flux migratoires entre provinces de la Nouvelle-Calédonie : essai de déconstruction et de non-simplification d'un phénomène social et géographique total », in FABERON J.-Y., MENNESSON Th. (dir.), *Peuple premier et cohésion sociale en Nouvelle-Calédonie*, Aix-Marseille, Presses universitaires d'Aix-Marseille, p. 217-229.
- PIGEAU C. [2012], « La vie culturelle et artistique », *Atlas de la Nouvelle-Calédonie*, Nouméa, IRD, Congrès de la Nouvelle-Calédonie, p. 207-210.
- TJIBAOU J.-M. [1976], *Kanaké : mélanésien de Nouvelle-Calédonie*, Papeete, Éditions du Pacifique.
- TJIBAOU J.-M. [1996], *La Présence Kanak (écrits et entretiens réunis par A. Bensa et E. Wittersheim)*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- WITTERSHEIM E. [1999], « Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la Renaissance mélanésienne », *L'Homme, Récits et rituels*, vol. 39, n° 151, p. 181-205.

Circulation et patrimonialisation des pratiques esthétiques expressives dans le Pacifique : les exemples de Tonga et de la Nouvelle-Zélande

*Aurélie Condevaux**¹

Poser la question du lien entre processus de patrimonialisation et mobilités – en particulier migratoires – ne va pas de soi. La préoccupation pour le « patrimoine » qui s'affirme dans le contexte de construction des États nations au XIX^e siècle est en effet dès le départ fortement ancrée dans un territoire qu'il s'agit de définir [Clavairolle, 2014]. Pourtant, l'expression de « patrimoine de l'immigration », qui s'impose en France avec par exemple la création de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, ou encore celle de « sites transnationaux et transfrontaliers en série » [Unesco, 2010] – définis comme des biens dont la signification dépasse les frontières d'un pays – laissent penser que l'idée selon laquelle la définition du « patrimoine » participe à la fabrication d'appartenances territoriales et sociales localisées mérite d'être complexifiée. Cela apparaît avec une acuité toute particulière dans la région Pacifique, où les migrations constituent sans doute l'un des phénomènes les plus marquants de la reconfiguration sociale au cours des dernières décennies [Chappell, 1999 ; Gershon, 2007 ; Hermann, Kempf, van Meijl, 2014]. En parallèle à la mobilité des acteurs, de nombreuses pratiques chantées et dansées circulent. Ce phénomène, loin d'être nouveau, est exacerbé aujourd'hui par les migrations, mais aussi par le nombre grandissant de festivals et par la mise en tourisme des cultures et des « traditions ». Ainsi, au cours de performances touristiques, les visiteurs peuvent découvrir le fameux *haka māori* de Nouvelle-Zélande à Hawaï ou à Tonga, alors que les danses de Polynésie française, des Îles Cook ou de Hawaï peuvent être exécutées aussi bien à Fidji qu'à Wellington, capitale de la Nouvelle-Zélande.

* Anthropologue, maître de conférences, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, EIREST (Équipe Interdisciplinaire de Recherches sur le Tourisme), EA 7337.

1. Je remercie toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation des enquêtes sur lesquelles cet article est fondé, et en particulier le département de la recherche du Te Papa et les managers du Tongan National Cultural Center pour avoir autorisé ces recherches.

Dans certains contextes – mais pas tous –, ces pratiques esthétiques se voient attribuer une valeur patrimoniale : comment expliquer cela ? L'association observée entre mise en patrimoine et mobilité migratoire pourrait laisser penser *a priori* que cette dernière est un facteur de rupture potentiellement propice à la requalification patrimoniale. L'expérience de la migration jouerait ainsi un rôle déclencheur, instillant la « nostalgie de la perte » chez celui ou celle qui quitte son pays natal, l'amenant à porter un regard nouveau sur ces pratiques. Nous verrons que la rupture que constitue la migration ne peut expliquer seule la requalification patrimoniale. D'autres éléments doivent être convoqués à cette fin, en particulier les contextes politiques et les enjeux identitaires qui entourent ces performances.

L'étude des processus de fabrication patrimoniale qui émergent de ces mobilités permet d'aborder deux axes de questionnements : d'une part, si l'on admet que la construction du « patrimoine » est intimement liée à celle des appartenances sociales, l'étude des changements de significations attribuées à ces pratiques esthétiques est un moyen de comprendre en quoi la migration est « une manière d'éprouver ses sentiments et, plus particulièrement, son sentiment d'appartenance » [Fourcade, Legrand, 2008, p. 7]. D'autre part, il s'agira de mettre en lumière ce que l'accès de ces « patrimoines » à l'espace public, leur reconnaissance dans la société d'installation par le biais des institutions, peut nous dire de la place qui est accordée aux migrants et la manière dont cette reconnaissance procède [Bertheleu, 2014].

Les deux contextes qui seront envisagés sont ceux de Tonga et de la Nouvelle-Zélande. Ces deux archipels indépendants de ce qui est communément appelé le « triangle polynésien »² présentent des différences importantes tant du point de vue de l'histoire coloniale que de celui des configurations culturelles actuelles [Van der Grijp, 2001]. L'histoire tongienne, depuis les contacts avec les Européens, est généralement perçue comme donnant à voir des ruptures moins brutales que celles qui ont marqué l'histoire de la Nouvelle-Zélande. Tonga a été sous protectorat britannique de 1900 à 1970, mais n'a jamais été directement colonisé, alors que la Nouvelle-Zélande est passée sous souveraineté britannique dès 1840. Durant les années 1850-1860, la puissance coloniale britannique s'appropriait, par ce qui s'apparente plus à des spoliations qu'à des achats en bonne et due forme, la plupart des terres de Nouvelle-Zélande [Kawharu, 1977]. À Tonga au contraire, en mettant en place une constitution qui interdisait la vente des terres en 1875, le roi George Tupou I assurait ainsi que l'archipel ne passerait pas sous contrôle colonial. Aujourd'hui, alors que la population tongienne est très majoritairement

2. On entend communément par Polynésie une aire géographique et culturelle principalement comprise entre Hawaï'i, l'île de Pâques et la Nouvelle-Zélande, région qui comprend aussi bien des nations souveraines que des pays sous domination étrangère. Le terme de Polynésie renvoie à une cartographie au caractère racial élaborée par les premiers Européens qui naviguèrent dans le Pacifique, et est généralement défini par opposition à la Mélanésie et à la Micronésie [Tcherkézoff, 2007]. Si tout le monde semble s'accorder aujourd'hui à dire que l'usage du terme Mélanésie est très contestable, en revanche, « il demeure légitime de considérer la Polynésie (...) comme une unité » [*Ibid.*, p. 319].

« polynésienne », en Nouvelle-Zélande, d'après le recensement de 2013, les individus qui s'identifient au groupe « *New Zealand European* » représentaient 68,00 % de l'ensemble des personnes s'identifiant à un groupe ethnique alors que les « *Māori* » en constituaient 14,9 %³ [Statistics New Zealand, 2013].

Malgré ces différences majeures, ces archipels sont liés par le fait qu'ils partagent une histoire préeuropéenne commune (liée au peuplement de l'Océanie) et par les flux migratoires actuels : la majorité des émigrés tongiens – soit 40 713 personnes selon Esau et 60 336 selon le recensement de 2013 – vivaient en Nouvelle-Zélande, les autres se répartissant principalement entre l'Australie et les États-Unis [Esau, 2005, p. 443]. Enfin, nombre de styles de danses polynésiennes circulent entre ces deux archipels, ce qui rend leur examen propice pour répondre aux questions soulevées précédemment. Les données mobilisées ici proviennent d'une ethnographie multisituée conduite entre 2008 et 2013 en Nouvelle-Zélande et à Tonga, ethnographie fondée sur l'observation participante et des entretiens.

Contexte : performances musicales et chorégraphiques « polynésiennes »

Les pratiques esthétiques expressives⁴ des différents archipels du « triangle polynésien » partagent certains points communs : que ce soit à Tahiti, Hawai'i, Tonga ou en Nouvelle-Zélande, elles sont fréquemment accompagnées par des instruments de musique (guitares et *ukuleles*) et basées sur une poésie chantée qui est « mimée », évoquée ou illustrée par les mouvements de bras et de mains [Kaeppler, 2001, p. 54]. Certaines pratiques chorégraphiques ne sont pas accompagnées de musique instrumentale, mais de percussions rythmées. Bien que l'on puisse envisager ces similarités comme formant un « canon » polynésien spécifique [*Ibid.*], il existe également des différences régionales significatives. Dans les performances féminines hawaïennes et tahitiennes (*hula*, *'aparima*, *'ōte'a*), les mouvements de bras sont accompagnés de mouvements de hanche, qui sont plus ou moins rapides, mais toujours assez amples. À Tonga en revanche, les jeunes femmes exécutant la danse féminine la plus populaire – le *tau'olunga* – doivent maintenir leurs bustes et leurs hanches soigneusement alignées.

Peut-être plus que les techniques corporelles mobilisées, ce qui apparente les performances musicales et chorégraphiques de Polynésie les unes aux autres est le fait qu'elles sont souvent étroitement liées à l'ancrage territorial des groupes sociaux, ce qui rend l'étude de leur circulation et de leur patrimonialisation tout particulièrement pertinente pour les questions soulevées précédemment. À Tonga, par exemple, chaque village, district ou île a une ou plusieurs compositions

3. Ces chiffres sont calculés à partir de l'auto-identification des personnes recensées, qui peuvent cocher plusieurs des catégories qui leur sont proposées ou indiquer une catégorie non proposée.

4. Je reprends ici l'expression de K. Alexeyeff [2009], qui désigne par là les danses, la musique, la poésie, mais également certaines pratiques d'ornementation corporelle. Cette formulation est plus appropriée aux contextes polynésiens que les termes de « danse » ou de « chant ».

musicale et chorégraphique qui lui sont propres et qui permettent immédiatement d'identifier l'origine du groupe de danseurs. Les poèmes sont écrits à partir de références métaphoriques aux éléments paysagers les plus significatifs de ces lieux de vie. Les créations chorégraphiques sont en outre l'œuvre d'« experts » appelés *punake*, qui sont généralement identifiés par leur appartenance à un village ou à une île (ils sont connus pour être les *punake* de tel village, de tel quartier, etc.). Leurs compositions sont utilisées et exécutées avant tout par les personnes de ce lieu.

En Nouvelle-Zélande, on note de manière similaire un ancrage territorial des pratiques esthétiques puisque celles-ci sont généralement considérées comme la « propriété » du groupe de leur créateur. Ces créations représentent ou symbolisent des appartenances territorialement localisées, ce qui est tout particulièrement visible dans la pratique des *haka* dans les cérémonies d'accueil (*mihi*) sur les *marae* (espaces cérémoniels des villages *māori*). La réception d'un groupe de « visiteurs » par un groupe « local » (*tangata whenua*, les « gens de la terre ») passe notamment par la performance d'un *haka pōwhiri*, qui permet au groupe recevant d'afficher son identité. Ces identités locales sont également exprimées lors de compétitions. La majorité des groupes de compétiteurs sont fondés sur une appartenance de groupe – celle au *hapū* ou à l'*iwi* – qui font partie des unités sociales de référence de la société *māori* : l'appartenance à ces groupes, qui portent le nom d'un ancêtre réel ou mythique, se définit par un lien de descendance en filiation matrilineaire ou patrilinéaire par rapport à cet ancêtre (cela ne signifie pas nécessairement que l'appartenance au groupe soit déterminée par une filiation réelle, voir par exemple à ce sujet Schwimmer [1990]). Ces liens étroits entre les pratiques esthétiques musicales et chorégraphiques et l'ancrage territorial de leurs chorégraphes/compositeurs et praticiens ont été notés dans d'autres archipels, notamment à Hawaï et à Fidji [Torgersen, 2009], et l'on pourrait sans doute étendre le constat au-delà.

Ces ancrages territoriaux sont néanmoins remis en cause par d'importantes circulations [Lawrence, 1992 ; Moulin, 1996 ; Stillman, 1999], qui préexistent à l'arrivée des Européens [Moyle, 1991]. Néanmoins, la colonisation, puis le développement de nouveaux moyens de communication et de transport et les migrations sont venus donner un second souffle à ces mobilités, qui accompagnent celles des acteurs ou sont véhiculées par le biais des nouvelles technologies. À Tonga par exemple, les danses de Polynésie orientale, présentes depuis plusieurs décennies, sont réputées avoir été d'abord introduites par un Tahitien qui a résidé dans l'archipel au moment du règne de la Reine Sālote (1918-1965). Une école de danse hawaïenne et tahitienne a été créée récemment⁵ par une Tongienne ayant vécu à Hawaï une grande partie de sa vie. L'introduction des *kapa haka* (arts performatifs des *Māori* de Nouvelle-Zélande) par l'une des troupes de danseurs se produisant sur les scènes touristiques résulte quant à elle du fait que l'un des

5. Après une première tentative dans les années 1980, celle-ci rouvre dans les années 2000.

fondateurs du groupe a travaillé plusieurs années en Nouvelle-Zélande. Les vidéos trouvées sur internet sont, au dire des acteurs, un autre médium de la diffusion et de l'apprentissage. D'emblèmes identitaires locaux, ces pratiques musicales et chorégraphiques qui circulent deviennent, dans certains types d'interactions (liées notamment au tourisme ou aux festivals), le lieu où s'affirment des identités plus englobantes, notamment nationales ou « ethniques », mais aussi pan-nationales ou pan-ethniques.

Le sens qui leur est attribué varie néanmoins en fonction des lieux où elles sont exécutées. Ces dernières années, les concepts relatifs au « patrimoine », diffusés par les organismes internationaux comme l'Unesco, ont été appropriés pour qualifier certaines performances : le *lakalaka* tongien a ainsi été inscrit sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, alors que ce même terme de « *intangible cultural heritage* » est utilisé par le gouvernement néo-zélandais pour désigner les *kapa haka* [voir par exemple ACCU, 2009]⁶. La requalification patrimoniale ne concerne-t-elle que des pratiques considérées comme « locales » ou « nationales » qui seraient seules significatives pour la construction des appartenances sociales ? Les performances qui circulent et qui sont « empruntées » à d'autres archipels peuvent-elles également être mobilisées dans la construction d'identités collectives ?

Tonga : des « Polynésiens » non polynésiens ?

Tonga, archipel indépendant du Pacifique sud, est réputé être le dernier « royaume vivant » de cette région et également le « berceau de la Polynésie ». Malgré l'émergence d'un mouvement démocratique depuis quelques décennies, le monarque tongien demeure un chef d'État puissant. L'une des grandes caractéristiques de la société tongienne est sa « dispersion » liée à un phénomène massif d'émigration. Le nombre de Tongiens vivant dans les pays du pourtour du Pacifique (Nouvelle-Zélande, Australie, États-Unis) atteindrait, selon certains, le double de celui des habitants du royaume, soit de 200 000 à 250 000 personnes [Besnier, 2011, p. 42], les données officielles étant considérées comme largement sous-évaluées [Esau, 2005, p. 443]. De ce fait, loin d'être un archipel isolé du Pacifique, Tonga est amplement « mis en connexion » avec le reste du monde, et en particulier avec les autres migrants du Pacifique.

On compte environ dix genres de *faiva fakatonga*, c'est-à-dire de performances musicales et chorégraphiques considérées comme spécifiquement tongiennes. La danse et la musique sont omniprésentes à Tonga. Il ne semble pas y avoir d'événement social d'importance sans une performance, en particulier lorsque ces événements concernent la famille royale. Les *faiva fakatonga* sont d'ailleurs intimement liés à la reproduction de la structure sociale hiérarchique [Kaepler, 1993].

6. Il est à noter que les représentations endogènes qui entourent ces pratiques ne peuvent être réduites au concept occidental de « patrimoine ». Ce point mériterait une étude à part entière.

À côté des *faiva fakatonga*, d'autres types de danses polynésiennes sont pratiqués dans l'archipel, comme évoqué précédemment. *'Aparima* ou *'ōte'a* tahitien, *hula* hawaïien, *haka māori*, ou encore *siva* samoan peuvent être observés dans des contextes divers : par exemple lors du concours d'élection de la Miss Tonga (Miss Heilala), qui a lieu chaque année au mois de juin ou juillet. Ces genres y ont notamment été introduits par les candidates vivant à l'étranger où celles-ci ont plus facilement accès à des cours de danses hawaïennes ou tahitiennes que tongiennes [Teilhet-Fisk, 1996, p. 193]. Ces autres danses « polynésiennes » sont aussi fréquemment exécutées lors de fêtes scolaires ou religieuses, de *fund raisings* (collectes de fonds) et, comme évoqué précédemment, une école de danse propose des cours dans ce domaine à Nuku'alofa (capitale de Tonga). Mais les lieux où ces performances non tongiennes sont le plus fréquemment exécutées sont les représentations touristiques, de type « dîner-spectacle », qui sont fréquentées aussi bien par des touristes internationaux que des Tongiens ou touristes d'origine tongienne en visite dans leur pays d'origine. Ces lieux sont des contextes particulièrement propices pour étudier les constructions identitaires, puisqu'ils constituent une « zone frontière », où l'identité se construit en référence à un « autre » [Adams, 2003 ; Doquet, 2003, p. 11 ; Nesper, 2003].

Les performances touristiques qui font le choix de ne présenter que des *faiva* tongiens sont très largement minoritaires sur l'île de Tongatapu (principale île tongienne), la plupart préférant proposer un « mélange » de ces différentes pratiques expressives polynésiennes. Cette inclusion est généralement justifiée par les managers de ces performances en soulignant que les *faiva fakatonga* risqueraient d'ennuyer les touristes non Tongiens, car trop lents ou peu dynamiques. Les autres pratiques expressives polynésiennes – en particulier hawaïennes et tahitiennes – sont incluses notamment pour satisfaire le désir de touristes en quête d'une image stéréotypée de la femme polynésienne, libre et sensuelle [Stillman, 1988]. Quelle que soit la justification de leur inclusion, il est en tout cas remarquable de noter que les danses polynésiennes non tongiennes ne sont jamais le support d'un discours identitaire pan-polynésien et qu'elles ne sont en rien définies comme un « patrimoine » commun. Cela est perceptible tout autant dans les discours qui entourent ces performances dans leur contexte d'exécution, que dans les propos recueillis au cours d'entretiens avec les danseurs ou managers de ces centres [Condevaux, 2011].

Du point de vue des jeunes femmes participant à ces performances, la culture tongienne est très différente des autres cultures « polynésiennes » [*Ibid.*]. Les danses sont d'ailleurs considérées comme emblématiques de cette différence, qui est exprimée dans le langage : les danses tongiennes sont appelées *faiva fakatonga*, alors que les autres sont toutes rassemblées dans la catégorie *faiva fakapolinisia* (littéralement : performances musicales et chorégraphiques polynésiennes ou « à la manière » des Polynésiens). Selon cette catégorisation, Tonga est donc placé hors de cet espace polynésien largement construit par le regard européen. Malgré cette introduction de danses venues d'ailleurs, les acteurs résistent à l'imposition d'une identité « polynésienne » et réaffirment leur identité nationale, comme c'est

le cas dans d'autres contextes voisins concernés par ces circulations [Mageo, 2008].

De plus, seuls les *faiva fakatonga* font l'objet d'une reconnaissance institutionnelle de type patrimonial à Tonga. Cette reconnaissance prend plusieurs formes. Elle passe d'abord par l'intermédiaire des institutions patrimoniales internationales. Ainsi, comme évoqué précédemment, le *lakalaka* (discours poétique dansé et chanté, exécuté en groupe) a été choisi par le gouvernement tongien pour une candidature à l'inscription sur la liste des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité de l'Unesco, candidature qui a été retenue en 2003 (cette inscription a par la suite été reportée sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2008).

À l'échelle nationale, les institutions patrimoniales, peu nombreuses, focalisent également leur attention sur les *faiva fakatonga*. Le Tongan National Cultural Center, qui abrite une petite collection muséale sur l'histoire de l'archipel et qui propose de manière hebdomadaire une performance musicale et dansée de type « dîner-spectacle » similaire à celles évoquées précédemment, mettait un point d'honneur, avant sa privatisation en 2009, à ne présenter que des *faiva fakatonga*, contrairement à la majorité des autres performances touristiques. Cela répondait aux lignes directrices du musée établies à la fin des années 1990, qui stipulaient que le but de l'institution était notamment « *to preserve and portray the culture and traditions of the Tongan Nation and to integrate these for the promulgation of a national identity* » [Government of Tonga, 1998, p. 36]. Les personnes travaillant au Centre culturel contrastaient ce travail de sauvegarde avec ce qui est fait au sein des performances touristiques perçues par eux comme de simples lieux de divertissement, bien que les performances dans les deux cas suivent la même forme et soient destinées à des publics similaires. Selon ces acteurs, les autres danses polynésiennes étaient clairement exclues de la « tradition » et du « patrimoine » tongien. Il est en outre significatif que les *faiva* présentés au Centre Culturel National étaient principalement des compositions de la reine Sālote, réputée être la plus grande *punake* (expert en composition musicale, poétique et chorégraphique) que Tonga ait connue. Ce choix peut s'expliquer en partie du fait que, par son statut social exceptionnel, la reine était seule autorisée à composer pour toutes les îles et tous les villages de Tonga – et à faire référence à ceux-ci dans ses compositions –. Seules ses œuvres peuvent donc être pleinement considérées comme un « patrimoine » commun à tous les Tongiens, contrairement à celles de *punake* de statut moins élevé qui, comme évoqué précédemment, dédient leurs compositions à un territoire plus circonscrit.

En même temps, ce choix doit être compris au regard des enjeux politiques sous-jacents à cette entreprise patrimoniale et au cadre dans lequel elle prend place. En 2008, le TNCC était encore sous la tutelle directe de la princesse Sālote Mafile'ō Pilolevu Tuita (sœur des rois George Tupou V, qui régnait alors, et Tupou VI, actuellement au pouvoir). Le processus de désignation du « patrimoine » accompagne ici un processus de construction d'une identité nationale,

dont la monarchie est présentée comme un symbole fort. L'émigration est-elle perçue comme une menace pour la cohésion de la structure sociale hiérarchique et de ce fait pour les « traditions » tongiennes [Johansson Fua *et al.*, 2011, p. 21] ? Comme beaucoup d'entreprises patrimoniales à Tonga, celle du TNCC contribuait à donner une vision autorisée de l'histoire tongienne, largement racontée du point de vue de la famille royale et des nobles. Elle participait à la légitimation de la dynastie au pouvoir, laquelle fait face à un mouvement démocratique depuis quelques décennies. Il est significatif que, depuis sa privatisation en 2009 le Centre Culturel National, qui a conservé ce nom, inclue désormais différents types de danses polynésiennes.

Circulation des pratiques expressives et identité « pan-polynésienne » en Nouvelle-Zélande

L'introduction de danses venues de divers archipels du Pacifique sud et son lien avec l'émergence possible d'une identité polynésienne se posent d'une manière différente en Nouvelle-Zélande. Les premiers habitants de Nouvelle-Zélande, désignés depuis la colonisation par le terme de *Māori*, sont arrivés il y a environ 800 ans⁷ depuis, pense-t-on, des îles qui se trouvent aujourd'hui en Polynésie française. Dans la cartographie du Pacifique élaborée par les Européens, les *Māori* de Nouvelle-Zélande furent rattachés à l'ensemble polynésien [Tcherkézoff, 2007]. Les *Māori* partagent en effet des traits culturels et linguistiques communs avec les premiers habitants des archipels de l'aire polynésienne, du fait de l'histoire du peuplement de cette région.

La question du caractère « Polynésien » de la Nouvelle-Zélande et de ses habitants est rouverte aujourd'hui par les phénomènes migratoires récents. À partir des années 1950-1960, des migrants venant principalement des Îles Cook, de Tokelau, Niue, Sāmoa et, plus récemment, de Fidji et Tonga, se sont installés en Nouvelle-Zélande [Goss, Lindquist, 2000, p. 392]. Ce mouvement, qui connut un ralentissement à la fin des années 1970, s'est même inversé dans les années 1980, marquées par des migrations en retour [Cook, Didham, Khawaja, 2001]. Ces immigrants et leurs descendants constituent une part non négligeable de la population puisqu'en 2013, 7,4 % des Néo-zélandais s'identifiaient avec un ou plusieurs groupe(s) ethnique(s) du Pacifique [Statistics New Zealand, 2013], contre 6,9 % en 2006. La part grandissante occupée par ce groupe dans la population doit moins aux migrations actuelles qu'à la croissance naturelle et aux changements d'identification [Cook, Didham, Khawaja, 2001, p. 46].

L'arrivée de ces migrants du Pacifique s'est traduite par l'émergence de nouvelles catégories : celles de « *Pacific peoples* » ou « *Tangata Pasifika* » (les « gens du Pacifique » : *tangata* désignant les Hommes). Ce label est largement utilisé

7. Bien que cette estimation soit assez fréquemment donnée aujourd'hui, certains ont suggéré [Sutton *et al.*, 2008] qu'un petit groupe de personnes pourrait être arrivé avant cela. Néanmoins, ils suggèrent qu'une croissance démographique significative n'eut lieu que vers 800 ans.

dans les médias et au sein des institutions néo-zélandaises : on parle ainsi de « *Pasifika languages* » à propos des langues austronésiennes parlées par les migrants du Pacifique, ces langues se voyant aujourd'hui incluses dans les programmes scolaires. Cette catégorie est également mobilisée dans les recensements de population et les statistiques démographiques. Ces différents éléments contribuent à l'émergence d'une définition institutionnelle et rationnelle des « *Pacific peoples* », qui masque l'hétérogénéité de ce groupe [Bedford, Didham, 2001, p. 28]. Les attitudes des migrants eux-mêmes par rapport à cette catégorie englobante sont variées, en Nouvelle-Zélande comme dans d'autres pays d'installation. En Australie par exemple, certains s'approprient ces catégories « pan-ethniques » de « Polynésien » ou « *Pacific Islander* » [Morton Lee, 2003, p. 245]. En Nouvelle-Zélande, selon C. McPherson [2001], les enfants d'immigrés du Pacifique ont plus facilement tendance à se définir comme des « *Pacific person* » que leurs parents. La migration aurait eu pour effet de faire passer les identifications d'un référent local (le village, l'île), à un référent national puis régional (l'identité Pacifique) [*Ibid.*]. Cependant, ce que H. Lee nomme les identités « ethno-nationales » (Tongien, Samoan, Cookien, etc.) demeurent significatives, y compris pour les descendants d'immigrés. T.K. Fitzgerald [1998] note ainsi que les jeunes originaires des îles Cook vivant en Nouvelle-Zélande s'identifient volontiers comme « *Cook Islanders* ». De même, les entretiens effectués par M. Anae [2001] auprès de descendants de migrants samoans nés en Nouvelle-Zélande montrent que l'identification comme « samoan » est forte, bien que les individus revendiquent aussi parfois, durant certaines périodes de leur vie, une identité de P.I. (« *Pacific Islander* »). Selon elle, cette identification comme P.I. est un phénomène de jeunesse, qui tend à s'effacer au cours de la vie [*Ibid.*, p. 112]. Les phénomènes migratoires et les processus d'identification et d'assignation des identités qui les accompagnent posent en outre des questions plus larges sur la définition de la société néo-zélandaise.

Officiellement, la Nouvelle-Zélande est un pays biculturel, vision qui repose sur l'idée que les *Māori* et les colons britanniques ont scellé un « pacte » fondant la Nouvelle-Zélande contemporaine, à travers la signature, en 1840, du traité de Waitangi. Celui-ci marquait, dans sa version anglaise du moins, le passage de la Nouvelle-Zélande sous souveraineté britannique tout en garantissant aux *Māori* qu'ils conserveraient autorité sur l'accès aux ressources naturelles et à la terre. Bien que contesté et bafoué [Kawharu, 1977 ; Belgrave, 2005], le traité fut ramené sur le devant de la scène dans les années 1970, pour servir une politique de réparation : il s'agissait, en se basant sur l'examen des violations dont le traité a été l'objet, de compenser les spoliations subies par la population autochtone, mais aussi d'affirmer le caractère biculturel de la Nouvelle-Zélande : les *Māori* étaient ainsi définis comme les « hôtes » et tous les groupes arrivés par la suite (que ce soit les colons européens ou les immigrés plus récemment), comme des « invités » [McIntosh, 2001, p. 151].

À cette vision biculturelle de la société s'oppose une vision multiculturelle, selon laquelle la Nouvelle-Zélande est composée non pas uniquement ou

principalement de deux groupes fondateurs (*Māori* et *Pākehā*, c'est-à-dire des descendants d'Européens), mais d'une multitude de communautés. Cette vision est notamment défendue par des immigrés, en particulier ceux issus de la région Pacifique : bien que sensibles à leur expérience commune de la discrimination et des inégalités sociales et à une certaine proximité culturelle avec les *Māori*, les immigrés du Pacifique et leurs descendants ont été réticents à épouser la cause du biculturalisme [*Ibid.*]. La vision multiculturaliste a également séduit des *Pākehā*, en particulier les leaders du National Party [Gagné, 2008], critiques face à la politique de réparation qui s'est traduite par la restitution à certains groupes *Māori* de biens et titres de propriété représentant une valeur se chiffrant souvent en millions de dollars⁸. Bien que fondées sur la reconnaissance des spécificités culturelles des « communautés » ou « minorités », les politiques multiculturalistes entrent donc en concurrence avec la vision biculturelle de la Nouvelle-Zélande et sont perçues par certains *Māori* comme une menace pour la reconnaissance de leur statut d'autochtone [McIntosh, 2001].

La circulation des pratiques esthétiques polynésiennes et les processus de patrimonialisation dont elles peuvent être l'objet doivent être examinés dans ce contexte. Les performances musicales et chorégraphiques de Polynésie, principalement introduites par les migrations, sont présentes dans diverses situations : le Polyfest ou « ASB Auckland Secondary Schools Maori and Pacific Islands Cultural Festival » et le Pasifika Festival en sont deux des principales occurrences. La première, manifestation organisée annuellement depuis 1976 dans un collège ou lycée d'Auckland a notamment pour objectif affiché de faire en sorte que les élèves (principalement *māori* ou enfants de migrants du Pacifique) puissent montrer la fierté que leur procurent leur identité culturelle et leur « patrimoine » (*heritage*). La seconde, non limitée aux scolaires, a pour objectif de rassembler les « communautés » du Pacifique. Les danses polynésiennes – en particulier des îles Cook, Tahiti, Hawai'i – sont également présentes dans les écoles de danses privées et dans le système scolaire.

En revanche, la très grande majorité des performances « culturelles » effectuées pour un public de touristes internationaux en Nouvelle-Zélande sont fondées – contrairement à ce que l'on a vu à Tonga – sur des performances dansées qui font uniquement intervenir une démonstration de *kapa haka*, terme qui désigne les « arts vivants » *māori*, faits de musique, de danse et de poésie. Les auteurs de ces performances – dans leur grande majorité *māori* – refusent donc l'introduction de danses « polynésiennes » en mettant l'accent sur le caractère unique de la culture *māori* et sur le fondement « biculturel » de la nation néo-zélandaise.

Dans les institutions muséales ou patrimoniales en revanche, les *kapa haka māori* n'ont pas le monopole. Alors que le musée d'Auckland propose des

8. Ceci n'a pas empêché des alliances entre le National Party (situé à droite de l'échiquier politique) et le Māori Party pour former des gouvernements en 2008 et 2011, créant des dissensions à l'intérieur de ce dernier.

performances de *kapa haka* à ses visiteurs, le musée national du Te Papa Tongarewa à Wellington (capitale de la Nouvelle-Zélande) avait, entre 2007 et 2008, fait un tout autre choix. L'institution proposait une performance (nommée Taonga MataOra) fondée sur un mélange de danses « polynésiennes » : les danses de Sāmoa, des Îles Cook et les *kapa haka*, occupaient chacune approximativement un tiers du temps de la performance, au cours d'une soirée incluant également un dîner. La performance dansée était une invitation à retracer l'histoire du peuplement de la Polynésie, en quelque sorte à « contre-courant », depuis la Nouvelle-Zélande jusqu'à Sāmoa où, expliquait-on, étaient apparus les traits caractéristiques des cultures polynésiennes. Le guide de la soirée soulignait, tout en rappelant le statut particulier des *Māori* en Nouvelle-Zélande – en tant qu'autochtones – que ces derniers étaient avant tout des Polynésiens, ne se distinguant que peu des autres « Îliens du Pacifique » habitant la Nouvelle-Zélande.

Ces divers choix de présentation peuvent être mieux compris en se tournant vers le contexte plus général du musée [Condevaux, 2015]. Celui-ci est né en 1992 de la réunion du National Art Gallery et du National Museum. Le projet muséal – émergeant dans un contexte international de renouveau des pratiques muséographiques d'un côté [Gore, 2002 ; McCarthy, 2007] et le contexte national de renouveau culturel *māori* de l'autre – entendait notamment être plus représentatif des « minorités ». L'institution était donc organisée sur un principe biculturel, reflété dans l'architecture du bâtiment lui-même [McCarthy, 2007, p. 170], et qui reposait sur une plus grande implication des *iwi Māori* dans la préparation des expositions et les pratiques de conservation [*Ibid.*]. En même temps, l'une des « visées » affirmées du Te Papa est d'offrir une reconnaissance de l'importance des *Māori*, des Européens et des « autres traditions et patrimoines culturels » présents en Nouvelle-Zélande, dans le but de définir l'identité néo-zélandaise [Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, 2006, p. 5]. L'institution, comme tous les musées nationaux, ne pouvait donc échapper à des tensions importantes, entre d'un côté la reconnaissance de la diversité des rapports aux passés et de l'hétérogénéité des cultures, et de l'autre le fait que « *the national museum exists primarily to tell the story of the nation, and in order to properly understand that story the museum inevitably needs to retain some kind of coherent narrative, to show the nation's progress and to hold all the other stories together.* » [Gore, 2002, p. 305]. C'est dans cette logique que, par le biais de la performance évoquée ci-dessus, le Te Papa participe à la patrimonialisation de pratiques esthétiques dansées et chantées « polynésiennes » qui, on l'a vu, sont loin de se voir attribuer le même statut dans les institutions patrimoniales tongiennes ou dans les performances touristiques organisées par des *Māori*.

Dans le contexte du Musée Te Papa, les pratiques esthétiques polynésiennes sont incluses dans la définition d'un « patrimoine » national commun et d'une identité nationale « hybride », comme d'ailleurs dans certaines expositions du musée [Condevaux, 2015]. Elles constituent également pour les jeunes danseurs qui les exécutent le ciment d'une appartenance que l'on pourrait qualifier de pan-polynésienne. Ces danseurs qui suivaient ou avaient suivi un cursus en « *Pacific*

Performing Arts » étaient d'origines variées : l'un au moins de leurs parents, parfois les deux, était *Māori* ou originaire des îles Cook, de Sāmoa ou de Tonga. Au cours des entretiens, la plupart d'entre eux insistaient sur les similitudes entre les différentes sociétés de « Polynésie » et présentaient ces dernières comme formant une « grande famille » [Condevaux, 2015, p. 206-207].

Du point de vue de l'institution, cette requalification patrimoniale peut être envisagée comme une forme de reconnaissance accordée à l'importance de cette communauté des « *Pacific Islanders* » en Nouvelle-Zélande. En effet, comme le soulignent H. Bertheleu [2014] ou M. Rautenberg [2007], la reconnaissance patrimoniale est signe de reconnaissance sociale. Assurer une place aux « *Pacific Islanders* » au sein du musée serait signe d'une volonté de valoriser leur identité. Cependant, il est utile de rappeler que la « reconnaissance » procède nécessairement de rapports asymétriques entre celui qui reconnaît et celui qui tente d'être reconnu [Douset, Préaud, 2014, p. 349]. Dans ce contexte, la « reconnaissance » risque de contribuer à une homogénéisation et une simplification de l'image de cette « communauté » des migrants du Pacifique, en réalité hétérogène. De plus, le choix, dans Taonga MataOra, de privilégier une vision multiculturelle de la société néo-zélandaise par rapport à une vision biculturelle peut être interprété comme résultant de la volonté de minimiser la place des *Māori*, comme le souligne D. Butts [2006] dans le cas du Whanganui Regional Museum, même si au Te Papa l'autochtonie de ces derniers était souvent rappelée [Condevaux, 2015].

Conclusion

La performance du musée du Te Papa comme les performances tongiennes qui ont une composition similaire font intervenir des danses de Polynésie occidentale (Sāmoa, Tonga), en particulier les danses assises caractéristiques de cette région, des danses de Polynésie orientale, caractérisées par ces déhanchés qui en font les danses les plus emblématiques de la Polynésie, et enfin les *kapa haka māori*. Alors qu'à Wellington, au musée du Te Papa, cette composition fait sens pour les danseurs et acteurs impliqués parce qu'elle met en scène ou donne corps à une identité « polynésienne » ou « pan-polynésienne » revendiquée par certains, à Tonga en revanche, où l'emprunt de danses polynésiennes est paradoxalement beaucoup plus fréquent, il ne correspond à aucune forme d'identification. Dans leur circulation, les pratiques esthétiques revêtent de nouvelles significations : d'emblèmes d'une identité localisée, liée à une appartenance territoriale à un village, une île ou un archipel, ces danses peuvent devenir les symboles d'une identité pan-polynésienne revendiquée. Cela peut notamment s'expliquer par le contexte local de vie des acteurs concernés qui fréquentent au quotidien des personnes originaires d'autres archipels du Pacifique, parfois au sein de leur entourage familial.

Mais pour expliquer comment ces pratiques accèdent au statut de « patrimoine » reconnu par les institutions, il est nécessaire d'aller plus loin et de prendre en compte la spécificité des contextes locaux. À Tonga, pays d'émigration et non d'immigration, les politiques patrimoniales sont orientées par la volonté de

construire une identité nationale fondée notamment sur la référence à la royauté. Dans ce contexte, les performances tongiennes seules accèdent au statut de « patri-moine ». En Nouvelle-Zélande, pays d'immigration, le rapport entre l'État et les « minorités » – autochtones ou issues de l'immigration – est historiquement ancré dans l'histoire coloniale et dans des relations de pouvoir déséquilibrées [Douset, Préaud, 2014, p. 339]. La contextualisation du spectacle mentionné dans l'ensemble plus large des performances touristiques *māori* montre que ces emprunts sont minoritaires dans un contexte dans lequel l'affirmation de la spécificité de l'identité *māori* vis-à-vis des migrants du Pacifique est un enjeu politique fort pour préserver les acquis de la « renaissance *māori* » [Sissons, 1993 ; McIntosh, 2001]. La « reconnaissance » du patrimoine des migrants du Pacifique dans l'espace muséal national peut ainsi masquer d'autres enjeux politiques, et la non-reconnaissance simultanée d'un statut spécifique aux *Māori* autochtones.

Bibliographie

- ADAMS K. [2003], « Cultural displays and tourism in Africa and the Americas », *Ethnohistory*, vol. 50, n° 3, p. 567-573.
- ALEXEYEFF K. [2009], *Dancing from the heart. Movement, gender and Cook Islands globalization*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- ANAE M. [2001], « The new “Viking of the Sunrise” : New Zealand-borns in the information age », in MacPHERSON C., SPOONLEY P., ANAE M. (dir.) *Tangata o te Moana Nui. The evolving identities of Pacific peoples in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North, Dunmore Press.
- ASIA/PACIFIC CULTURAL CENTRE FOR UNESCO (ACCU) [2008-2009], *Case study report : New Zealand. A case study of Kapa haka*, Ministry for culture and heritage, international partnership programme for safeguarding of intangible cultural heritage : www.accu.or.jp/ich/en/training/casestudy_pdf/case_study_report_newzealand.pdf (page consultée le 17 mars 2015).
- BEDFORD R., DIDHAM R. [2001], « Who are the “Pacific Peoples” ? Ethnic identification and the New Zealand census », in MacPHERSON C., SPOONLEY P., ANAE M. (dir.), *Tangata o te Moana Nui. The evolving identities of Pacific peoples in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North, Dunmore Press, p. 21-43.
- BELGRAVE M. [2005], *Historical frictions. Maori claims and reinvented histories*, Auckland, Auckland University Press.
- BERTHELEU H. (dir.) [2014], *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région Centre*, Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- BESNIER N. [2011], *On the edge of the global. Modern anxieties in a Pacific Island Nation*, Stanford (Calif.), Stanford University Press.
- BUTTS D. [2006], « Museum governance, indigenous recognition and (in)tolerant multiculturalism », *New Zealand Sociology*, vol. 21, n° 1, p. 89-107.
- CHAPPELL D. [1999], « Transnationalism in central oceanian politics : a dialectic of diasporas and nationhood ? », *Journal of the Polynesian Society*, vol. 108, n° 3, p. 277-304.

- CLAVAIROLLE F. [2014], « Faire le patrimoine. Introduction au processus contemporain de patrimonialisation », in BERTHELEU H. (dir.), *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région Centre*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais.
- CONDEVAUX A. [2015], « All the same family ? Constructing and embodying the “Pacific Peoples” category in New Zealand », in BARBOUR S., HOWARD D., MISRAHI-BARAK J., LACROIX T. (dir.), *Diasporas, Cultures of Mobilities, “Race”*, vol. 2, *Diaspora, Memory and Intimacy*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, p. 195-212.
- CONDEVAUX A. [2011], « Gender and power in Tongan tourist performances », *Ethnology*, vol. 50, n° 3, p. 223-244.
- COOK L., DIDHAM R., KHAWAJA M. [2001], « The shape of the future : on the demography of Pacific People » in MacPHERSON C., SPOONLEY P., ANAE M. (dir.), *Tangata o te Moana Nui. The evolving identities of Pacific peoples in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North, Dunmore Press, p. 44-65.
- DOQUET A. [2003], *Identité culturelle et tourisme : les mises en scène de l'authenticité culturelle en pays dogon et dans le Mandé*, Bamako, Centre Djoliba, compte rendu de communication : http://horizon.documentation.ird.fr/exldoc/pleins_textes/divers07/010032577 (page consultée le 19 novembre 2007).
- DOUSSET L., PREAUD M. [2014], « Reconnaissance ? Une critique anthropologique du cas australien », in DOUSSET L., GLOWCZEWSKI B., SALAÜN M. (dir.), *Les Sciences humaines et sociales dans le Pacifique Sud. Terrains, questions et méthodes*, Marseille, Pacific-credo Publications, p. 333-357.
- DUMONT A. [2014], « Mémoires, territoires et mobilités », in BERTHELEU H. (dir.), *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région centre*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, p. 85-90.
- FITZGERALD T. K. [1998], « Metaphors, media and social change : second generation Cook Islanders in New Zealand » in WASSMANN J. (dir.), *Pacific answers to western hegemony : cultural practices of identity construction*, New York (N. Y.), Oxford, Berg, p. 253-267.
- FOURCADE M.-B., LEGRAND C. (dir.) [2008], *Patrimoines des migrations, migrations des patrimoines*, Québec, Presses universitaires de Laval.
- GAGNÉ N. [2008], « On the ethnicisation of New Zealand politics : the foreshore and seabed controversy in context », *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, vol. 2, n° 9, p. 123-140.
- GERSHON I. [2007], « Viewing diasporas from the Pacific : what Pacific ethnographies offer Pacific diaspora studies », *The Contemporary Pacific*, vol. 19, n° 2, p. 474-502.
- GORE M. [2002], *Representations of history and nation in museums in Australia and Aotearoa New-Zealand. The National Museum of Australia and the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, Melbourne, Université de Melbourne, Département d'histoire.
- GOSS J., LINDQUIST B. [2000], « Placing movers : an overview of the Asian-Pacific migration system », *The Contemporary Pacific*, vol. 12, n° 2, p. 385-414.
- GOVERNMENT OF TONGA [1998], *Report of the minister responsible for tourism for the year 1998*, Nuku'alofa, Tonga, Tonga Visitors Bureau.
- GRIJP (VAN DER) P. [2001], « Configurations d'identité et contextes coloniaux : une comparaison entre Tonga et Hawaii », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 113, p. 177-192.
- HERMANN E., KEMPF W., VAN MEIJL T. (dir.) [2014], *Belonging in Oceania. Movement, Place-making and multiple identifications*, New York (N. Y.), Berghahn.
- JOHANNSON FUA S., TUITA T., KANONGATA'A S. L., FUKO K. [2011], *Cultural mapping, planning and policy : Tonga*, Secretariat general of the Pacific community on behalf of the Ministry

- of Education, Women's Affairs and Culture, Nuku'alofa, Government of Tonga : www.spc.int/hdp/index2.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=297&Itemid=4 (page consultée le 23 novembre 2014).
- KAEPLER A. L. [1993], *Poetry in motion : studies of tongan dance*, Tongatapu, Vava'u Press.
- KAEPLER [2001], « Dance and the concept of style », *Yearbook for Traditional Music*, n° 33, p. 49-63.
- KAWHARU I. H. [1977], *Maori land tenure : studies of a changing institution*, Oxford, Oxford University Press.
- LAWRENCE H. R. [1992], « Is the "tahitian" drum dance really tahitian ? Re-evaluating the evidence for the origins of contemporary polynesian drum dance », *Yearbook for Traditional Music*, n° 24, p. 126-137.
- MCCARTHY C. [2007], *Exhibiting maori : a history of colonial cultures of display*, Auckland, Te Papa Press.
- MCINTOSH T. [2001], « Hibiscus in the Flax Bush : the Maori-Pacific Island interface » in MacPHERSON C., SPOONLEY P., ANAE M. (dir.), *Tangata o te Moana Nui. The evolving identities of Pacific peoples in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North, Dunmore Press, p. 141-154.
- MacPHERSON C. [2001], « One trunk sends out many branches : pacific cultures and cultural identities », in MacPHERSON C., SPOONLEY P., ANAE M. (dir.), *Tangata o te Moana Nui. The evolving identities of Pacific peoples in Aotearoa/New Zealand*, Palmerston North, Dunmore Press, p. 66-85.
- MAGEO J. [2008], « Zones of ambiguity and identity politics in Samoa », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 14, n° 1, p. 61-78.
- MORTON LEE H. [2003], *Tongans overseas. Between two shores*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- MOULIN J. F. [1996], « What's mine is yours ? Cultural borrowing in a Pacific context », *Contemporary Pacific*, vol. 8, n° 1, p. 128-153.
- MOYLE R. [1991], *Polynesian music and Dance*, Auckland, University of Auckland, Centre for Pacific Studies.
- MUSEUM OF NEW ZEALAND TE PAPA TONGAREWA [2006], *Statement of intent 2006/2007 to 2008/2009* : www.tepapa.govt.nz/SiteCollectionDocuments/AboutTePapa/LegislationAccountability/SOI2006.pdf (page consultée le 27 mars 2015).
- NESPER L. [2003], « Simulating culture : being Indian for tourists in Lac du Flambeau's Wa-Swa-Gon Indian Bowl », *Ethnohistory*, vol. 50, n° 3, p. 447-472.
- RAUTENBERG M. [2007], « Les communautés imaginées de l'immigration dans la construction patrimoniale », *Les Cahiers de Framespa*, n° 3 : <http://framespa.revues.org/274> (page consultée le 25 février 2013).
- SCHWIMMER E. [1990], « The Maori hapu : a generative model », *The Journal of the Polynesian Society*, vol. 99, n° 3, p. 297-317.
- SISSONS J. [1993], « The systematisation of tradition : Maori Culture as a strategic resource », *Oceania*, vol. 64, n° 2, p. 97-116.
- STATISTICS NEW ZEALAND [2013], *Census ethnic group profile* : www.stats.govt.nz/Census/2013-census/profile-and-summary-reports/ethnic-profiles.aspx?request_value=24652&parent_id=24650&tabname=#24652 (page consultée le 3 mars 2016).

- STATISTICS NEW ZEALAND [2013], *Census quickStats about culture and identity*, www.stats.govt.nz/Census/2013-census/profile-and-summary-reports/quickstats-culture-identity/pacific-peoples.aspx (page consultée le 3 mars 2016).
- STILLMAN A. K. [1999], « Globalizing Hula », *Yearbook for traditional music*, n° 31, p. 57-66.
- STILLMAN A. K. [1988], « Images and realities : visitors' responses to tahitian music and dance » in *Come Mek Me Hol' Yu Han' : the impact of tourism on traditional music*, Kingstone, Jamaica Memory Bank, p. 145-66.
- SUTTON D., FLENLEY J., LI X., TODD A., BUTLER K., SUMMER R., CHESTER P. I. [2008], « The timing of human discovery and colonization of New Zealand », *Quaternary International*, n° 184, p. 109-121.
- TCHERKEZOFF S. [2007], *Polynésie/Mélanésie. L'invention française des « races » et des régions de l'Océanie (XVI-XIX siècles)*, Tahiti, Au vent des îles.
- TEILHET-FISK J. [1996], « The Miss Heilala beauty pageant : where beauty is more than skin deep », in COHEN C. B., WILK R., STOELTJE B. (dir.), *Beauty queens on the global stage : gender, contests, and power*, London, Routledge, p. 185-202.
- TORØRSEN E. H. [2010], *The social meanings of hula. Hawaiian traditions and politicized identities in Hilo*, thèse soumise pour l'obtention partielle du diplôme de M.A., département d'anthropologie sociale, université de Bergen : <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4593/72247037.pdf?sequence=1> (page consultée le 3 avril 2015).
- Unesco [2010], *Comité du patrimoine mondial, 34^e session, rapport sur les propositions d'inscription et les biens en série* : <http://whc.unesco.org/archive/2010/whc10-34Com-9Bf.pdf> (page consultée le 7 décembre 2013).
- 'ESAU R. L. [2005], « Tongan immigrants in New Zealand », *Asian and Pacific Migration Journal*, vol. 14, n° 4, p. 441-466.

Une patrimonialisation des migrations en tension entre le local et le transnational. L'exemple d'un projet « d'écomusée peul » dans la région de Matam (Sénégal)

Julie Garnier, Anaïs Leblon***

Si les recherches sur les rapports entre patrimoines et migrations ont principalement porté ces dernières années sur les manières dont l'histoire et les mémoires des immigrations ont été considérées dans les musées et prises en charge par les politiques publiques, elles ont dans le même temps peu considéré les migrants comme des « passeurs de mémoires » [Ciarcia, 2011] et des « hommes-patrimoine » [Adell, 2011], délaissant ainsi les initiatives de transmission et de circulation culturelle et mémorielle dont ils peuvent être porteurs. Partir des pratiques de transmission et des phénomènes de mobilisation mémorielle en migration pour questionner la fabrique patrimoniale et muséale a pourtant pour intérêt d'inscrire l'étude de la patrimonialisation dans une problématique plus large de la circulation [Ma Mung, Doraï, Hily, Loyer, 1998] et de recentrer les regards vers l'exploration des patrimonialisations profanes et des narrations émergentes [Bertheleu, Dassié, Garnier, 2014 ; Bertheleu, 2016] : quelles significations recouvrent les mobilisations qui émergent au « nom de la culture » en contexte migratoire ? Comment et dans quelles circonstances apparaissent-elles ? Sur quels mobiles et réseaux d'acteurs se fondent-elles ? En quoi témoignent-elles d'un désir de conservation et de perpétuation du culturel ? Et que nous disent-elles des liens entretenus avec les pays traversés ?

* Maître de conférences en sociologie, UMR 7324 CITERES, CNRS, université de Tours.

** Maître de conférences en anthropologie, UMR 7218 LAVUE, CNRS, université de Paris 8.

Pour y répondre, nous partirons de l'ethnographie¹ d'un réseau de relations sociales constitué autour d'un projet « d'écomusée peul »² dans la région de Matam au nord du Sénégal. L'idée de ce projet muséal a émergé dans les années 1990 à l'initiative d'un groupe de travailleurs haalpulaaren, originaires de la vallée du fleuve Sénégal, alors installés en Région Centre et réunis dans une association de défense de la langue *pulaar*, qui s'est récemment reconfigurée jusqu'à fédérer une diversité d'acteurs, migrants et non migrants, autour d'une cause patrimoniale commune. Ce projet a connu plusieurs étapes de redéfinition, reflétant à la fois la place progressive accordée au patrimoine dans l'histoire des pratiques collectives associatives en migration, et les difficultés rencontrées par les porteurs du projet en France, pour faire entendre leur demande de « patrimoine » auprès des autorités politiques au Sénégal et maintenir une mobilisation nécessaire à sa réalisation. Les redéfinitions successives du projet, la recomposition des acteurs qui le maintiennent et le font vivre comme les difficultés qu'ils rencontrent pour « faire patrimoine », conduiront à nous interroger sur la continuité et les ruptures de cette mobilisation à différentes échelles ainsi que sur les tensions qu'elle suscite. Nous montrerons d'une part que les activités culturelles portées par ces migrants haalpulaaren ne sont pas nouvelles, elles puisent leur source dans un projet ancien de défense d'une langue (le *pulaar*), et d'autre part, qu'elles sont tributaires des positionnements individuels et collectifs de ceux qui les portent, des ressources qu'ils mobilisent et des contextes dans lesquels elles se déploient. En outre, elles révéleront les tensions entre les échelles locales et transnationales de la mobilisation.

S'engager au nom de la culture : un attachement ancien et transnational

Bien que l'histoire des migrations contemporaines ouest-africaines en France soit bien connue [Adams, 1977 ; Quiminal, 1991 ; Timera, 1996 ; Manchuelle, 2004], les parcours migratoires des populations haalpulaaren issues du bassin du fleuve Sénégal (Mauritanie, Sénégal) l'ont été plus tardivement [Lavigne-Delville, 1991 ; Lericollais, Vernière, 1975 ; Dia, 2015], le modèle soninké a longtemps

1. Les données exploitées dans cet article sont issues d'une recherche en cours, commencée en France en 2009. Aujourd'hui, l'enquête se poursuit au Sénégal mais au moment de l'écriture de cet article en 2015, le terrain sénégalais dans la région de Matam n'avait pas encore été investi. L'enquête en France a consisté à s'impliquer dans des échanges, à s'engager dans des activités, au sens de [Cefaï, 2010] et à rendre compte de ce que les personnes font et de ce qui se passe dans l'interaction [Bensa, Fassin, 2008]. Dans cette perspective, une quinzaine d'entretiens (individuels ou collectifs) ont été réalisés auprès des principales personnes qui ont participé à l'émergence de ce projet, migrants et non migrants, issus du monde associatif ou impliqués dans les milieux du patrimoine et de la ville, installés en région Centre et en Île-de-France. Quatre entretiens ont ainsi été réalisés entre 2010 et 2014 auprès du principal porteur du projet en France, un militant sénégalais, venu en France dans les années 1970. Des entretiens complémentaires ont également été conduits avec des membres du groupe de travail qui s'est constitué en France autour du projet (des architectes, une directrice d'un écomusée). D'autres ont également été menés auprès de migrants, militants d'association culturelle peule. Pendant toute cette période, des observations ont été effectuées au cours de différentes réunions, assemblées générales et journées culturelles.

2. Nous reprenons ici l'expression aujourd'hui utilisée par les acteurs du projet.

servi de référence à l'explication des dynamiques migratoires de cette région [Dia, 2015, p. 45]. Les Haalpulaaren connaissent pourtant une longue expérience de la migration. Des hommes de la vallée du fleuve Sénégal commencèrent à immigrer dès les années 1940 vers Dakar [Lericollais, Vernière, 1975], puis vers d'autres pays d'Afrique avant de partir vers la France dès les années 1950, le mouvement s'accéléralant à la suite des sécheresses des années 1970 [Dia, 2015]³. Ces derniers étaient le plus souvent de jeunes hommes célibataires, les femmes rejoignant parfois plus tard leurs maris dans le cadre du regroupement familial [Ba, 2007]. À ces premiers ressortissants, succèdent des étudiants du Fouta Toro, passés par Dakar, des Sénégalais néo-urbains dans les années 1990 et 2000, des réfugiés mauritaniens [Dia, 2015]. Le rôle des jeunes filles nées en France, mariées à des cousins sénégalais, sera également important dans le renouvellement de ces dynamiques [Dia, 2015]. Comment, dans ce contexte de mobilité, l'idée patrimoniale est-elle investie par les populations haalpulaaren ? En quoi, l'expérience de la migration est-elle au fondement du regard réflexif porté par ces migrants, aux parcours divers, sur leurs cultures, ses transformations et les moyens de la conserver au point de former, pour reprendre l'expression de Marie Rodet et Christoph Reinprecht [2013] de « véritables memoryscapes "performés" des rapports sociaux et politiques » ?

Étudiant les phénomènes de mobilisation mémorielle en Afrique subsaharienne, certains chercheurs ont mis en évidence « la vitalité des mémoires dans leurs rapports aux phénomènes politiques » [Fouéré, 2010, p. 5]. À propos des populations haalpulaaren, il a été montré comment un mouvement social et politique de défense d'une langue commune, le *pulaar*, se mit en place en Afrique de l'Ouest au lendemain des Indépendances pour résister à la poussée des langues dominantes, le wolof au Sénégal et l'arabe en Mauritanie [Ciavolella, 2008 ; Bourlet, 2013 ; Humery, 2012]. Porté par des locuteurs pulaarophones mauritaniens et sénégalais, et par certains étudiants de retour du Moyen-Orient, avant d'être investi par les femmes, les jeunes et les descendants d'esclaves peuls restés au pays [Humery, 2012], ainsi que par les migrants en Europe, notamment en France, ce mouvement populaire en faveur du passage à l'écrit de la langue maternelle témoigne d'un désir de préserver une identité culturelle jugée menacée par les expansions linguistiques et le développement de la migration. L'engagement de ces personnes dans un processus réflexif sur leurs cultures dans un contexte de minorisation linguistique⁴ et politique a ainsi été à l'origine du « mouvement

3. Les années 1970 constituèrent de ce point de vue « un grand basculement (...) les sécheresses se succèdent dans le Sahel et détruisent les structures agricoles au fondement de l'économie domestique locale. Inspirés par leurs voisins Soninké, les Haalpulaaren se mettent définitivement sur les chemins des migrations africaines et internationales » [Dia, 2015, p. 184].

4. Pour la linguiste Mélanie Bourlet : « [...] des locuteurs du peul, sensibles à certaines idées nationalistes (notamment du Sénégalais Cheikh Anta Diop) décident de réagir devant l'exclusion du peul de la vie politique officielle du Sénégal et de la Mauritanie » [2013, p. 110]. Le *pulaar* est alors promu contre l'arabisation officielle instituée par le pouvoir maure en Mauritanie [Humery, 2012, p. 288 ; Bourlet, 2013, p. 109] et contre la wolofisation favorisée par le système colonial et le mouridisme émergent au Sénégal [Humery, 2012, p. 288]. Par exemple au Fouta Toro : « [...] s'est développé un sentiment diffus de menace d'acculturation au wolof, laquelle exposait à un double effacement : celui d'une culture peul forte, codifiée

pulaar ». Ce qualificatif désigne le réseau associatif qui se constitue, localement et transnationalement, autour de l’alphabétisation en peul, à travers trois espaces de circulation : l’Afrique de l’Ouest (notamment autour du Sénégal et de la Mauritanie), les pays Arabes et l’Europe (la France en particulier) avant de se développer dans d’autres pays d’installation comme l’Italie, l’Espagne, la Russie, l’Allemagne [Bourlet, 2013] et plus récemment les États-Unis. Marie-Eve Humery [2012] qui en a étudié l’histoire au Sénégal, identifie trois périodes constitutives de ce mouvement : la première dite fondatrice se structure dans la ville de Saint-Louis, à la fin des années 1950 jusqu’au début des années 1980, autour des membres de l’AJP (Association des Jeunes Pulaar), renommée ARP (Association pour la Renaissance du Pulaar) en 1964. Elle propose alors principalement des manifestations culturelles (soirée poésie, chant, théâtre, danse) valorisant des aspects de la culture peule en tant que patrimoine vivant.

La deuxième période dite d’expansion se déploie dans les années 1980 et 1990, au moment où les processus de démocratisation des pays africains prennent leur essor. Elle se développe autour de la diffusion de l’alphabétisation et de l’édition en *pulaar*. À cette période, l’ARP tisse un réseau dense de sections⁵ et de sous-sections locales à travers tout le Sénégal, autour de bénévoles, désirant diffuser les recommandations d’unification linguistique de la conférence de Bamako organisée par l’Unesco en 1966. Cette dynamique du mouvement *pulaar* est alors soutenue tout au long de cette période par l’activisme des étudiants fréquentant les universités du Moyen-Orient d’Égypte en particulier, pétris par les idées de la négritude et du panafricanisme [Schmitz, Humery, 2008, p. 58]. Elle sera également confortée par les collaborations entre les villageois et les ONG installées sur place [Schmitz, Humery, 2008], avant d’être relayée par les migrants en France qui s’organisent pour faire valoir la langue et la culture peule. Des cours d’alphabétisation se mettent ainsi en place dans les foyers de travailleurs et dans les sections locales des associations communautaires peules de la région parisienne, à Mantes-la-Jolie, les Muraux mais aussi à Bordeaux, au Havre, à Rouen, à Orléans, à Montargis.

Enfin, une troisième période dite de « déclin de la filière *pulaar* » s’ouvre dans les années 2000 au Sénégal [Schmitz, Humery, 2008, p. 68 ; Humery, 2012, p. 288]. Le mouvement *pulaar* se transforme alors avec la constitution de l’association Tabital Pulaaku International (TPI), créée en 2002 au Mali. Héritière de l’association du même nom créée à la fin des années 1990 à Bamako et du vaste réseau d’associations de défense du *pulaar* déjà existantes en Afrique et en Europe, TPI est une organisation panafricaine qui a pour but de promouvoir la culture peule, en harmonisant les différents parlars peuls, et de sensibiliser à une participation effective des individus et des communautés à leur propre développement

en un système bien établi de valeurs et d’ethos idéal – le *pulaaku* – et celui d’une langue peule adulée, ciment efficace des composantes humaines disparates qui, en s’agrégeant, ont constitué au fil des siècles les entités peul et haalpulaar » [Humery, 2012, p. 290].

5. Abdoul Hameth Ba [2007] souligne l’importance de ces sections locales, en particulier la section dakaraise, qui occupe le rôle de relais entre les différentes sections, et entre ces dernières et les villageois.

au plan international. Présente en Afrique (Niger, Guinée, Sénégal, Cameroun, Burkina Faso, Nigeria, Mauritanie, etc.) ainsi qu'en Europe (Belgique, France, Espagne, Portugal, Italie, Allemagne, etc.) et aux États-Unis, elle organise au sein de chaque section⁶ des actions culturelles (journées culturelles, festival, soirée musicale, défilé de mode, théâtre, concerts, etc.) [Leblon, 2015], qui visent à transmettre des éléments tenus pour représentatifs de son patrimoine. Ces manifestations sont généralement centrées sur la transmission de la langue et de la culture, comme fondement de l'appartenance au groupe sans oublier le rappel de ce qui se « fait au village ». La restructuration de ces associations culturelles à l'échelle internationale ainsi que leur forte présence sur internet depuis quelques années a pour effet de transformer ce réseau associatif en un mouvement mondialisé, pan-peul, qui « visibilise » ce désir de reconnaissance et de rassemblement d'une communauté dispersée. Dans cette configuration, la culture, qui renvoie ici à la promotion de la langue, apparaît comme le support d'un « nationalisme culturel » [Humery, 2012, p. 289], voire d'un « nationalisme transnational »⁷ [Bourlet, Lorin, 2014, p. 147 selon Kastoryano, 2006]. Il coïncide avec « la mise en place d'une forme d'organisation politique en réseau [...] » [Bourlet, 2013, p. 109, note de bas de page 3] qui fonctionne grâce aux circulations de ses membres, notamment les « *ngendiyanooBe* »⁸, entre les villes d'Europe, d'Afrique et des États-Unis.

En quête de relais : de la défense d'une langue commune au projet « d'une galle pinal »

Au-delà de ces enjeux politiques, cette mobilisation exprime aussi la relation que nouent les migrants haalpulaaren à l'idée de culture et de patrimoine. Pour ces derniers arrivés en France dans les années 1970, l'alphabétisation en *pulaar* ainsi que l'organisation de journées culturelles sont des activités importantes, qui leur permettent de maintenir des liens avec les pays d'origine ainsi que des références culturelles solides pour leurs enfants nés en France comme en témoignent les propos de ces militants associatifs rencontrés en région parisienne et en région Centre – Val de Loire :

« On a essayé de sauvegarder notre culture, de montrer aux jeunes comment vivaient les anciens, comment on vivait avec la solidarité, l'entraide... On n'est pas là-bas, au Fouta... On vit ici... On doit rester nous-mêmes. On est des Africains, des Peuls, on essaie de continuer à être ce que nous sommes depuis toujours. Tabital Pulaaku cela veut dire la langue, la culture, tout... On essaie de conserver pour continuer

6. Le fonctionnement de TPI est pyramidal : à la base se trouvent les sections par villes, qui sont regroupées au sein d'une association nationale, puis régionale et internationale (TPI).

7. Kastoryano définit le « mouvement nationaliste transnational » comme un type de nationalisme sans territoire porté par des revendications qui « s'inscrivent dans une logique double et *a priori* paradoxale : une lutte pour l'égalité – individuelle et collective – dans le cadre de l'État et de ses institutions, et l'affirmation d'une identité collective à travers un mouvement nationaliste qui cherche un soutien extérieur sur une base religieuse ou linguistique » [2006, p. 533].

8. Hames définit les *ngendiyanooBe* comme des « *pulaar activist* ». Ce terme se réfère aux grands orateurs de la cause *pulaar*, figure de la lutte pour la promotion de la langue [2010].

d'exister. [...]. On veut que nos enfants qui sont là puissent apprendre le *pulaar* comme nous. Il y avait des anciens avant nous, on essaie de les suivre... » (Sénégalais, Membre de TP Orléans, Orléans, 2014)

« [...] quand on organise des journées culturelles, c'est pour faire voir, jaillir la culture [...]. Surtout, ici, on sait qu'il y a des familles qui font partie de nous, mais que leurs enfants ne parlent pas le *pulaar*, le wolof et le sérère [...]. On l'avait constaté même en Afrique, à Dakar, on allait dans des maisons, les gens ne parlaient plus. [...]. La calebasse, les perles, les danses et tout cela. Il y a des enfants qui ne le savent pas. Nous, nos enfants le savent, mais il y a des enfants qui ne le savent pas, qu'ils soient sénégalais, guinéens ou maliens. C'est pour cela qu'à la journée culturelle, on insiste toujours sur les traditions, sur les habits, sur tout ce qui se faisait ou qui se fait au village. » (Sénégalais, Responsable de TP France, Les Muraux, 2012).

Ces discours montrent que l'expérience de la migration aiguise le besoin de considérer le passé, car elle fait prendre conscience des transformations sociales en cours dans les pays de départ comme des difficultés à transmettre en situation migratoire. C'est en effet dans le contexte de la migration en France, à la fin des années 1990, que l'idée de construire une « maison de la culture » peule (« *galle pinal* » en langue *pulaar*) en Afrique émerge au sein de la section orléanaise de l'association KJPF (*Kawtal jaagoobe pulaar fulfulde e windere*).

Convoquer le patrimoine : pour quoi faire ?

Si le projet de « *galle pinal* » naît d'un « constat de perte » de certaines pratiques et valeurs culturelles, ici et là-bas, par les « papas » venus s'installer en France, il poursuit également directement les activités de développement que les premières générations de migrants réalisent, à destination de leurs villages et régions d'origine depuis maintenant cinquante ans [Daum, 1998 ; Dia, 2008 ; Bertini, Gonin, Kotlok, Le Masson, 2008]. Cette « *maison culturelle-développement* », pour reprendre l'expression utilisée par un des porteurs du projet, membre de l'association TPF, rencontré en 2010, est pensée dès le départ comme un projet de territoire à double entrée : - la poursuite de l'aide apportée par la migration aux familles restées dans la vallée du fleuve Sénégal, « il faut arriver à développer des activités qui fassent vivre les gens sur place », la création d'un « lieu de référence pour la culture peule ».

Après quelques échanges au sein de KJPF sur le lieu d'implantation du projet, le village d'Agnam Godo, situé au nord-ouest du Sénégal, dans la communauté rurale d'Agnam Civol à une quinzaine de kilomètres de la frontière mauritanienne, est finalement choisi. Ce choix témoigne de la volonté de ces migrants de « localiser le passé » [Gensburger, 2013], rappelant l'importance de pouvoir énoncer une « histoire à soi » [Bensa, Fabre, 2001] pour construire le groupe et exister collectivement. Au-delà des controverses possibles, ce village est en effet présenté par ces derniers comme « la capitale spirituelle de la dynastie fondatrice du *Fuuta Tooro* » [Tabital pulaaku, Yeeso, 2012, p. 2] et lieu d'origine de la migration des Peuls vers les autres régions d'Afrique.

En mars 2004, la pose symbolique de quatre pierres sur le terrain attribué par le village d'Agnam Godo, en présence de deux migrants originaires de la zone, dont un poète, particulièrement connu pour son implication dans la défense du *pulaar* en France et au Sénégal officialise le projet. Il sera cependant suspendu pendant quatre ans en raison d'une restructuration des mouvements associatifs de promotion du *pulaar* en Europe comme en Afrique. À cette période, certains membres de l'association orléanaise KJPF rejoignent l'association internationale Tabital Pulaaku (TPI) tandis que d'autres préfèrent garder leur autonomie.

Le projet de « *galle pinal* » va suivre ce processus de restructuration du militantisme *pulaar*, en passant de Kawtal à Tabital Pulaaku en 2008. Au sein de Tabital, il est relancé par la section orléanaise, puis successivement adopté en assemblée générale par la section européenne et internationale de l'association, en 2010. À cette époque, la forme et le contenu de la *galle pinal* ne sont pas encore clairement définis. L'enjeu est alors d'arriver à concilier les objectifs de promotion culturelle des premières associations de défense du *pulaar*, essentiellement portées en France par des Haalpulaaren de la vallée du fleuve Sénégal (du côté sénégalais comme mauritanien) aux nouveaux engagements de Tabital Pulaaku International, qui œuvre à la fédérotation des populations peules. Le projet de « *galle pinal* » vise désormais, comme l'explique un des représentants de TPF, rencontré à Orléans en 2014, à « faire ressortir les similitudes, les convergences » entre les différents groupes peuls, à rassembler, « universaliser les Peuls » mais aussi à réfléchir aux formes que pourra prendre cette demande patrimoniale. Plusieurs membres de l'association internationale Tabital sont alors chargés de mobiliser des compétences et de réfléchir aux modalités de sa réalisation.

Entre Paris, Orléans et Agnam : étendre ses réseaux pour « faire patrimoine »

La reprise par TPI du projet de « *galle pinal* » à la fin des années 2000 s'accompagne d'une transformation progressive des acteurs impliqués et d'un élargissement des réseaux qui reposent la question de l'engagement des migrants. En France, la mobilisation se resserre autour d'un représentant d'une section de Tabital en région Centre, qui joue le rôle de « passeur » entre différentes scènes locales et internationales. Dans le livre autobiographique qu'il publie en 1998 sous le titre *Itinéraire d'un nomade. Du fleuve Sénégal aux berges de la Seine : une vie de plusieurs siècles*, ce migrant, arrivé en France dans les années 1970, se définit lui-même comme un « militant sur deux continents » [Touré, 1998, p. 113] :

« En fait, mes engagements militants depuis vingt ans répondent à deux objectifs principaux. D'une part, la défense des travailleurs africains immigrés en France et le maintien de la culture et de la langue peule chez leurs enfants, d'autre part, l'évolution économique et sociale, la promotion et le développement de la culture peule là-bas, dans la région d'Agnam, en Afrique. » [Touré, 1998, p. 102-103]

L'analyse de sa trajectoire est intéressante, car elle met en évidence le rôle des réseaux construits dans la mobilité, renforcés par des socialisations multiples

au sein du monde associatif, syndical et politique pour comprendre les ressorts de l'engagement patrimonial. L'expérience de la migration, qui s'accompagne d'une sensibilisation à la cause *pulaar* dans les foyers, semble à l'origine de son implication pour la défense de la langue et de la culture peule sans qu'il perde de vue le développement de sa région d'origine. C'est en effet en France qu'il apprend la lecture et l'écriture du français, mais aussi du *pulaar*. À la suite de cet apprentissage, il participe à la création de la première école en *pulaar* de son village en 1983 et devient un membre actif de KJPF en France. De 1979 à 1984, il bénéficie de formations dans divers domaines : mécaniques, pompes artisanales, agriculture [Touré, 1998, p. 97]. Avec ses compagnons de migration, il crée à cette époque, l'ADASCAL (Association pour le Développement Socioculturel d'Agnam Lidoubé, son village d'origine) et l'ALDA (Association de liaison pour le développement des villages d'Agnam) qui regroupe les différents villages de la commune⁹, dont l'objectif initial était d'intervenir dans le domaine de l'éducation et de l'assistance aux familles en cas de maladie et de décès, avant d'ouvrir leur champ d'action aux domaines de l'eau, de la santé, de la culture et de l'agriculture. Leurs actions sont secondées par les « Amis d'Agnam », une association de solidarité internationale, basée à Saint-Cyr-la-Rosière (dans l'Orne) depuis 1997, qui s'investit essentiellement dans le domaine de l'éducation. La capacité de ce militant à ouvrir son réseau et à solliciter des compétences expérimentées dans ses activités antérieures va être mobilisée au profit de ce projet de construction de l'écomusée.

En 2009, sa rencontre avec une responsable d'un écomusée d'une région du nord-ouest de la France, ethnologue, fait basculer le projet vers la forme muséale aujourd'hui proposée. Dans le même temps, conseillé par une connaissance, il sollicite deux architectes d'un grand cabinet parisien qui acceptent d'accompagner le projet. Un second groupe du nom de Yeeso, signifiant « en avant » en *pulaar*, se constitue rapidement autour de ces nouveaux acteurs. Il rassemble des personnes aux statuts très divers : quelques migrants membres de Tabital Pulaaku France (TPF), les deux architectes, une responsable d'écomusée, des chercheurs¹⁰, un agronome, une réalisatrice de cinéma, des professionnels du travail social et de la culture, etc. Au sein de ce groupe de travail, celui qui se définit comme un « militant sur deux continents » assure la liaison avec Tabital, prépare les réunions, informe de l'avancement du projet, ce qui en fait un intermédiaire indispensable. Il assure ainsi le rôle de l'« entrepreneur patrimonial » à la fois « passeur de mémoire » [Ciarcia, 2011] et entrepreneur de développement, dans la continuité des autres activités associatives qu'il a déjà menées et qu'il continue à mener.

Au départ, d'autres professionnels issus des institutions culturelles et muséales françaises et internationales participent également à ces réunions, mais ils quittent

9. Une dizaine de villages ont leur nom précédé du nom « Agnam » : Agnam Civol, Agnam Goly, Agnam Lidoubé, etc. et sont regroupés dans la commune d'Agnam Civol.

10. Nous rejoignons alors le groupe en tant que chercheurs en sociologie et anthropologie.

rapidement le groupe en raison de conceptions divergentes du patrimoine : « Un des [leurs] arguments majeurs, c'est que les Africains en général ne connaissent pas le concept écomusée et que cela ne les intéresse pas du tout. » [Directrice d'un écomusée, 2015, Paris]. De fait, au-delà de la transposition du modèle de l'écomusée en Afrique, dans un milieu rural éloigné de la capitale qui plus est, ce projet d'écomusée cumulait plusieurs limites : il n'avait pas de collection, pas de projet scientifique défini, il était porté par des migrants, acteurs sans compétences en matière de gestion, de conservation de scénographie et muséographie, etc. Devant un tel défi, un des membres du groupe Yeeso souligne au contraire qu'« Il fallait avancer de manière plus souple, inverser les cadres de pensée, ne plus penser en termes de collection... » [Directrice d'un écomusée, 2015, Paris]. Le rôle de Yeeso, essentiellement composé de non migrants, ne parlant pas *pulaar*, a ainsi été de définir collectivement le projet muséal et architectural. L'écomusée, tel qu'il est alors repensé par ce collectif, se donne pour objectif de rendre compte de l'histoire et de la culture peule, par la création d'un « lieu de mémoire vivante »¹¹ qui traite autant du passé que des changements sociaux récents sous l'effet des migrations et des modifications climatiques, que des créations artistiques contemporaines et des projets d'avenir. Défini comme le musée de « tous les Peuls », sur l'instance des membres de TP y participant, il doit également permettre de valoriser le caractère migratoire de cette population et sa diversité en mettant en avant les éléments culturels communs. Afin de trouver une muséographie adaptée à un patrimoine essentiellement immatériel et de laisser la place aux créations, aux rencontres et aux performances, les architectes sollicités ont proposé de développer l'écomusée autour d'une serre pouvant abriter une série de cases, reflet de la vie nomade et de sa diversité mais également des collections d'objets de la vie quotidienne et de matériel multimédia pour la projection de film et la mise en réseaux des Peuls où qu'ils soient. Par son architecture légère et industrielle, ce lieu se veut ouvert et accessible, accueillant l'organisation d'événements à visée culturelle, artistique et éducative autant qu'économique et touristique.

« Je crois que le bâtiment il est venu, à la fois pour dire, c'est pas ça qu'il faut regarder, c'est ce qui est dit dedans qu'il faut écouter, c'est les films qui seront montrés, qu'il faut regarder, donc c'était la plus grande neutralité [...] essayer de trouver un système qui soit le plus neutre possible et après, cela devait servir aussi à faire une sorte de relation, d'échange, pour dire bon au-delà du musée, c'est un lieu où l'on se met à l'ombre, c'est un lieu d'échange avec le village, c'est une sorte d'interface entre la route qui passe et les gens qui sont dans leurs maisons. » (Membre du groupe Yeeso, Paris, 2015)

En évitant toute référence essentialiste aux sociétés africaines et aux Peuls en particulier, qu'ils soient nomades ou sédentaires, les architectes ont cherché à « neutraliser » le bâtiment afin de rendre son appropriation possible au plus grand nombre (habitants d'Agnam, personnes de passage, éventuels touristes, migrants

11. Expression utilisée dans le dépliant de présentation du projet édité en novembre 2012 par le groupe de réflexion Yeeso et Tabital Pulaaku.

de retour au pays, membres de la diaspora, etc.) et conserver une liberté d'usage des lieux. Un verger conservatoire de graines et une pépinière doivent également être créés à côté du musée afin d'inventorier les espèces arboricoles menacées par plusieurs années de sécheresse, de collecter des graines et de réaliser des boutures destinées à l'agriculture. Cette proposition vient ainsi réancrer le projet culturel dans un projet de développement rural. Dans sa conception, le projet d'écomusée est donc à la fois fortement inscrit dans le local par la valorisation de l'histoire et des spécificités culturelles, sociales et environnementales du Fouta Toro et tourné vers les autres îlots de l'« archipel peul » [Botte, Schmitz, 1994], constitués des diverses régions historiques en Afrique et des lieux de migrations dans le reste du monde.

Une patrimonialisation bloquée par une légitimité contestée

Le projet d'écomusée tel qu'il a été formalisé par le groupe Yeeso semble avoir été accueilli avec enthousiasme par les habitants d'Agnam. D'après le porteur du projet, qui joue le rôle d'intermédiaire, il a donné lieu à la réalisation d'inventaire d'objets artisanaux et traditionnels et à la construction d'une première case, ainsi qu'à la mise en place d'un comité de suivi à Agnam. Cet engouement local a certainement bénéficié de la venue en 2009 et en 2011 de la responsable de l'écomusée français au village. Pendant son séjour, elle a pu rencontrer les autorités locales et les lycéens pour les « sensibiliser » à la cause. Pourtant, malgré leur investissement, à Agnam, à Paris et à Dakar depuis plusieurs mois, les membres de Yeeso et de Tabital n'arrivent pas à passer à sa réalisation effective. Au-delà des blocages financiers, s'intéresser aux motifs de ces empêchements à « faire patrimoine » permet d'interroger les enjeux politiques qui entourent la reconnaissance d'une population migrante œuvrant pour la valorisation de sa culture comme la continuité et les ruptures de la mobilisation des migrants.

Un des premiers blocages évoqués par le groupe Yeeso au moment de l'enquête, fin 2013, serait dû à la non-reconnaissance par l'État sénégalais de ce projet muséal. À cette période, une entrevue avec le président Macky Sall, élu en mars 2012, est sollicitée, sans succès, depuis plusieurs mois par le porteur du projet et ses relais à Dakar (d'autres militants de la cause *pulaar*, des ressortissants d'Agnam et des hommes politiques)¹². Les échecs successifs des courriers et des rencontres sollicitées, en France et à Dakar, avec des responsables politiques proches de la présidence, réaffirment l'éloignement des ressources publiques des habitants du Fouta [Dia, 2015, p. 114] et laissent penser que ce projet ne bénéficie peut-être pas du soutien politique local et régional attendu¹³. Les tensions qui parcourent alors l'ARP-Tabital Pulaaku Sénégal et le désaveu de son bureau

12. Macky Sall, élu en mars 2012, était pourtant considéré comme étant proche des Peuls. Surtout, les migrants du Fouta Toro, comme les habitants de cette région, ont conscience d'être un enjeu électoral important [Salzbrunn, 2009].

13. L'absence d'implication du député-maire d'Agnam, présenté comme un proche de Macky Sall fait aujourd'hui défaut.

exécutif s'ajoutaient certainement aux difficultés rencontrées. Néanmoins, la reconnaissance de l'État sénégalais est un enjeu fort pour TPI sur deux points. Elle paraît indispensable à l'obtention du soutien des grandes institutions internationales et nationales (Unesco, ministère de la Culture), mais surtout à celui des membres de la diaspora. Pour le représentant d'une des sections de Tabital France, seule cette reconnaissance nationale permettrait de recueillir les subventions des Peuls, migrants ou non.

Dans le contexte national sénégalais, c'est parce que ce projet ne coïnciderait pas avec le « roman national », pour reprendre un terme utilisé par plusieurs membres de Yeeso, qu'il n'arriverait pas à être entendu aujourd'hui. Selon eux, il serait perçu comme trop particulariste, renvoyant à des revendications ethnolinguistiques et culturelles menaçant les choix de valorisation culturelle nationaux. Pour autant, un projet de valorisation mémorielle de la figure nationale El Hadj Oumar Tall, symbole de la lutte contre le pouvoir colonial et de l'empire toucouleur est actuellement soutenu par les autorités politiques locales dans la région de Podor. La construction d'un centre culturel, porté par le chanteur Baaba Maal, star internationalement reconnue et adulée par les Haalpulaaren, est également en cours dans cette région. À Thilogne, une autre petite ville située à une dizaine de kilomètres d'Agnam, un festival international « culture et développement » (Fesculd) dont l'objectif est la promotion du patrimoine culturel peul, est en place avec l'appui des autorités politiques locales, régionales et nationales depuis 2004.

Face à la diversité de ces initiatives, le projet « d'écomusée du peuple peul » peut apparaître moins prioritaire ou potentiellement concurrent avec d'autres choix de valorisation nationale et régionale. Les difficultés que les mobilisés rencontrent pour se faire entendre découvrent ainsi le rôle qu'ils occupent dans le jeu politique local et national. Il semblerait alors, qu'à cette étape du projet, ils pâtissent d'un manque de relais et de soutien par des « figures » artistiques ou politiques ayant suffisamment d'influence à Dakar. Ce constat permet d'avancer dans l'analyse des rapports de concurrence symbolique qui se construisent entre Sénégalais, ici entre les élites et les travailleurs immigrés, regroupés en association. Ainsi au-delà de la difficulté posée par une revendication culturelle particulariste, la mise à l'épreuve de l'écomusée ne reflète-t-elle pas aussi la perception que l'État sénégalais porte envers ceux qui sont partis travailler en France ?

Dans ses travaux sur les rapports entre imaginaire national et migration, Mahamet Timera [2014] montre comment la recomposition de l'imaginaire de la nation sénégalaise influe sur les relations collectives et les processus de reconnaissance mutuelle, qui participent à la construction du « Nous » à l'intérieur de la collectivité nationale, notamment entre ceux qui dans la société sont désignés de manière vernaculaire comme « ceux du dedans » et ceux qui sont désignés comme « ceux du dehors », de « l'extérieur ». Ces derniers désignent ici les migrants « qui sont loin » et « absents ». Jusque dans les années 1960 et 1970, la migration vers la France est perçue négativement par les groupes majoritaires de ces sociétés comme une « force laborieuse », un « terreau de contestation du

pouvoir » et une « menace au projet nationaliste » [Timera, 2014, p. 31-32]. Elle n'est pas encore devenue une affaire collective. Il faut attendre les années 1980 pour voir émerger dans la société sénégalaise de nouvelles figures de l'émigré moins stigmatisées. Mais ces nouvelles figures promues par l'État et popularisées par les médias sont celles des élites artistiques ou sportives, presque toujours des musiciens, des footballeurs ou des personnalités intellectuelles. « *A contrario*, les communautés sénégalaises (les travailleurs immigrés avec ou sans leurs familles), maliennes ou africaines installées en France, et y organisant progressivement une vie sociale collective, font l'objet d'une relative occultation par et dans les pays d'origine » [Timera, 2014, p. 36]. Pour Abdoul Hameth 'Ba [2007], cette représentation négative du travailleur immigré ne favorise pas la reconnaissance de ses compétences dans le champ du développement local et de la solidarité, et pèse durablement sur les relations que les travailleurs immigrés entretiennent avec les élites de retour au pays et les autorités politiques nationales.

En affichant une posture d'ignorance voire de méfiance vis-à-vis de ce projet, l'État sénégalais actualise, somme toute, la marginalisation de ses « fils partis » travailler en France, d'autant plus lorsque les projets qu'ils portent au nom d'une appartenance ethnoculturelle soutiennent les revendications d'une association panfulaniste qui contrarient potentiellement les États-nations ouest-africains et les définitions qu'ils ont de la « communauté imaginée » [Anderson, 1983]. Dès lors, ce qui semble se jouer dans ces « empêchements à faire patrimoine », c'est le rapport de la nation avec ses émigrés, notamment la manière dont ses « fils de la nation » [Timera, 2014] tentent d'y renégocier leur place.

Entre local et transnational : les défis posés à la mobilisation des acteurs associatifs

Toutefois, les difficultés rencontrées par les « mobilisés » pour se faire entendre ne relèvent pas seulement des circonstances politiques, même si celles-ci ne favorisent pas, nous l'avons vu, la reconnaissance publique de leur projet. Elles semblent également étroitement liées aux « contextes d'expérience des individus engagés » [Cefai, 2007], qui renvoient plus largement aux conditions sociales et idéologiques de l'activité patrimoniale [Bertheleu, 2016].

Ces dernières années, malgré une information diffusée par le principal porteur du projet lors des assemblées générales et des manifestations de Tabital Pulaaku en France, pendant lesquelles il reçoit l'adhésion des participants – principalement des vieux immigrés militants de la cause *pulaar*, quelques jeunes, nés en France ou arrivés récemment – ces derniers sont absents des réunions organisées par le groupe Yeeso. Ils participent peu à la conception du projet et à sa mise en forme. L'absence des membres de Tabital et l'imprécision sur ses attentes conduisent la plupart des membres non migrants de Yeeso à se demander s'il ne conviendrait pas d'écarter Tabital, qui reste une association avec laquelle elle n'a pas su créer des liens pour, au contraire, privilégier le travail engagé avec les habitants

d’Agnam. Cette invisibilité des membres de Tabital Pulaaku interroge l’interconnexion des réseaux, ainsi que la finalité de ce projet, notamment la façon dont il est compris. Dans le passage d’« une maison de la culture » à un « écomusée », auquel les fondateurs du projet des années 1990 ont finalement été très peu associés, se joue la confrontation entre des représentations diverses du patrimoine, de la mémoire et du développement territorial. L’adoption de la forme écomusée comme lieu de conservation, proposée et soutenue par les membres de Yeeso, est nouvelle pour les migrants comme pour les populations de la vallée du fleuve Sénégal. Pour le porteur du projet en France, le modèle du musée en Afrique constitue une référence ambivalente. Il renvoie à une forme d’institution « démodée », voire disqualifiée : « ça, c’est du passé » [...] « On ne veut pas construire un musée comme celui de Dakar (musée IFAN), car c’est un musée mort. Nous voulons construire un musée vivant. » [Porteur du projet en France, membre de Tabital, Paris, 2012]. Plusieurs fois, lors des réunions de Yeeso, il revient sur l’idée d’associer des activités culturelles et festives à un événement public tel une grande foire, qui réunirait les habitants de la région et de la diaspora et conjuguerait manifestation culturelle, divertissement et activités économiques. En soutenant ce modèle de conservation, les membres du groupe Yeeso tentent de renouveler les logiques d’intervention en faisant du patrimoine un facteur du développement local alors que les actions des immigrés s’étaient jusqu’à présent essentiellement centrées sur l’éducation et la santé. Mais surtout, ce développement n’est plus promu sur la base d’une mobilisation des ressortissants du village à l’étranger et dans le « village multi-situé »¹⁴, comme ce qui est communément réalisé en migration. La mobilisation se veut désormais transnationale, réunissant *pulaaku*, migrants ou non, habitants d’Agnam ou non, Haalpulaaren de la vallée du fleuve Sénégal et Peuls d’ailleurs par le biais de Tabital Pulaaku Internationale. Plusieurs chercheurs ont cependant montré comment les migrants originaires de la vallée du fleuve Sénégal ont développé des réseaux en fonction des liens de parenté et des situations géographiques, le partage d’une communauté d’origine étant décisif pour la vie en migration et l’organisation des aides destinées au village [Daum, 1998 ; Timera, 1996 ; Dia, 2015]. De ce fait, alors qu’Agnam Godo est institué en tant que « lieu de mémoire » par le groupe de migrants au sein de KJPF (originaires de la vallée du fleuve Sénégal, mais pas obligatoirement d’Agnam), et possède déjà toutes les caractéristiques d’un « village multi-situé », la construction d’un tel projet peut être perçue, à l’échelle internationale de TPI, au regard de sa localisation, comme le projet de certains migrants au bénéfice de leur région ou village d’origine. On peut alors se demander si les migrants qui cotisent déjà dans leurs associations villageoises sont véritablement disposés à reconvertir ou élargir leurs engagements pour un projet patrimonial de

14. Le « village multi-situé » désigne selon Hamidou Dia des univers de sens, produits par les migrations, sur des territoires différents, reliés par une référence commune à un site rural originel. « Ce concept comprend les habitants du site original d’où sont partis les migrants, ainsi que les ressortissants vivant à Dakar, dans les grandes villes africaines d’installation ou de passage et dans les cités globales occidentales. Il implique les descendants des migrants, où qu’ils se trouvent dans le pays et dans le monde [2010, p. 235]. »

développement plus universel (qui concerne tous les Peuls) sans retombées pour leur propre village ou localité. C'est donc la localisation de ce projet, éloigné des grands centres urbains et faisant sens que pour quelques-uns, autant que sa nature qui expliquerait la difficile mobilisation des migrants et les freins à la patrimonialisation.

Mais l'absence des membres de Tabital Pulaaku pose plus largement la question de la transmission et du partage des « convictions ». La génération de migrants à l'origine du projet au sein de Kawtal vieillissant, il n'est pas certain que la génération suivante poursuive les mêmes objectifs que leurs aînés. Jacques Barou [2012], à propos des migrants subsahariens en Europe, a montré le déclin de l'attachement au pays d'origine et de l'affirmation identitaire entre les premières générations et celles nées dans le pays d'accueil. Hamidou Dia [2010] fait le même constat d'effritement à propos de l'implication des membres de l'association des ressortissants d'un village de la moyenne vallée du fleuve Sénégal, base ethnographique de son analyse. Il montre notamment comment les étudiants et les migrants nés à Dakar, « représentatifs de la nouvelle configuration de l'association » du « village multi-situé » étudié aspirent à une autonomie qui fait perdre à l'organisation « sa capacité de mobilisation humaine et financière » [Dia, 2015, p. 317]. Il ajoute que si ces sections se renforcent par l'arrivée de ces nouveaux membres, « l'engagement est rarement transmis auprès des descendants » [Dia, 2010, p. 239]. Dans cette reconfiguration de l'engagement vers le pays d'origine, les associations de ressortissants, qui fonctionnent avec leur relais dakarois depuis les années 1980, grâce à la mise en place de partenariats avec des ONG et la coopération décentralisée, restent pourtant des acteurs importants du développement local.

Face à l'effacement de la présence de TPI, c'est en effet vers ces acteurs, constitués des « Amis d'Agnam », et de l'ALDA dont il était question précédemment, que les membres de Yeeso ont décidé de se tourner pour redynamiser le projet. Cette ouverture à de nouvelles associations (les acteurs en restent plus ou moins les mêmes) est réalisée au nom d'un attachement « aux villages des Agnam » et à la nécessité de répondre à l'attente qui y a été suscitée depuis déjà plusieurs années. Le porteur du projet, représentant de TPI dans Yeeso, reste toutefois réticent à ce réancrage local. Mandaté par Tabital, il continue à défendre le partenariat avec l'association internationale ainsi que la finalité universelle de ce projet, « un musée pour tous les Peuls ». Pour les immigrés encore engagés, les attentes et le sens donné à l'action patrimoniale, même s'ils partagent tous le désir de favoriser le travail de mémoire est d'éviter la perte culturelle en créant des ressources utiles au développement local. Ils oscillent entre d'une part, une représentation de l'écomusée comme nouvel outil de développement rural et inter-villageois, s'inscrivant dans la continuité des opérations classiques de développement tout en renouvelant les formes, la culture devenant désormais le support de ce développement, et d'autre part, une action patrimoniale, plus politique, soutenant un nationalisme culturel peul transnational. Le resserrage de la mobilisation autour des réseaux du codéveloppement habituels témoigne cependant de l'échec

de la mobilisation transnationale portée par Tabital Pulaaku et de sa légitimité patrimoniale. Ceci d'autant plus que c'est justement la valorisation d'un transnationalisme culturel qui est alors évoquée comme un frein à l'obtention du soutien de l'État Sénégalais.

Conclusion

Les reconfigurations successives du projet révèlent les défis que pose la mise en valeur d'une culture migrante, transnationale autant que la difficulté à territorialiser une mobilisation visant à construire une « communauté diasporique » [Barou, 2012]. Ses tâtonnements et ses blocages soulignent aussi plus largement la difficulté à maintenir et construire du concernement dans la durée. L'analyse des freins à la patrimonialisation en migration paraît en effet tributaire des dissensions à l'intérieur des réseaux quant aux modalités de l'action. Malgré ses revendications universalistes et le soutien qu'elle porte à ce projet, TPI peine à mobiliser ses membres au-delà de ces activités habituelles (alphabétisation et festivals culturels), qui peuvent être perçues comme des modèles de conservation pour un « entre soi », sans hybridation possible. Cependant, en interpellant les autorités politiques nationales et en soutenant la forme muséale, l'association internationale cherche aussi à acquérir une plus grande visibilité en valorisant son patrimoine devant un plus large public. Dans son message politique, l'association se heurte néanmoins à une tension entre sa volonté de défendre un particularisme culturel, ethnique et régional en même temps qu'une approche plus universaliste, pan-fulaniste de la culture. Pourtant, si les militants adhèrent dans l'ensemble à ce dernier message, ils restent peu mobilisés dès lors que les activités engagées ne concernent plus leur région ou leur village d'origine. La recentrement de la mobilisation autour des acteurs en France du « village multi-situé » et de ses réseaux constitués (les Amis d'Agnam, l'ALDA) pour pallier le manque d'implication de TPI (avec qui la plupart des migrants haalpulaaren rencontrés entretiennent pourtant des liens) pose la question de la dynamique des réseaux constitués par les immigrés, à la jonction du local, du régional, du national et de l'international, ainsi que la complexité des relations qui se tissent entre ces territoires comme la difficulté à définir des objectifs politiques communs de valorisation d'un patrimoine. Les effets conjugués des investissements multiples des migrants (à la fois dans l'association transnationale et dans leurs associations villageoises) comme l'effritement du concernement entre générations ont pour conséquence de provoquer une mobilisation fragmentée qui n'arrive pas à dépasser les ressorts d'une mobilisation qui s'est jusqu'alors effectuée sur la base des réseaux du « village multi-situé ». Autrement dit, si les actions patrimoniales sont en pratique réalisées grâce à la circulation, entre plusieurs espaces des acteurs investis, la volonté de patrimonialiser une culture transnationale et diasporique se heurte à la concurrence éventuelle des attachements des membres du mouvement *pulaar* à leurs lieux d'origine comme au cadre des États nation, ici celui du Sénégal. Dans ce contexte de restructuration interne du militantisme, les mobiles patrimoniaux

qui animent les acteurs prennent des sens multiples, rappelant pour reprendre les travaux de Jean-Louis Tornatore [2011] que la relation au patrimoine n'est ni figée ni déterminée, mais sans cesse retravaillée par les valeurs de ceux qui s'engagent dans cette cause.

Bibliographie

- ADAMS A. [1977], *Le Long Voyage des gens du fleuve*, Paris, François Maspéro.
- ADELL N. [2011], « *Des Hommes-patrimoine* » in CIARCIA G. (dir.), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 33-53.
- ANDERSON B. [1991, 1983], *Imagined communities. Reflections on origins and spread of nationalism*, London, Verso, (traduction française, 1996, Paris, La Découverte).
- BA ABDOUL H. [2007], *Acteurs et territoires du Sahel : Rôle des mises en relations dans la recomposition des territoires*, Lyon, ENS Éditions.
- BAROU J. [2012], « Les immigrés d'Afrique subsaharienne en Europe : une nouvelle diaspora ? » *Remi*, vol. 28, n° 1, p. 147-167.
- BENSA A., FABRE D. (dir.) [2001], *Une histoire à soi*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme.
- BENSA A., FASSIN D. [2008], *Les Politiques de l'enquête*, Paris, La Découverte.
- BERTHELEU H. [2016], *Mémoires des migrations en France. Du patrimoine à la citoyenneté*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (sous presse.).
- BERTHELEU H., DASSIE V., GARNIER J. [2014], « Mobilisations, ancrages et effacements de la mémoire », in BARBE N., CHAULIAC M., *L'Immigration aux frontières du patrimoine*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 25-42.
- BERTHELEU H., GARNIER J. [2014], « Une conception dynamique et constructiviste de la mémoire », in BERTHELEU H., *Au nom de la mémoire. Le Patrimoine des migrations en région centre*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p. 31-49.
- BERTINI B., GONIN P., KOTLOK N., LE MASSON O. [2008], « Engagements citoyens ici et là-bas. L'insertion pluriterritoriale des migrants (France, bassin du fleuve Sénégal) », communication au *Colloque Migrations internationales Sud-Nord. Regards croisés des mondes scientifique, politique et associatif*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Chaire Quetelet, 3-5 décembre 2008.
- BOTTE R., SCHMITZ J. (dir.) [1994], « L'archipel peul », *Cahiers d'études africaines*, vol. 34, n° 133-135.
- BOURLET M. [2013], « L'acte d'écrire : sur la performativité de l'écriture littéraire en pulaar », *Journal des africanistes*, vol. 83, n° 1, p. 106-131.
- BOURLET M., LORIN M. [2014], « La littérature en peul sur internet : circulation, création, édition », in BAUMGARDT U., DIALLO A. (dir.), *La Transmission culturelle. L'exemple du peul*, Paris, Karthala, p. 141-169.
- CEFAÏ D. [2007], *Pourquoi se mobilise-t-on ? Les théories de l'action collective*, Paris, La Découverte.
- CEFAÏ D. (dir.) [2010], *L'Engagement ethnographique*, Paris, éditions de l'EHESS.

- CIARCIA G. [2011], « Introduction », in Ciarcia G. (dir.), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala-MSH-M, p. 7-30.
- CIAVOLELLA R. [2008], *Le Pouvoir aux marges. Les FulaaBe et l'État mauritanien*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Milan, université de Milan Bicocca et EHESS Paris.
- DAUM Ch. [1998], *Les Associations de Maliens en France. Migrations, développement et citoyenneté*, Paris, Karthala.
- DIA H. [2008], « Villages “multi-situés” du Fouta-Toro en France : le défi de la transition entre générations de caissiers, lettrés et citadins », *revue Asylon(s). Digitales*, n° 3 : www.reseau-terra.eu/article713.html (page consultée le 19 juillet 2012).
- DIA H. [2010], « Les villages “multi-situés” sénégalais dans la nouvelle configuration migratoire mondiale », *Hommes et migrations*, n° 1286-1287, p. 234-244.
- DIA H. [2015], *Trajectoires et pratiques migratoires des haalpulaaren du Sénégal. Socio-anthropologie d'un « village multi-situé »*, Paris, L'Harmattan.
- FOUÉRÉ M.-A. [2010], « La mémoire au prisme du politique. », *Cahiers d'études africaines*, n° 197, p. 5-24.
- GENSBURGER S. [2013], « Introduction. Localiser le passé », *Genèses*, n° 92, p. 2-5.
- HAMES J. [2010], « Minority language promotion in Senegal and Mauritania : the case of Pulaar », Center for african studies recherche, report n° 10 : <http://africa.ufl.edu/files/CAS-RR-2010-Hames.pdf> (page consultée le 18 novembre 2015).
- HUMERY M.E. [2012], « Lire et écrire en pulaar au Sénégal. Le “mouvement pulaar”, lieu de toutes les résistances », in GARY-TOUNKARA D., NATIVEL. D. (dir.), *L'Afrique des savoirs au sud du Sahara (xvi-xxi siècle). Acteurs, supports, pratiques*, Paris, Kathala, p. 287-312.
- KASTORYANO R. [2006], « Vers un nationalisme transnational. Redéfinir la nation, le nationalisme et le territoire », *Revue française de science politique*, vol. 56, n° 4, p. 533-553.
- LAVIGNE-DELVILLE Ph. [1991], *La Rizière et la valise. Irrigation, migration et stratégies paysannes dans la vallée du fleuve Sénégal*, Paris, Ateliers du développement, Syros alternative.
- LEBLON A. [2015], « Bamako-Bruxelles : itinéraire de savoirs, d'images et d'acteurs. Analyse préliminaire de la circulation transnationale de signifiants culturels peuls », in DAGEN P. (dir.), *La Construction des patrimoines en question*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 43-47.
- LERICOLLAIS A., VERNIÈRE M. [1975], « L'émigration Toucouleur : du fleuve Sénégal à Dakar », *Cahiers de l'ORSTOM*, vol. 12, n° 2, p. 161-175.
- MA MUNG E., DORAÏ M.K., HILY M.A., LOYER F. [1998], *Bilan des travaux sur la circulation migratoire*, rapport de recherche : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00252013> (page consultée le 20 mars 2015).
- MANCHUELLE F. [2004], *Les Diasporas des travailleurs soninkés (1848-1960), migrants volontaires*, Paris, Karthala.
- QUIMINAL C. [1991], *Gens d'ici, gens d'ailleurs. Migrations soninké et transformations villageoises*, Paris, Christian Bourgeois.
- RODET M., REINPRECHT C. [2013], « Éditorial : mémoires et migrations en Afrique de l'Ouest et en France », *REMI*, vol. 29, n° 1 : <http://remi.revues.org/6250> (page consultée le 29 juillet 2013).

- SALZBRUNN M. [2009], « Glocal migration and transnational politics : the case of Senegal », *Projet on Global Migration and Transnational politiques, working paper n° 8*, Arlington (Va.), George Mason University.
- SCHMITZ J., HUMERY M.E. [2008], « La vallée du Sénégal entre (co)-développement et transnationalisme : irrigation, alphabétisation et migration ou les illusions perdues », *Politique africaine*, n° 109, p. 56-72.
- TABITAL PULAANKU, YEESO [2012], « Projet Tabital pulaaku international. L'écomusée du peuple peul », Fascicule papier.
- TIMERA M. [1996], *Les Soninké en France. D'une histoire à l'autre*, Paris, Karthala.
- TIMERA M. [2014], Mots et maux de la migration. De l'anathème aux éloges, *Cahiers d'études africaines*, n° 213-2014, p. 27-47.
- TORNATORE J-L. [2011], « Mais que se passe(nt)-il(s) au juste ? Sur la relation au passé (patrimoine, mémoire, histoire, etc.) et ses amateurs », in CIARCIA G. (dir.), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala-Maison des sciences de l'homme de Montpellier, p. 75-91.
- TOURÉ S. [1998], *Itinéraire d'un nomade. Du fleuve Sénégal aux berges de la Seine : une vie de plusieurs siècles*, Paris, L'Harmattan, éditions Charles Léopold Mayer.

Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques « tradi-modernes » du Gabon

*Alice Aterianus-Owanga**

Depuis quelques années, des études sur les musiques donnent la part belle à la notion de patrimoine, selon des perspectives diverses : alors que la notion de « patrimoine musical » était autrefois employée dans une tendance essentialisante, les travaux contemporains s'attachent davantage à examiner les lieux, les acteurs et les institutions impliqués dans le processus de patrimonialisation, et à décrire un patrimoine en train de se faire [Desroches et *al.* 2011 ; Olivier ; 2011 ; Charles-Dominique 2013]. Récemment, plusieurs publications se sont penchées sur des genres musicaux ou sur des pratiques ayant été reconnus comme patrimoine mondial par l'Unesco [Samson, Sandroni, 2013], quelques autres sur des festivals [Campos, 2011], des groupes de musique, des politiques culturelles [Pourrouquet, 2015] ou des associations [Roda, 2011] participant de la patrimonialisation des musiques.

Prolongeant ce champ de recherche sur les liens entre patrimoine et musique, le présent article s'attache lui aussi à dépasser les approches opposant patrimonialisations par le haut et par le bas pour penser des patrimonialisations « ordinaires » [Isnart, 2012]. Il ne s'intéresse ainsi pas à la patrimonialisation institutionnelle d'une musique, mais à la manière dont des musiciens contribuent à la mise en patrimoine de certaines pratiques culturelles, et aux mobilités qui conduisent à faire émerger chez ces artistes un projet d'ordre patrimonial de valorisation de traits culturels ou d'objets perçus comme « traditionnels ». L'hypothèse sous-jacente à cette démarche repose sur l'idée que l'anthropologie du transnational et de la mondialisation appliquée aux trajectoires musicales [White, 2012 ; Le Menestrel, 2012] permet d'éclairer des manières particulières de produire du « patrimoine », de la « tradition » et des « identités » par la mobilité, ainsi que des étapes, des logiques et des tensions qui jalonnent ce processus.

* Anthropologue, maître-assistante FNS Ambizione, université de Lausanne.

La réflexion ici présentée est fondée sur une ethnographie des mondes de la musique urbaine du Gabon ¹, un cas d'étude qui offre des particularités remarquables dans les manières de faire patrimoine. En effet, l'État gabonais ne s'est engagé que très relativement et tardivement en faveur d'une politique d'« authenticité » ou d'« enracinement culturel » [White, 2006 ; Ndiouga Benga, 2008], et a appréhendé avec méfiance les démarches qui s'écartaient du projet d'unité nationale du Parti unique. Le Gabon n'est pas célébré pour ses patrimoines musicaux ² : aucun de ses chants, danses, et pratiques cérémonielles n'est inscrit au patrimoine culturel immatériel de l'Unesco ni ne s'est érigé dans les marchés *world-music* comme emblème d'une sonorité nationale, reconnue depuis l'international comme le sont le *mbalax* pour le Sénégal, le *highlife* pour le Ghana, ou le *samba de roda* pour le Brésil. Hormis quelques exceptions, peu de ses artistes ont rencontré la consécration dans les secteurs de commercialisation des musiques africaines.

Pourtant, depuis les années 1950, c'est autour des musiciens que s'est en partie formée, exprimée et diffusée au Gabon l'idée d'une identité nationale « moderne », d'émotions et d'ethos communs, ainsi qu'un projet étatique d'unité nationale. Des années 1960 aux années 1990, plusieurs chanteurs se sont érigés en hérauts d'un projet de « retour aux sources », et ils se sont fait les initiateurs du passage à l'art [Heinich, Shapiro, 2012] d'éléments de traditions initiatiques, dont certaines s'imposèrent par la suite comme patrimoines nationaux. Ces artistes ont progressivement été érigés en représentants d'un label musical dit « tradi-moderne », selon une terminologie employée au Gabon et dans d'autres États africains [White, 2012, p. 205]. Cette étiquette musicale locale réunit des artistes de genres musicaux différents, mais partageant une même représentation des cultures postcoloniales contemporaines comme possibles produits d'une heureuse rencontre entre « tradition » et « modernité ».

En décrivant les trajectoires de trois musiciens engagés dans ce travail de mise en patrimoine de pratiques culturelles locales ³, cet article examine les circulations locales et transnationales qui ont conduit à ce processus, ainsi que les déplacements d'objets ou de pratiques qu'il a entraînés. Il s'organise en suivant les trois types de mobilités et de mécanismes de patrimonialisation sous-jacents dans ces parcours :

1. Cette réflexion est le fruit des recherches menées à Libreville de 2008 à 2015, financées grâce à une allocation doctorale de l'université Lyon 2, puis des allocations postdoctorales de l'APRAS et du Labex CAP.

2. Un seul bien est inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco : l'« écosystème et paysage culturel religieux de Lopé-Okanda ».

3. D'autres artistes se sont également impliqués dans une démarche proche, comme Pierre-Claver Zeng [Mvè Békélé, 2000 ; Ondo, Ovono Ebé, 2014]. Les trois artistes ici décrits ont été choisis en raison de l'existence de nombreuses archives à leur propos, de la possibilité d'effectuer une investigation ethnographique dense sur leur parcours et des éclairages qu'ils fournissent à propos des mécanismes de la patrimonialisation au Gabon.

– la première mobilité se déroule à partir des années 1960 sur les routes du panafricanisme, et conduit à une appropriation de traits culturels perçus comme authentiquement africains, pour lutter contre l’aliénation coloniale ;

– la seconde repose, à partir des années 1970, sur des mobilités artistiques dans des scènes nationales et internationales de musique africaine, qui se prolongeront dans les marchés étiquetés plus tard *world-music* ; elle s’associe avec une logique de patrimonialisation ambiguë, consistant en la spectacularisation d’éléments religieux et la désactivation de leurs significations symboliques, afin d’en faire des signes identitaires ;

– la dernière est une mobilité d’objets, de symboles et d’images consécutive aux processus de spectacularisation de pratiques initiatiques, observée à partir des années 1980 : elle entraîne la décontextualisation et la resignification des éléments patrimonialisés.

En décrivant ces mobilités, nous examinerons la contribution méconnue du musical au passage d’une pratique religieuse initiatique au patrimoine, en prolongement de travaux qui ont souligné la manière dont le *bwiti* s’était érigé en emblème d’un patrimoine national [Mary, 2005 ; Bonhomme, 2007]. Au préalable, une première partie de cet article resitue le contexte historique et politique de déploiement de ces pratiques musicales et des politiques culturelles entourant l’indépendance.

Des soubassements politiques du patrimoine : nations et nationalismes au Gabon

Les travaux sur les enjeux, usages et contours de la notion de patrimoine ont de longue date relevée comment cette catégorie fonctionnait en interdépendance avec celles « d’identité », de « tradition » ou de « culture » [Fabre, 1994 ; Le Goff, 1998]. Tandis que les approches historiques ont montré comment le cadre de la nation et de l’État modernes avait constitué une matrice de formation de cette idée de patrimoine dans le contexte européen [Pomian, 2010], des approches anthropologiques plus récentes ont examiné les enjeux politiques de sa diffusion et de sa localisation dans des États variés [Bondaz *et al.*, 2014 ; Givre, Regnault, 2015], soulevant la question des rapports entre nationalisme, État et patrimoine.

En Afrique, l’entrecroisement entre dynamiques de patrimonialisation et constructions nationales fut particulièrement remarquable au tournant des indépendances. Durant cette période, les nouvelles nations s’attachaient à produire des identifications libérées de l’aliénation coloniale, associant le projet développementaliste à la démarche d’affirmation de « traditions » ou de « patrimoines ». Le Gabon offre un exemple intéressant de la manière dont cette opération survint par un processus d’interactions et de négociations incluant des acteurs situés à la fois au sein et en dehors du cadre étatique, à l’échelle locale et globale.

Le Gabon colonial n'est pas connu pour ses mouvements indépendantistes et ses revendications anticoloniales. Traversés par des conflits de classe et des luttes de pouvoir [Bernault, 1996], les partis politiques se positionnent, par exemple, en majorité en la défaveur de l'indépendance lors du référendum du 28 septembre 1958, percevant l'inclusion dans la communauté française comme plus favorable aux intérêts du Gabon que l'indépendance ou l'alliance au sein de regroupements sous-régionaux [M'Bokolo, 2009]. Ces partis politiques militent cependant tous pour l'affirmation d'une unité territoriale et revendiquent les intérêts de la nation gabonaise. Parallèlement, durant la première moitié du xx^e siècle, des mouvements syndicaux, des groupes d'intellectuels et des associations d'étudiants se mobilisent de diverses manières, sinon pour l'indépendance, du moins pour l'amélioration des conditions de vie et de travail des Gabonais [Métégué N'Nah, 2006, p. 153 ; Rich, 2012]. Du côté religieux également, des mouvements millénaristes et réformistes émergent dans l'ethnie *fang*, annonçant la libération prochaine du peuple noir, et la venue d'un messie identifié en la personne de Léon M'Ba, futur premier président du Gabon [Mary, 1983a]. Quoique divergentes, ces initiatives révèlent la présence déjà marquée d'une idée de nation et de destin communs chez les peuples gabonais. Sous la pression de l'opinion publique et du vent de libération qui traverse le continent, l'indépendance du Gabon est finalement proclamée par Léon M'Ba le 17 août 1960.

Alors que le Gabon traverse cette période de transition, une scène musicale se développe dans Libreville, autour des sonorités circulant sur les voies de l'empire colonial. Au sein des débits de boisson et des *bars-dancings*, les citoyens réunis par l'exode rural et les migrations adoptent les esthétiques, les danses et les pratiques de fêtes synonymes de « modernité ». Ces lieux accueillent progressivement les performances des orchestres naissant dans la ville. Ces orchestres bénéficient de l'aide de personnalités politiques et d'élites qui participent à l'acquisition d'instruments ou fournissent des lieux de répétition. Du fait de cette influence politique, des identifications ethniques ou provinciales sont assignées progressivement à ces formations musicales, chacune devenant l'ambassadrice d'un groupe ethnique ou d'une province gabonaise.

À partir de l'indépendance, cette proximité entre le domaine politique et le monde musical prend une nouvelle ampleur. Dès 1960, les musiciens d'orchestre sont sollicités pour élaborer l'hymne national, avant d'être impliqués dans l'animation des campagnes électorales. Comme le décrit Florence Bernault, bars et musiques forment alors les véhicules principaux d'une « culture quotidienne du politique » en développement [Bernault, 1996, p. 311], orchestrant le « ballet complexe du dialogue entre gouvernement et population » [*Ibid*, p. 323]. La présidence de Léon M'Ba, de 1960 à 1967, voit aussi le développement de plusieurs institutions étatiques, en adéquation avec les « accords de coopération » signés avec la France, dont l'influence se remarquera dans différents secteurs [Obiang, 2007]. Dans le domaine de la culture, le Musée national des arts et traditions voit le jour, ainsi que la Direction de la culture et les antennes de communications télévisuelles et radiophoniques nationales, où seront enregistrées les premières

productions musicales locales. Cependant, les troubles politiques et le climat autoritaire sous le régime de Léon M'Ba freinent le développement des politiques culturelles, et les musiciens sont eux-mêmes touchés par la répression, l'instabilité et la fragilité de l'État postcolonial.

C'est véritablement avec l'arrivée au pouvoir d'Omar Bongo que se développe l'appareil d'organisation et de contrôle du monde de la culture. Vice-président de Léon M'Ba, Albert Bernard Bongo⁴ arrive au pouvoir en 1967, et abroge le multipartisme pour créer le 12 mars 1968 le Parti démocratique gabonais (PDG). Avec son idéologie de « Rénovation », il promeut le développement de la nation par l'unité des « tribus », des « clans » et des « ethnies » autour de la figure centrale du président. Après la période de division et d'ethnisation de la vie politique sous Léon M'Ba, Omar Bongo entend faire régner l'unité nationale, se fondant pour ce faire « sur la négativation des cultures » [Nguéma-Minko, 2010, p. 171], et sur l'effacement des particularismes locaux. Il assoit son hégémonie sur une centralisation politique et institutionnelle, sur des services de sécurité et de renseignement, et sur des réseaux d'interdépendance avec l'ancienne métropole [Obiang, 2007], mais également sur la musique et la danse.

Dans le domaine musical, le PDG contrôle les contenus de la création au travers de deux types d'instruments d'enrôlement : d'une part, à partir de 1968, les forces armées nationales créent les orchestres militaires et réquisitionnent les musiciens des groupes existants, pour exercer leurs talents au service des institutions. Leurs performances répondent aux commandes des généraux et des dirigeants politiques, pour animer les festivités et cérémonies officielles. D'autre part, les « groupes d'animations socioculturels » se mettent en place sous la dépendance de l'UFDPG (l'Union des Femmes du PDG), réunissant les femmes par appartenances provinciales ou ethniques. Gérés par des personnalités politiques ou leurs épouses, ces groupes féminins animent les cérémonies officielles par des chants et par des danses insistant sur l'érotisme et les mouvements du bassin [Mouélé, 2009 ; Aterianus-Owanga, à paraître], et ils obéissent à une division genrée des activités culturelles sous le régime du PDG. En leur sein, les musiciens et danseurs sont aux prises avec des injonctions contradictoires : d'une part, ils sont contraints à la recherche d'une certaine « authenticité » africaine par les discours politiques, les critiques des médias et par les appels plus globaux à la réafricanisation culturelle sur le continent ; d'autre part, leurs élans de recours à des langues et sonorités ethniques sont freinés, car perçus comme des menaces à l'unité nationale, et l'on privilégie la reprise des standards musicaux reconnus dans les marchés de la musique. Ces contradictions reflètent les ambivalences accompagnant le rapport à la « tradition » dans les premières heures du régime Bongo.

En contraste avec ce tableau de politisation extrême des musiciens et ces attitudes ambiguës à l'égard du registre de la « tradition », plusieurs artistes

4. Albert Bernard Bongo prend le nom El Hadj Omar Bongo en 1973 à la suite de sa conversion à la religion musulmane.

parviennent à se positionner en marge ou dans les interstices du système politique, pour développer d'autres démarches d'invention de traditions musicales, religieuses et orales. Pour ce faire, leurs créations musicales s'inspirent de circulations et de dialogues en direction de l'étranger, dans les réseaux panafricanistes.

Panafricanisme et décolonisation culturelle : la patrimonialisation en exil de Pierre-Claver Akendengué

Chanter l'Afrique, entre la France et le Gabon

Dans les années 1960, après l'indépendance du Ghana en 1957, le continent africain voit le fleurissement des expressions du panafricanisme, un mouvement hétérogène, mais possédant pour socle commun le projet d'unité des peuples de l'Afrique et de sa diaspora [Adi, Sherwood, 2003 ; Boukari-Yabara, 2014]. Porté sur le continent par des personnalités politiques telles que Kwame Nkrumah, Jomo Kenyatta et Sékou Touré, le panafricanisme naît des dialogues avec les théoriciens du monde noir des Amériques, comme William Edward Burghardt Du Bois et Marcus Garvey. Au-delà du registre politique, les festivals culturels panafricains tenus entre 1966 et 1977 s'attellent à diffuser ce mouvement idéologique auprès du plus grand nombre, constituant des plateformes inédites de rencontre et de mise en réseau des artistes africains.

Le panafricanisme exerça un impact bien moindre et bien plus tardif en Afrique centrale que dans les zones occidentales et orientales du continent [M'Bokolo, 2009]. Au Gabon, sous Omar Bongo, bien qu'un panafricanisme « raisonné » se développe en vue d'alliances diplomatiques, économiques et d'influences géostratégiques [*Ibid.*], les initiatives émancipatrices se rattachant au panafricanisme restent mises sous silence, soupçonnées de menacer l'hégémonie du PDG. Pourtant, quelques artistes en mobilité vont s'en imprégner pour développer une entreprise de « retour aux sources » et de nationalisme culturel qui essaimera à diverses échelles.

Pierre-Claver Akendengué représente le plus célèbre orateur de ce discours d'unité africaine et d'émancipation culturelle au Gabon. Évoluant durant une longue période sur les scènes musicales étrangères, au départ dans les milieux des étudiants africains de France, puis en exil, il fut le premier artiste à faire connaître une « musique gabonaise » auprès des médias et publics étrangers. Pionnier du secteur marchand de la *world-music*, il fut aussi le premier à se saisir d'éléments vocaux, instrumentaux et rythmiques puisés dans les musiques religieuses initiatiques.

Né en 1943 à Awuta, dans la région des lacs du Gabon, Pierre-Claver Akendengué grandit entre Port-Gentil, capitale économique, et le contexte villa-geois où il retourne passer ses vacances⁵. Il y assiste aux cérémonies initiatiques

5. Pour des biographies et analyses de l'œuvre de Pierre-Claver Akendengué, voir Tindy-Poaty [2008], Retondah [2012] et Mbondobari [2004].

de l'*elombo*⁶ et du *bwiti*⁷, auprès de son oncle initié, guérisseur et remarquable joueur de *ngombi*, une harpe que l'on retrouve dans une partie du sud-est du Gabon, et qui revêt des fonctions sacrées dans le rituel [Sallée, 1985]. Les sonorités auxquelles il se familiarise l'amènent à élaborer un jeu de guitare particulier, transposant sur cet instrument occidental des phrasés et techniques musicales des harpistes. Il s'en inspire aussi pour adjoindre des chants féminins aux chœurs de ses morceaux, ce qui deviendra une caractéristique de son style chansonnier. Puis il assiste durant ses années au collège Bessieux aux premières heures de formation des orchestres gabonais, avant de partir en 1964 étudier en France, où il intègre une chorale et participe en 1967-1968 à un télé-crochet nommé le « Petit Conservatoire de Mireille ». C'est en son sein qu'il est incité à puiser dans les langues vernaculaires et les traditions gabonaises, et qu'il remporte le troisième prix du concours avec sa chanson « Nkéré », inspirée du style musical des rites initiatiques féminins du *ndjembè*. Il explique ainsi les influences de Mireille sur son orientation musicale :

« C'est d'ailleurs Mireille qui m'a convaincu de m'intéresser davantage à ma culture ancestrale, et à la culture africaine en général. C'est ainsi que grâce à elle, les premières chansons que j'ai enregistrées ont été résolument des chansons africaines. »

À la différence d'autres artistes gabonais de son époque, Pierre-Claver Akendengué s'inscrit dès ses débuts dans un parcours transnational, marqué par des allers et retours entre la France et son pays natal, qui lui permettent de s'autonomiser du contrôle des musiciens, et de découvrir d'autres formats de reconnaissance musicale, passant par la représentation de sa « culture ancestrale ».

Les poésies engagées d'Akendengué se rapprochent souvent du conte, habitées de personnages mythiques et d'animaux anthropomorphes. Regorgeant de railleries sur les vilénies de la classe politique, elles appellent à la libération de l'homme noir, gabonais et africain. Dans les chants d'Akendengué, ces personnages imaginaires évoluent aux côtés des figures de la résistance politique africaine, et ils s'insèrent au sein d'un discours panafricaniste plus global. Mbombi, Behanzin, Lumumba, Cabral, Kwame Nkrumah, Steve Biko et Malcolm X apparaissent comme autant d'enfants d'une mère patrie dont les limites ne se cloisonnent ni aux portes de la nation gabonaise ni à celles du continent africain, mais à celles qui englobent l'ensemble de l'Atlantique noir [Gilroy, 2010]. Comme lorsqu'il chante « tout nègre a le même combat, tout nègre a le même sang » dans le morceau « Nègre » [Akendengué, 1976], il élève un chant d'unité de l'homme

6. L'*elombo* est une société thérapeutique mixte, créée dans les années 1930 par les *Nkomi* de la région côtière du Fernan-Vaz, qui se différencie du *bwiti* en ce qu'elle se fonde sur une expérience de possession, et non de vision [Mary, 1983a, p. 284].

7. Le *bwiti* (ou *bwete*) représente le plus célèbre et le plus répandu des rites initiatiques gabonais. Quoiqu'il possède des variantes nombreuses, une majorité de rites apparentés au *bwiti* se caractérisent par une initiation fondée sur la consommation d'un hallucinogène local, l'*iboga*, vecteur d'un voyage visionnaire. Une dynamique de secret régit la circulation du savoir au sein de cette société d'initiés, et les logiques d'ânesse initiatique déterminent son organisation hiérarchique [Bonhomme, 2006].

noir. Germée dans le creuset de la diaspora africaine de France, l'invocation de libération du sujet noir de Pierre-Claver Akendengué s'inscrit de la sorte dans la continuité des projets identitaires du nationalisme culturel africain qu'il rencontre dans ses mobilités.

Soupçonné de militer contre le PDG au sein de l'association générale des étudiants gabonais (AGEG), considéré comme un réseau d'opposition au parti unique [Retondah, 2012], Akendengué est interdit d'antenne et de séjour au Gabon à partir de 1972, ce qui le contraint à vivre en exil en France jusqu'en 1985. Quoique résident à l'étranger, il s'impose durant vingt années sur la scène internationale et au Gabon comme figure emblématique de la nation gabonaise et comme chantre de la « chanson engagée ». Dans les années 1970 et 1980, les relations qu'il possède auprès de quelques personnalités puissantes l'aident à enregistrer des albums destinés au Gabon et exercent des pressions contre son interdiction de diffusion. Ces soutiens et la montée en puissance de sa carrière dans les réseaux internationaux de musique du monde permettront finalement sa réhabilitation. En 1985, il décide de mettre fin à son exil, lassé de l'éloignement des situations sociales et politiques qu'il s'attache à dénoncer dans ses morceaux. De retour à Libreville, il met en place des structures de promotion des jeunes musiciens, et il accepte l'invitation à occuper des fonctions de conseiller à la présidence, tout en conservant un discours très critique à l'égard des réalités politiques locales.

« L'Afrique spirituelle » : contre-discours et icône marchande

Outre ses connexions à la pensée panafricaine, la France est aussi pour Akendengué le lieu de rencontre avec les producteurs inscrits dans les démarches embryonnaires de promotion des musiques « autres ». Comme Mireille et plus tard Pierre Barouh, qui produit ses premiers disques dans la société Saravah, ces acteurs de la nouvelle scène de chanson française influenceront la construction de son style tourné vers les « traditions ». Il se met également en contact avec des musiciens brésiliens, haïtiens ou antillais, auprès de qui il développe une réflexion sur l'organologie « négro-africaine » et les musiques « d'inspiration africaine » [Arnaud, Akendengué, 2008]. Enfin, il trouve un appui puissant auprès des mouvements militants de gauche qui l'invitent dans des meetings à « représenter l'Afrique » [Ibid.].

Pierre-Claver Akendengué expérimente ainsi en France des collaborations qui le mettent en première ligne des marchés naissants de la *world-music*. Confronté à ces structures de production, il tâche de négocier et de créer un compromis entre son projet panafricain d'émancipation culturelle et l'accès à des réseaux de diffusion porteurs de regards stéréotypés sur l'Afrique. Il énonce ainsi sa critique des clichés sur l'africanité imprégnant ces marchés et sa proposition de représentations alternatives de l'Afrique :

« L’Afrique a souffert de l’éclipse identitaire. On nous a réduits à un décor sauvage, folklorique, auquel il faut ajouter le système économico-militaire qui nous a gérés. Tout ça a donné de l’Afrique une image abâtardie. Avec comme postulat : l’Afrique, c’est la danse ou des trucs de ce genre. Alors que chez nous existent des forces spirituelles. Il y a l’Afrique animiste, l’Afrique profondément religieuse. Je crois qu’il nous appartient de maîtriser cette spiritualité et, dans le mouvement du donner et de recevoir, de la proposer aux autres. » (Akendengué interviewé par Thiéfaïne, 1996, p. 134)

Comme en témoigne le cliché de l’Afrique dansante à laquelle il s’oppose, les marchés de la *world-music* auxquels Pierre-Claver Akendengué se confronte s’avèrent marqués de l’empreinte de l’« exotique postcolonial » [Huggan, 2001 ; White, 2012]. Chez Pierre-Claver Akendengué, la philosophie de libération et d’autodéfinition du soi africain requiert de s’émanciper de ces visions folkloristes et exotiques, pour proposer d’autres images de l’africanité, en l’occurrence ici des images de spiritualité. Cette démarche, imprégnée d’une représentation de la mondialisation comme heureux dialogue des cultures, découle en partie de paradigmes qui nourriront les rencontres et les productions étiquetées sous le label *world-music* [Feld, 2004].

Simultanément, il est difficile de comprendre cette part prégnante du religieux dans le projet culturel de Pierre-Claver Akendengué sans prendre en compte l’influence de l’anthropologie africaniste sur son discours. En effet, après avoir suivi des cours d’ethnomusicologie au Musée des arts et traditions populaires dans les années 1970, il soutient en 1986 une thèse de doctorat sous la direction de Louis-Vincent Thomas, intitulée « Religion et éducation traditionnelle en pays Nkomi au XIX^e siècle » [Akendengué, 1986]. Il se familiarise par ce biais avec une ethnologie africaniste qui demeure encore fortement imprégnée à l’époque du projet de connaissance des « sociétés traditionnelles », et de valorisation des peuples africains par la description de leurs spiritualités et principes ésotériques. Dans son projet de transmission de savoirs ancestraux « traditionnels » par la musique, il reprend en partie à son compte ce « vaste palimpseste [africaniste] qui se laisse assez bien synthétiser par la formule “tradition/modernité” » [Dozon, 2015, p. 67], et il se positionne, comme d’autres passeurs de mémoire, en « miroir du discours ethnologique » [Ciarcià, 2012, p. 9]. Tout en s’attelant à critiquer l’existence de stéréotypes sur l’africanité, il bâtit de fait sa reconnaissance internationale en rejouant d’autres stéréotypes sur l’africanité et les sociétés « traditionnelles », ceux de l’Afrique profonde, mystérieuse et animiste, en partie nourris de l’imaginaire africaniste.

Le rôle précurseur de Pierre-Claver Akendengué pour la mise en musique d’éléments traditionnels et leur cristallisation autour du religieux résulte, comme on le voit ici, de différents facteurs. D’une part, la mobilité translocale et les souvenirs de l’origine villageoise constituent la matrice d’une nostalgie et d’émotions au fondement de son projet patrimonial. Par ailleurs, l’engagement politique et idéologique induit par sa mobilité sur les routes du panafricanisme, puis sa rencontre avec les entrepreneurs de la musique en France alimentent sa démarche

de recours à des éléments musicaux, philosophiques et religieux « traditionnels ». Enfin, les paradigmes qu'il mobilise s'ancrent dans des schémas et des visions de la « tradition » encore fortement imprégnés de l'africanisme ethnologique. Sa consécration est finalement rendue possible par des négociations avec le pouvoir et des compromis avec les différents régimes de conception de la « tradition », entre le régime de rénovation d'Omar Bongo, le nationalisme culturel panafricain, et les marchés musicaux de l'exotique postcolonial.

Toute une génération d'artistes gabonais poursuivra cette entreprise d'utilisation de la musique comme véhicule d'une langue, de savoirs et de pratiques locales, et comme socle de mélanges avec les sonorités « modernes » adoptées des flux globaux.

Mobilités sous contrôle : la patrimonialisation ambiguë d'Aziz'Inanga

Parrainages générés et négociations politiques

Dans le sillage de Pierre-Claver Akendengué, plusieurs musiciens s'engagent cette démarche de mise en scène d'éléments traditionnels – costumes, danses, instruments et maquillages –, en explorant d'autres facettes de ces mêmes marchés de la musique africaine (foires internationales, festivals, studios d'enregistrement en France). La chanteuse Aziz'Inanga donne à voir l'une des trajectoires les plus intéressantes à ce propos et elle permet d'aborder une autre modalité de construction de patrimoines en mobilité⁸. Aujourd'hui retirée de la scène musicale, Aziz'Inanga a représenté pendant vingt ans une figure centrale de la scène gabonaise.

Née en 1951 dans la région des lacs du centre du Gabon, Aziz'Inanga est élevée auprès d'un père adepte de rhythm'n'blues et de chants traditionnels, puis dans un collège de sœurs catholiques. Influencée par la chanson religieuse, elle commence très jeune à exécuter des prestations vocales pour des festivités familiales ou religieuses (baptêmes, mariages, communions). Arrivée à Libreville après des études supérieures à Douala au début des années 1970, elle intègre l'ORSTOM où elle travaille comme statisticienne, et elle entre dans une troupe de théâtre dirigée par celui qui deviendra son concubin, manager et le père de ses enfants, François Rosira Nkiélo. Il lance sa carrière, et, grâce à ses connaissances dans les réseaux politiques et maçonniques gabonais, obtient les mécénats requis pour la production. Dès ses débuts, avec le « Théâtre du silence », elle effectue des voyages dans des foires internationales, comme en 1972, à Casablanca et aux États-Unis. Alors que le Gabon ne bénéficie pas encore de studio d'enregistrement ou de presse de disques microsillons, Aziz'Inanga se rend à plusieurs reprises en France, où elle entre en contact avec les milieux de la musique africaine et

8. Je m'appuie pour la description proposée sur des entretiens avec la chanteuse, ses proches, d'autres musiciens, et sur une analyse de la presse de l'époque. Ce travail est aussi lié à un film documentaire sur le parcours de vie d'Aziz'Inanga, en cours de finition au moment de l'écriture de cet article.

caribéenne. Elle représente aussi le Gabon en 1977 au FESTAC de Lagos. À son retour de ce festival panafricain, un sondage la présente comme l'une des personnalités favorites des Gabonais [Mapangou, Barbier Decrozes, 1985]. Ainsi, avant même de connaître la consécration au Gabon, c'est dans les voies de diffusion internationales qu'elle rencontre la reconnaissance⁹. Les journaux locaux l'érigent en ambassadrice de la nation et relatent les épisodes de chacun de ses déplacements en dehors du Gabon.

Durant sa carrière, Aziz'Inanga est fréquemment sollicitée par le président Omar Bongo ou par des ambassadeurs du Gabon pour représenter son pays lors de festivités nationales. Ses mobilités s'exercent ainsi en partie dans des réseaux encore fortement rattachés aux autorités politiques, même si elle s'en écarte aussi pour tisser ses propres systèmes de production, et refuse l'inclusion au sein des « groupes d'animation » où sont confinées de nombreuses femmes chanteuses de l'époque. Pour Aziz'Inanga, les possibilités de développement de carrière sont alors largement déterminées par une organisation genrée du monde du spectacle et de la culture¹⁰. C'est grâce aux réseaux d'interconnaissance de son conjoint qu'elle parvient à négocier cette relative autonomie vis-à-vis du système Bongo, et à faire par exemple financer son dernier album par l'ACCT, qui l'amènera à se produire en Louisiane et au Canada. En enregistrant des morceaux en langue *myènè*, *punu* et *fang*, Aziz'Inanga suit les injonctions d'unité nationale énoncées par l'État et elle affirme une volonté de dépassement des clivages ethniques, pour chanter la nation gabonaise. Parallèlement, c'est en usant du double langage et des sous-entendus contenus dans ses chants en langue *myènè* qu'elle transmet une perspective critique sur le régime Bongo, le discours de la tradition constituant alors le creuset de la subversion.

Surnommée souvent dans la presse la femme-panthère, animal emblème du Gabon, Aziz'Inanga en vient, comme d'autres artistes de son époque, à incarner un agent du patrimoine, en ce qu'elle opère le passage ou la transmission (réinvention) d'éléments ou de pratiques issus du passé.

Conversions religieuses et paradoxes de la « tradition » initiatique au Gabon

Ainsi investie d'une responsabilité patrimoniale, Aziz'Inanga se fait plus particulièrement connaître comme l'une des artistes puisant dans les danses et chants féminins typiques des sociétés initiatiques gabonaises pour créer son style « tradi-moderne ». Dotée d'une voix aux modulations complexes et déconcertantes, variant des sonorités les plus aiguës aux plus graves, Aziz'Inanga s'attelle dans ses morceaux à se faire l'énonciatrice de valeurs, de conseils et de préceptes ancrés

9. Dans les scènes et festivals internationaux, les médias apprécient alors les formes enchantées de la jeune chanteuse, sa « félinité » et ses mélodies rythmées, y voyant un chantre de « l'Afrique profonde, l'Afrique mystérieuse, la vraie Afrique », selon des discours aux accents souvent primitivistes et stéréotypés.

10. Bien qu'elle soit toujours d'actualité dans les mondes de la musique urbaine [Aterianus-Owanga, sous presse], cette division genrée n'est pas le propre du Gabon. Voir à ce propos Buscatto [2007].

dans l'univers villageois de son enfance. Ainsi dans son premier album, elle narre la nostalgie des pirogues à voile (« *a kuku* », 1979), disparues au profit des bateaux à moteur, à l'image de tant de pratiques mises de côté par l'urbanisation. Au fil de sa carrière et de ces mobilités, son style musical évolue, du discours de retour aux sources et de valorisation des cultures traditionnelles à des ambiances jazz, blues ou rumba, pour tendre vers un style « *world* », fusionnant les sonorités des synthétiseurs avec ses chants en langues gabonaises.

Dès ses premiers albums, les instruments occidentaux qui accompagnent ses chants associent des éléments rythmiques caractéristiques du *ndjembè* (société initiatique féminine), de l'*éloambo* et du *bwiti*, tandis que sur scène, les ceintures de raphias qu'elle porte aux hanches ou sur la tête et les mouvements de bassins qu'elle exécute s'inspirent très clairement des tenues et danses d'initiées, de même que certains maquillages qu'elle arbore. La tenue d'Aziz'Inanga est alors l'un des motifs principaux du rattachement qui est opéré localement entre cette artiste et les sociétés initiatiques locales. En effet, dans ces rituels, le voyage visionnaire s'accompagne souvent de l'acquisition d'un nom d'initié, d'une connexion avec un esprit tutélaire, et d'une identification à des animaux ou entités totémiques, manifestés par le port de peaux d'animaux et par des maquillages particuliers [Bonhomme, 2006]. La peau de genette portée par Aziz'Inanga et d'autres chanteurs de cette époque est issue de ces costumes arborés par les initiés [Aterianus-Owanga, 2015].

Pour beaucoup d'auditeurs et de pairs du milieu de la musique, l'appartenance d'Aziz'Inanga à la société des initiés ne fait donc aucun doute, et elle fonderait sa démarche d'utilisation d'éléments issus du champ religieux sur les scènes musicales. Pourtant, la chanteuse refuse cette identification au domaine initiatique, et elle l'associe avant tout à l'héritage culturel légué par son père, lui-même initié. Elle s'attache à affirmer sa distance à l'égard de ce registre traditionnel avec d'autant plus d'insistance qu'elle devient « sœur en christ » en 1995. Elle se convertit à l'époque au pentecôtisme (au sein de l'Église du Mont Sinaï), en vue de trouver la résolution à des soucis de santé, des impasses économiques et des difficultés dans sa carrière. Au moment de nos échanges, elle explique ainsi l'origine de sa tenue :

« Je portais des peaux de bête. J'expliquais aux gens pourquoi : tout simplement pour faire connaître aux gens que nous n'avons pas toujours été ce que nous sommes, et dans la Bible, le premier vêtement que Dieu a fait porter à l'homme, c'était des peaux de bête. Ça n'a rien à voir avec une initiation quelconque, je ne suis pas initiée à quoi que ce soit dans les rites traditionnels. Je connais pas. Mais les gens ont tendance à penser que quand tu te mets une tenue traditionnelle, c'est comme si tu te mettais dans les initiations. [...] Moi, c'était symbolique, j'aimais bien ma tenue ; je l'aime, je l'ai créée moi-même, elle n'a pas été inspirée. C'était pour revendiquer le côté africain, on n'a pas honte de ce qu'on est. » (Aziz'Inanga, mai 2012, Libreville)

Dans l'explication ci-dessus, c'est toujours la revendication d'un retour aux sources africaines qui justifie les mises en scène de l'initiatique dans le spectacle de l'africanité de la chanteuse. Cependant à la différence de Pierre-Claver Aken-dengué, qui décrivait cet univers avec nostalgie et admiration, l'utilisation d'éléments initiatiques s'associe chez Aziz'Inanga à une évacuation de leur référent religieux, pour en faire des constituants d'un environnement culturel plus global, selon un processus de « métaphorisation du religieux » [Hervieu-Léger, 1993]. Le recours au symbole initiatique est combiné avec un rejet du registre symbolique dont il est extrait. Au contraire, le discours de retour aux origines africaines se « branche » [Amselle, 2001] avec un message chrétien, ce qui résulte des influences des missions évangélistes et de l'incorporation profonde de la chrétienté au Gabon, mais surtout des reconfigurations induites par la conversion de la chanteuse au pentecôtisme.

De la sorte, l'exemple d'Aziz'Inanga met en évidence les lignes de tension résultant des mises en mouvement d'objets et de symboles religieux en dehors de leurs contextes initiaux. Steven Feld aborde ce processus en matière de « recontextualisation » et de « resignification » des sons en dehors de leurs contextes d'origine, en soulignant le pouvoir de représentation de l'authenticité conféré au domaine religieux ou spirituel dans les marchés de la musique [Feld, 2012].

Le processus de cristallisation des cultures « autres » autour du spirituel est exacerbé dans les œuvres et la réception des musiciens de cette période : les discours de retour aux sources africaines entretenus par certains artistes, puis l'ère d'expansion de la *world-music* dans les marchés de l'art (à partir des années 1980) et sa production de la valeur autour d'éléments traditionnels revisités investissent ces objets d'une nouvelle valeur, une valeur patrimoniale. En outre, le passage à la scène musicale conduit lui-même à une transformation de ces matériaux religieux, mués en icônes spectacularisées : les maquillages et parures initiatiques deviennent des métaphores de la tradition et de la « gabonité » invoquée, leur sens religieux se voyant désactivé.

Comme pour Aziz'Inanga, qui contribua à son insu à une cristallisation de la gabonité autour du *bwiti*, ce phénomène génère parfois des discordances avec les orientations religieuses que prennent les carrières des artistes, reflétant des contradictions qui traversent la société gabonaise dans son ensemble. Celles-ci se sont dressées au fil du processus qui, au travers de plusieurs décennies, a vu les sociétés initiatiques passer du registre de la diabolisation à celui de la patrimonialisation, dans le même temps que les églises pentecôtistes gagnaient en influence et en visibilité dans l'espace public [Mebiam-Zomo, 2011]. En retraçant le parcours d'un troisième artiste, je propose d'examiner plus en détail les mouvements patrimoniaux auxquels s'associaient (consciemment ou non) les musiciens dans leurs usages des domaines initiatiques, et d'accéder à une étape supplémentaire de compréhension du processus de passage à l'art (et au patrimoine) du *bwiti*.

Mobilités du religieux : décontextualisation et recontextualisation des traditions initiatiques chez Vyckos Ekondo

Le bwiti et les sociétés initiatiques au Gabon : une patrimonialisation fragmentaire et ambiguë

Condamnés durant la phase coloniale, le *bwiti* et les sociétés initiatiques locales sont progressivement devenus, à partir des indépendances et des années 1970, des composantes d'un patrimoine national à exposer, en tant que traits d'exception locale ayant résisté à la colonisation, et susceptibles de concourir au rayonnement des cultures gabonaises de par le monde. Ce changement de statut est survenu par l'opération croisée de différents agents, institutionnels ou non institutionnels, et par des dialogues entre ces acteurs.

Durant la période coloniale, le *bwiti* et d'autres sociétés initiatiques connaissent un phénomène de vivification et d'effervescence remarquables, en vue de répondre à la déstructuration violente de la colonisation [Fernandez, 1982 ; Gray, 2002], et au réveil pentecôtiste évangélique des années 1930 [Mary, 1999]. Né dans les ethnies *mitsogho* et *apindji* du sud-centre du Gabon, le *bwiti* s'est diffusé largement et rapidement dans une majorité des ethnies méridionales et occidentales, avant de se propager dans l'ethnie *fang* du nord du Gabon, où le rite a rencontré ses modifications les plus notoires, de par les syncrétismes avec la chrétienté [Mary, 1983a]. « Idéologie des indépendances » [Mary, 1983a, p. 343], et en pleine effervescence à partir des années 1940, le *bwiti fang* représente un important soutien pour l'accès à la présidence de Léon M'Ba, présenté par les prophètes comme le messie venu libérer le peuple noir [*Ibid.*]. Pourtant, loin de répondre aux espoirs de reconnaissance et d'institutionnalisation, ce dernier continue durant son mandat à reléguer le *bwiti* au rang de « religion des villages et des quartiers », au profit de l'Église catholique.

Sous Omar Bongo, cette relégation s'apparente de plus en plus à une forme de répression, par différentes actions de contrôle, de surveillance ou d'interdiction des rituels par l'administration. Ces mesures répondent officiellement à la politique de « développement » et à « l'idéologie du travail » énoncées sous le régime de rénovation, ainsi qu'à la répression plus générale des manifestations collectives, qui sont de potentiels foyers d'opposition [Mary, 1983a, p. 348]. Omar Bongo exerce un contrôle ferme de l'influence du *bwiti*, ménageant de la sorte les intérêts du clergé catholique, quoiqu'il soit aussi connu pour être un haut initié du *ndjobi* – société de pouvoir de l'Est gabonais [Soiron, 2009].

Le contrôle exercé sur le *bwiti* témoigne plus largement de la représentation ambivalente de la « tradition » à l'époque. En 1974, durant le premier festival culturel gabonais, le président de l'Assemblée nationale (Georges Damas-Aleka), et d'autres invités soulignent par exemple « la nécessité de filtrer [les] traditions, pour ne conserver que les meilleures », et l'importance d'éliminer l'excès de *ngozés* (veillées de *bwiti fang*) « cause de déchéance collective et [...] de dégénérescence de la tribu » [Damas-Aleka, 1974, p. 52]. Bien que reconnus comme

traditions, le *bwiti* et d'autres sociétés initiatiques ne sont donc pas considérés comme dignes de faire patrimoine dans la nation moderne.

À l'opposé de cette politique ambiguë de contrôle des religions traditionnelles, d'autres agents négocient avec l'État pour parvenir à une reconnaissance progressive de la dimension « traditionnelle » et « patrimoniale » du *bwiti*. Le Musée national des arts et traditions apporte une impulsion importante à cette entreprise, en corrélation avec les enquêtes des ethnologues qui y exercent : né d'une convention entre l'Orstom et l'État gabonais en 1960, en vue de recueillir les expressions traditionnelles du Gabon, ce musée est constitué à partir des collections d'ethnologues et d'ethnomusicologues. Recréant en son sein les milieux d'origine des pratiques observées, il abrite par exemple la reconstitution d'un « temple de la confrérie du *Bwiti* des Mitsogho » [Perrois, 1969]. Dans ce sillon, d'autres ethnologues publièrent des monographies à propos des rites initiatiques [Fernandez, 1982 ; Mary, 1983b ; Swiderski, 1990 ; Bureau, 1996], concourant à leur offrir une place centrale dans l'anthropologie gabonaise.

Plus tard, la patrimonialisation du *bwiti* bénéficie également pour partie de l'impulsion d'universitaires gabonais, qui organisent en 2000 à l'université Omar Bongo de Libreville un séminaire intitulé « *Bwiti* du Gabon » [Bonhomme, 2007]. Depuis une période plus récente, des Occidentaux s'investissent par des écrits et des productions audiovisuelles (à la télévision et au cinéma) dans la mission de faire connaître les bienfaits potentiels du *bwiti* et de l'iboga, pour le Gabon, l'Afrique et le monde [Chabloz, 2014]. Quelques initiateurs et personnalités *bwitistes* se produisent aujourd'hui occasionnellement à la télévision pour appeler à la protection de ce rite. En 2000, l'État gabonais a finalement décrété que l'iboga (plante hallucinogène employée dans le rite) représentait un « patrimoine national » et une « réserve stratégique », mais sans pour autant faire du *bwiti* lui-même un bien culturel à sauvegarder.

Influencés par ce contexte, par leurs mobilités et par leurs trajectoires personnelles, les musiciens se sont eux aussi impliqués dans cette « arène patrimoniale » [Givre, 2012] formée autour du changement de statut des rites initiatiques. Alors que Pierre-Claver Akendengué et Aziz'Inanga puisaient de façon secondaire dans ces rites, sans avoir traversé l'initiation, le chanteur Vyckos Ekondo y accorda une place centrale, en affirmant son statut d'initié et en bouleversant certains interdits initiatiques.

Spectacularisation du religieux initiatique et controverses patrimoniales

Né en 1953 à Mimongo (sud du Gabon), Vyckos Ekondo est élevé dans une famille de l'ethnie *mitsogho*, à la fois chrétienne et versée dans les rites traditionnels¹¹. Comme beaucoup de jeunes ruraux, il baigne dans cet environnement

11. L'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT) est l'ancêtre de l'Organisation internationale de la Francophonie (OIF).

initiatique, sans pour autant s'initier. Il part à l'âge de onze ans à Libreville pour y être scolarisé au collège Felix Éboué, où il découvre le solfège, la musique classique et le piano. Tout en continuant ses études, il commence à animer des émissions de variétés à la télévision nationale (la RTG) et réalise des programmes sur les folklores gabonais, s'instruisant ainsi sur les danses et cérémonies pratiquées dans les neuf provinces de son pays. Il se fait progressivement connaître dans le monde de la chanson pour son style mêlant soul, funk et disco, et ses *shows* accompagnés de ses « Vyckossettes ».

Les circulations internationales de Vyckos Ekondo vont être un premier levier du projet de gabonisation et d'africanisation de sa musique. En 1975, il approfondit sa formation en communication à l'Université du Québec. Lorsqu'il présente à ses enseignants des interprétations de morceaux d'artistes célèbres, ainsi qu'un conte traditionnel *mitsogho*, ceux-ci l'incitent à privilégier « la musique de chez lui ». Il prend dès lors conscience de l'importance de mettre en avant des éléments de son « folklore » pour s'insérer dans le marché du spectacle international.

De retour au Gabon, Vyckos poursuit son travail à la télévision gabonaise, anime des émissions de variétés populaires, et évolue au sein de réseaux médiatiques sous la houlette du parti. À partir des années 1980, il commence à imposer un nouveau style sur les scènes musicales populaires, en prônant la diffusion des sonorités et des danses traditionnelles. Interrogé à propos de ce déplacement vers un genre musical « tradi-moderne », Vyckos Ekondo explique qu'il s'engouffre alors dans la brèche ouverte par le président Bongo quelques années précédemment, lorsqu'il proclamait ainsi : « mon soutien est acquis à tous ceux qui s'attachent à la préservation de l'originalité et de la personnalité gabonaise » [Bongo cité par Owono Nguéma, 1974, p. 5]. Au contraire d'un « retour aux sources » potentiellement subversif, Vyckos Ekondo reproduit soigneusement les injonctions à l'unité nationale du système politique en créant un spectacle de la mosaïque ethnique, et il suit les évolutions des politiques culturelles des années 1980, qui manifestent une ouverture aux « traditions » et au « patrimoine »¹².

D'abord avec des danseurs du ballet national, puis avec sa troupe Tandima, Vyckos Ekondo crée les premiers vidéoclips et chorégraphies reprenant des cérémonies d'initiation, des danses de réjouissance, de circoncision et de sortie de masque des neuf provinces. Il crée des accessoires scéniques et des costumes aux couleurs des rites initiatiques, il reprend les maquillages au kaolin et les tenues de pagne ou de raphia qu'on arbore lors des veillées, et il élabore des chorégraphies agençant les mouvements des initiés. Il utilise aussi dans ses enregistrements les sonorités des instruments caractéristiques du *bwiti* – les trompes en corne d'antilope (*ghétsika mbudi*), des harpes *ngombi* et des arcs musicaux *mongongo*.

12. Cette évolution des politiques culturelles se manifeste par la participation à la conférence de l'Unesco sur les politiques culturelles tenue à Mexico en 1982, et par la création en 1983 du CICIBA (Centre international des civilisations bantou). Ce centre connut un certain rayonnement dans les années 1980, mais fut rapidement laissé à l'abandon.

Certains de ses vidéoclips font alors scandale dans les milieux d'initiés, et déclenchent les foudres des aînés initiatiques, en raison de la profanation des secrets ou les usages de parures réservées à de hauts gradés qu'ils exposent. Dans le clip du morceau « Bovenga Ngoye » (Safari Ambiance, 1990), Vyckos met en scène des danses de masques et des costumes réservés aux initiés, ainsi que des symboles cosmogoniques, tel que l'œuf originel. Certains de ses danseurs seront contraints, pour expier leur infraction aux interdits initiatiques, de payer symboliquement des « amendes » auprès des instances où ils étaient initiés.

Au fil de sa carrière, Vyckos traverse lui aussi les voies de l'initiation, afin de maîtriser les dimensions sacrées du bagage dont il s'empare et d'acquérir la légitimité requise pour assumer le rôle d'ambassadeur de cette tradition initiatique :

« Quand j'ai commencé la musique, je faisais la musique comme tout le monde. Dès que j'ai commencé à exploiter ce qui était du *bwete*, mon père m'avait exigé que je m'initie. [...] Je me suis fait d'abord initier. Au retour, j'ai fait enregistrer mon premier disque. Donc j'ai fait la part des choses, je savais ce qui était sacré et ce qui était à la portée du public. C'était pour moi aussi de montrer que nos sociétés secrètes ne sont pas là pour faire du fétichisme, mais montrer aussi la contribution du *bwete* dans le rayonnement spirituel et culturel du Gabon. » (Vyckos Ekondo, mars 2012, Libreville)

Comme le laisse entendre Vyckos, le processus de décontextualisation et de recontextualisation en œuvre dans ses mises en scène de symboles religieux s'appuie sur l'existence, au sein du *bwiti*, d'une distinction entre une partie secrète et une partie publique du rite. En effet, les veillées de *bwiti* (comme d'autres rites initiatiques) comportent une dimension publique et sont accessibles aux profanes, qui prennent place dans une partie réservée du temple. D'après Vyckos, ses spectacles ne transgresseraient pas cette frontière instituée. Cependant, en franchissant une étape inédite dans l'utilisation des symboles religieux sur scène et dans ses *clips*, et en montrant des objets jusqu'alors dissimulés, Vyckos entraîna des controverses auprès d'initiés et de pairs musiciens ou danseurs. Outre la dénonciation de la divulgation du secret initiatique, des initiés récusèrent son autorité sur les chants et phrases chorégraphiques repris du répertoire traditionnel. D'autres rejetaient enfin le choix de spectaculariser des traditions encore bien vivaces chez une partie de la population, et qui ne nécessitaient donc ni « revalorisation » ni modification à des fins de survivance.

Le processus de décontextualisation et de mise en scène du *bwiti* engagé par Vyckos Ekondo déclenchait donc des résistances remettant en question la légitimité du chanteur et critiquant la dissolution des significations symboliques au profit de la marchandisation de pratiques rituelles. Autour de « l'artificialité » [Heinich, Shapiro, 2012] d'une pratique initiatique et des symboles qui en sont issus, émergent ainsi des conflits. Ces mêmes conflits s'observent lorsque des universitaires organisent des conférences sur le *bwiti* aux côtés d'initiés [Bonhomme, 2007], qui se refusent à la publicisation de leurs savoirs, récusent la nécessité de valorisation d'une pratique bien vivace, et résistent *in fine*, à sa patrimonialisation.

*Des musiciens dans « l'arène patrimoniale » :
de l'invention de la tradition au façonnage du patrimoine*

À des époques et selon des degrés variés, les trois artistes ici décrits ont chacun contribué à une opération de façonnage et de production d'un patrimoine autour d'éléments religieux initiatiques, en lien avec les influences des ethnologues, des politiques culturelles et des marchés musicaux. Alors que les institutions d'archives et les musées restent rares ou inaccessibles au commun des Gabonais, ces musiciens diffusés auprès d'une large partie des foyers gabonais ont été investis du rôle d'ambassadeurs culturels et de passeurs de patrimoines. Certains, comme Vyckos Ekondo sont aujourd'hui sollicités pour donner des enseignements dans le cadre de formations universitaires sur les métiers du patrimoine, d'autres comme Pierre-Claver Akendengué ont exercé les fonctions de conseillers à la présidence ; tous sont invités fréquemment pour des festivités, et leurs musiques sont reprises (parfois au travers de la méthode du *sampling* ou de l'échantillonnage sonore) par de jeunes artistes désireux de s'affilier à des personnalités porteuses d'un héritage commun.

Les carrières de ces trois musiciens ont pourtant connu des destins différenciés : celle d'Aziz'Inanga a rapidement décliné après sa séparation d'avec son conjoint et son départ en France ; ses relations ambivalentes avec le pouvoir, nées entre autres de son appartenance à un groupe ethnique lié à l'opposition et sa dépendance à l'égard d'un mentor masculin ont sans nul doute été à l'origine de ce déclin, la positionnant dans une posture de dépendance et de vulnérabilité. Comme elle, Pierre-Claver Akendengué dut négocier avec l'instrumentalisation des musiciens, et avec les envers de la « géopolitique » du système Bongo qui surveille étroitement les activités de certains groupes ethniques ; pourtant ses soutiens solides dans des réseaux à l'intérieur et au-delà du Gabon l'autonomisèrent rapidement de ce régime de contrôle. Sa reconnaissance dans les marchés de la *world-music* lui permit d'acquérir ce statut comme passeur et ambassadeur des « traditions » gabonaises. Pour sa part, Vyckos Ekondo est parvenu à construire un style en accord avec les formats imposés par les projets nationalistes de l'État gabonais, opérant à la fois au sein des institutions culturelles et en dehors.

En retraçant leurs parcours, cet article a mis en évidence l'importance des mobilités dans les vies personnelles, les parcours religieux et les influences artistiques de ces musiciens, et il a permis d'identifier plusieurs types de circulations créatrices ayant influencé leur manière de penser et de faire le patrimoine. Au travers de leurs mobilités sur les routes du panafricanisme, les marchés de la *world-music* ou les chemins nostalgiques du village et de ses « traditions » fantasmées, ces chanteurs contribuèrent à investir certains objets ou éléments de tradition d'un pouvoir iconique, ou encore du rôle de « sémiophore » dans la fabrique et la transmission d'une histoire culturelle [Pomian, 2010].

En abordant la patrimonialisation du *bwiti* par l'entrée musicale, cet article confirme combien l'étude des pratiques musicales et des trajectoires d'artistes permet d'accéder à la compréhension des mécanismes de négociations avec le

pouvoir induit par la fabrique du patrimoine : en considérant ces musiques en lien avec leurs contextes politiques, leur dimension multiscale et leurs enjeux marchands, on accède à une description dense des tensions, des ambiguïtés et des négociations soulevées par la patrimonialisation. Cette approche révèle les doubles visages revêtus par la « tradition » dans le projet de construction d'un État gabonais moderne, et la manière dont ce rapport ambigu au religieux « traditionnel » s'est répercuté dans le processus patrimonial. « Tradition » et « patrimoine » se répondent à nouveau ici, employés pour façonner des héritages du passé en fonction d'intérêts présents.

Finalement, l'étude de ces musiciens révèle comment la patrimonialisation et les nationalismes ne s'élaborent ni en totale contradiction ni en adhésion ni en décalage avec le projet étatique, mais en négociant avec son contrôle et ses cadres idéologiques. On s'aperçoit alors que là où les tensions et les intérêts divergents entre les acteurs de « l'arène patrimoniale » [Givre 2012] ont jusqu'à présent fait échouer la reconnaissance officielle du *bwiti* comme religion nationale, les musiciens ont contribué à créer une nouvelle représentation de ces pratiques et à les instituer, au moins dans l'opinion populaire, en un « patrimoine » national, caractérisant le Gabon sur le plan local et international.

Bibliographie

- ADI H., SHERWOOD M. [2003], *Pan-African history : political figures from Africa and the diaspora since 1787*, London, Routledge.
- AKENDENGUE P.C. [1986], *Religion et éducation traditionnelles en pays nkomi au XIX^e siècle*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, Université Paris 5.
- AKENDENGUE P.C., THIÉFAINE J. [1996], « Pierre Akendengué. Pionnier, conteur et humaniste », *Chorus. Les cahiers de la chanson*, n° 17, p. 130-134.
- AKENDENGUE P.C., THIÉFAINE J. [2008], « "Il y a chez moi une troisième dimension liée à la quête de la spiritualité". Entretien de Gérard Arnaud avec Pierre Claver Akendengue », *Africultures* : <http://africultures.com/il-y-a-chez-moi-une-troisieme-dimension-liee-a-la-quete-de-la-spiritualite-7389/> (page consultée le 7 février 2017).
- AMSELLE J.-L. [2001], *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- ATERIANUS-OWANGA A. [à paraître], « Cultural animation groups », in FELDMAN H. (dir.) *Encyclopedia of popular music of the world, african genres*, New York (N. Y.), Bloomsbury Publishing.
- ATERIANUS-OWANGA A. [2016], « "Tu t'en es pris à la mauvaise go !" Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon », *Ethnologie française*, n° 46, p. 45-58.
- ATERIANUS-OWANGA A. [2015], « Femme-panthère, homme caméléon. Animalisation du soi et rhétorique de l'authenticité chez les musiciens du Gabon », *Religiologiques*, n° 32, p. 299-326.
- BERNAULT F. [1996], *Démocraties ambiguës en Afrique centrale*, Paris, Karthala.

- BONDZ J., GRAEZER BIDEAU F., ISNART C., LEBLON A. [2014], *Les Vocabulaires locaux du « patrimoine ». Traductions, négociations et transformations*, Zurich, Berlin, Lit Verlag.
- BONHOMME J. [2006], *Le Miroir et le Crâne. Le parcours initiatique du bwete misoko (Gabon)*, Paris, CNRS, Maison des sciences de l'homme.
- BONHOMME J. [2007], « Anthropologue et/ou initié. L'anthropologie gabonaise à l'épreuve du bwiti », *Journal des anthropologues*, n° 110-111, p. 207-226.
- BOUKARI-YABARA A. [2014], *Africa Unite! Une histoire du panafricanisme*, Paris, La Découverte.
- BUSCATTO M. [2007], *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS.
- CAMPOS L. [2011], « Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du *samba de roda* à la World Music Expo », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, p. 143-155.
- CHABLOZ N. [2014], *Peaux blanches, racines noires. Le tourisme chamannique de l'iboga au Gabon*, Paris, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan, Academia.
- CHARLES-DOMINIQUE L. [2013], « La Patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologies*, vol. 35, n° 1, p. 75-101.
- CIARCIA G. (dir.) [2011], *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris/Montpellier, Karthala/Maison des sciences de l'homme de Montpellier.
- DAMAS-ALEKA G. [1974], « Tradition et modernité », in *République Gabonaise, Gabon*, Premier festival culturel, *Culture et développement*, actes du colloque, Libreville, 16-26 mars 1974, ministère de la Culture et des Arts, p. 49-55.
- DESROCHES M., DAUPHIN C., PICHETTE M.-H., SMITH G.E. (dir.) [2011], *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- DOZON J.-P. [2015], *Afriques en présence. Du monde Atlantique à la globalisation*, Paris, Maison des sciences de l'homme.
- FABRE D. [1994], « Ethnologie et patrimoine en Europe », *Terrain*, n° 22, p. 145-50.
- FELD S. [2004], « Une si douce berceuse pour la "World Music" », *L'Homme*, n° 171-172, p. 389-408.
- FERNANDEZ J. [1982], *Bwiti : an ethnography of the religious imagination in Africa*, Princeton (N. J.), Princeton University Press.
- GILROY P. [2010], *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam.
- GIVRE O. [2012], « Savoirs et pouvoirs, stratégies et tactiques dans "l'arène patrimoniale" du nestinarstvo (Bulgarie) », *Civilisations*, n° 61, p. 103-120.
- GIVRE O., REGNAULT M. (dir.) [2015], *Patrimonialisations croisées. Jeux d'échelles et enjeux de développement*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- GRAY C.J. [2002], *Colonial rule and crisis in Equatorial Africa : Southern Gabon, ca. 1850-1940*, Rochester (N. Y.), University of Rochester Press.
- HEINICH N., SHAPIRO R. (dir.) [2012], *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.
- HERVIEU-LEGER D. [1993], *La Religion pour mémoire*, Paris, Éditions du Cerf.
- HUGGAN G. [2001], *The postcolonial exotic : marketing the margins*, London, Routledge.
- ISNART C. [2012], « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org*, n° 24 : www.ethnographiques.org/2012/ (page consultée le 13 avril 2016).

- LE GOFF J. (dir.) [1998], *Patrimoine et passions identitaires, Actes des entretiens du patrimoine*, Paris, Fayard, Édition du Patrimoine.
- LE MENESTREL S. (dir.) [2012], *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann.
- MAPANGOU L.B., BARBIER-DECROZES M. [1985], *Mémorial du Gabon, 1960-1985, tome 3, 1975-1979, Le Faste et la Rigueur*, Genève/Monaco, SYNER.
- MARY A. [1999], *Le Défi du syncrétisme. Le travail symbolique de la religion d'Eboga (Gabon)*, Paris, EHESS.
- MARY A. [1983a], « L'alternative de la vision et de la possession dans les sociétés religieuses et thérapeutiques du Gabon », *Cahiers d'études africaines*, vol. 23, n° 91, p. 281-310.
- MARY A. [1983b], *La Naissance à l'envers : essai sur le rituel du Bwiti-Fang au Gabon*, Paris, L'Harmattan.
- MARY A. [2005], « Le Bwiti à l'heure du village global », *Rupture-solidarité*, n° 6, p. 83-103.
- M'BOKOLO E. [2009], *Médiations africaines. Omar Bongo et les défis diplomatiques d'un continent*, Paris, Hachette.
- MBONDOBARI S. [2004], « Regard critique sur l'Afrique coloniale et postcoloniale à partir de la chanson francophone d'Afrique. Le cas de l'œuvre musicale de Pierre-Claver Akendengué », in MUKALA K.N., MALONGA A.N. (dir.), *Itinéraires et convergences des musiques traditionnelles et modernes d'Afrique*, Paris, FESPAM, L'Harmattan, p. 223-240.
- METEGUE N'NAH N. [2006], *Histoire du Gabon : des origines à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- MOUELE P.N. [2009], *Spectacularisation du corps féminin et construction de l'hégémonie politique au Gabon Postcolonial*, mémoire de maîtrise en sociologie, Libreville, Université Omar Bongo.
- MVE BEKALE M. [2000], *Pierre-Claver Zeng et l'art poétique fang. Esquisse d'une herméneutique*, Paris, L'Harmattan.
- NDIOUGA BENGHA A. [2008], « Mise en scène de la culture et espace public au Sénégal, 1960-2000 », 12^e assemblée du CODESRIA, *Administrer l'espace public africain*, Décembre 2008, Yaoundé.
- NGUEMA MINKO E. [2010], *Gabon : l'unité nationale ou la rancune comme mode de gouvernance*, Paris, L'Harmattan.
- OBIANG J.-F. [2007], *France-Gabon : pratiques clientélares et logiques d'État dans les relations franco-africaines*, Paris, Karthala.
- OLIVIER E. [2011], « Logique patrimoniale de la musique et globalisation musulmane à Djenné (Mali) », in DESROCHES M. (dir.), *Mise en scène des territoires musicaux : tourisme, patrimoine et performance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 216-233.
- ONDO P., OVONO ÉBE M. [2014], *Regards sur l'œuvre artistique d'un poète-philosophe fang : Pierre Claver Zeng*, Libreville, ODEM.
- OWONO-NGUEMA F. [1974], « Introduction », in *République Gabonaise, Gabon*, Premier festival culturel national, colloque sur le thème : cultures et développements, actes du colloque, Libreville, ministère de la Culture et des Arts, p. 5-8.
- PERROIS L. [1969], *Gabon : Culture et techniques. Musée des arts et traditions*, Libreville, Orstom : http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/pleins_textes_5/b_fdi_04-05/05035.pdf (page consultée le 14 avril 2016).

- PERROIS L. [1999], « La formation d'un "patrimoine" du Sud : le musée des Arts et Traditions du Gabon », *Ethnologie française*, vol. 29, n° 3, p. 345-354.
- POMIAN K. [2010], « Patrimoine et identité nationale », *Le Débat*, n° 159, p. 45-56.
- POURROUQUET A. [2015], « La production du patrimoine musical malien », in GIVRE O., RÉGNAULT M. (dir.), *Patrimonialisations croisées. Jeux d'échelles et enjeux de développement*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- RETONDAH G.S.T. [2012], *Ezélé! Pierre Akendengué, un cri de liberté*, Libreville, Éditions Raponda-Walker.
- RICH J. [2012], « Gabonese men for french decency : the rise and fall of the gabonese chapter of the Ligue Des Droits de l'Homme, 1916-1939 », *French colonial history*, vol. 13, n° 1, p. 23-53.
- RODA J. [2011], « Des Judéo-Espagnols à la machine unesquienne. Enjeux et défis de la patrimonialisation musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, p. 123-141.
- SALLÉE P. [1985], *L'Arc et la Harpe. Contribution à l'histoire de la musique du Gabon*, Paris, Thèse de docteur de troisième cycle, Université Paris X.
- SAMSON G., SANDRONI C. [2013], « The recognition of Brazilian *samba de roda* and reunion *maloya* as intangible cultural heritage of humanity », *Vibrant : Virtual Brazilian. Anthropology*, vol. 10, n° 1 : www.vibrant.org.br/issues/v10n1/guillaume-samson-carlos-sandroni-the-recognition-of-brazilian-samba-de-roda-and-reunion-maloya-as-intangible-cultural-heritage-of-humanity/ (page consultée le 14 avril 2016).
- SOIRON M. [2009], *La Longévité Politique : ou les fondements symboliques du pouvoir politique au Gabon*, Lille, thèse de doctorat en sociologie, Université Lille 1.
- SWIDERSKI S. [1990], *La Religion Bouiti, vol. 1, Histoire (1840-1948)*, Ottawa, Legas.
- TINDY-POATY J.J. [2008], *Pierre Claver Akendengué ou l'épreuve du miroir*, Paris, l'Harmattan.
- WHITE B.W. [2006], « L'incroyable machine d'authenticité : l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, n° 2 : <http://id.erudit.org/iderudit/014113ar> (page consultée le 14 avril 2016).
- WHITE B.W. (dir.) [2012], *Music and globalization, critical encounters*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press.

Discographie

- AKENDENGUE P.C. [1976], *Afrika Obota*, Saravah.
- AZIZ'INANGA [1979], *A kuku. Nostalgie des pirogues à voile*, Ivanga Productions.

Faire communauté et consolider la filiation par le patrimoine musical. Un regard transnational sur le monde judéo-espagnol

*Jessica Roda**

Depuis la Convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (2003), on voit apparaître une profusion d'études sur les pratiques qui s'inscrivent dans cette catégorie. Pourtant, ce projet de sauvegarde, de mise en valeur et d'institutionnalisation des pratiques culturelles n'est pas récent. L'institutionnalisation des pratiques dites intangibles, pensées davantage en matière de folklore, a été lancée par des pays comme le Brésil dans les années 1930 [Collectif, 2006 ; Fonseca, 2009] ou le Japon en 1950 [Ogino, 1995 ; Pottier, 1995 ; Sonkoly, 2001 ; Bortolotto, 2013], bien avant la Convention internationale de 2003. Dans cette perspective, les Judéo-Espagnols¹, organisés en fédération internationale (Fédération Séphardite² Mondiale) depuis 1925, ont développé des projets semblables en vue de « créer, maintenir et développer des points culturels et spirituels entre les communautés séfarades à travers le monde, ainsi qu'en préservant [...] le patrimoine séfarade avec ses spécificités, ses nuances et son pluralisme » [World Sepharadi Federation]. Certains groupes et mêmes États-Nations n'ont pas attendu les organisations internationales pour entreprendre un processus de préservation, de reconnaissance, de matérialisation et de nationalisation des pratiques culturelles. Avec l'exemple des Judéo-Espagnols, on peut s'interroger sur la spécificité d'une patrimonialisation transnationale en dehors des schémas nationaux, et sur son actualisation face à la globalisation des patrimoines, influencée par la machinerie unesquienne [Roda, 2011b].

* Anthropologue et ethnomusicologue, Universités de Concordia et de Columbia (Canada).

1. Les Judéo-espagnols se définissent comme les descendants des Juifs d'Espagne qui se sont réfugiés essentiellement dans l'ancien Empire ottoman après le décret de l'Alhambra (1492). Le terme judéo-espagnol leur permet de se distinguer de la majorité séfarade, en vue de souligner leur différence par rapport aux Juifs d'Afrique du Nord.

2. Séphardite renvoie également à l'identité séfarade ou judéo-espagnole. Cette terminologie était davantage en usage au début du xx^e siècle, puis a été progressivement remplacée par celui de judéo-espagnol ou séfarade. En anglais, il est davantage question de sephardim, sachant que les Juifs d'Afrique du Nord de langue et de culture arabe se désignent davantage comme Mizrahim (Orientaux en hébreu).

Les Judéo-Espagnols se définissent désormais comme diaspora [Ray, 2008]. Leur expérience migratoire est complexe et multiple, car ils opèrent souvent avec une conscience plurielle d'attachement national [Bronner, 2014, p. 12]. Après leur expulsion d'Espagne en 1492, ils se sont majoritairement réfugiés dans l'Empire ottoman, puis, au début du xx^e siècle, à la suite du démembrement de l'Empire, une grande partie a choisi de nouvelles terres d'accueil principalement en Europe et dans les Amériques [Benveniste, 1989 ; Benbassa, 1992 ; Benbassa, Rodrigue, 1993 ; Philips Cohen, Stein, 2010]. La France a d'ailleurs été un choix prépondérant en raison du lien développé avec l'Hexagone et la culture française par les écoles de l'Alliance israélite universelle (écoles françaises créées par des intellectuels juifs français en 1860) implantées dans l'Empire ottoman dès le xix^e siècle [Chouraqui, 1965 ; Rodrigue, Carnaud, 1989 ; Kaspi, 2010]. En ayant découvert qu'une importante partie des Judéo-Espagnols de l'Empire ottoman avait immigré vers la France, je me suis interrogée sur la transmission des pratiques religieuses et culturelles à la suite de cette migration. Pour ce faire, j'ai porté mon attention sur un élément culturel présenté dans des écrits universitaires du xx^e siècle et par les Judéo-Espagnols eux-mêmes, comme emblématique de l'expérience juive en Espagne avant 1492 : les pratiques musicales. La musique avait en effet un rôle central dans les expressions d'attachement au passé judéo-espagnol évoquées individuellement et collectivement par mes collaborateurs³, ainsi que dans la consolidation de la filiation judéo-espagnole. Tout en travaillant sur la spécificité française à partir d'un terrain essentiellement parisien, puisque les communautés institutionnalisées sont majoritaires dans la capitale – mais aussi lyonnais et marseillais –, j'ai rapidement découvert que le lien entretenu par mes collaborateurs avec de la famille et des amis en Israël, aux États-Unis ou en Turquie était d'une importance considérable pour l'apprentissage du répertoire, ainsi que pour l'élaboration de la scène musicale judéo-espagnole en France. Dans cette perspective, j'ai décidé de me focaliser sur ces échanges transnationaux à partir de l'expérience de l'association *Aki Estamos-Association des Amis de la Lettre Sépharade*⁴ avec laquelle je travaille depuis 2007 dans le cadre de mes recherches sur la reconstruction de la filiation judéo-espagnole en France à partir des pratiques culturelles. À partir des échanges translocaux effectués par les membres de l'association, j'ai rencontré des personnalités de Turquie, d'Argentine, d'Israël et des États-Unis et me suis intéressée à la liste de discussion *Ladino Komunita*⁵ pour étudier les

3. Ici, j'emploierai le terme collaborateurs pour désigner l'ensemble des personnes ayant participé à cette recherche en France, aux États-Unis, en Argentine, en Israël et sur le cyberspace. L'idée de collaboration fait écho à l'ethnographie collaborative [Lassiter, 2005a] qui consiste à travailler avec ces interlocuteurs dans le but de diffuser les résultats de la recherche ; et parfois à écrire à quatre mains afin de mettre en lumière la pluralité des points de vue.

4. *Aki Estamos – Association des Amis de la Lettre Sépharade* est une association culturelle créée en 1998 qui s'est donnée pour objectif de faire vivre au présent la culture judéo-espagnole dans une tradition d'ouverture et d'en assurer la transmission.

5. La liste de discussion *Ladino Komunita* est une communauté virtuelle (c'est ainsi que la liste est présentée) de correspondance en langue judéo-espagnole qui réunit 1521 membres de quarante pays. La liste a été créée le 4 janvier 2010 au sein du serveur Yahoo par Rachel Amado Bortnick (judéo-espagnole originaire d'Izmir habitant à Dallas, très engagée dans la préservation et la valorisation de la culture judéo-espagnole). Les sujets de discussion concernent la culture sépharade, l'histoire, la langue, ainsi que la renaissance

partages de connaissances et expériences musicales. C'est d'ailleurs ce réseau qui m'a conduit à Los Angeles. Je souhaitais comprendre, si, au-delà d'un réseau humain qui transcendait les frontières géographiques, ce que mes interlocuteurs désignaient en France comme leur patrimoine musical (ici entendu au sens de stock de mélodies⁶) était semblable pour des Judéo-Espagnols ayant immigré dans d'autres contrées. Ce stock de mélodies qui permettait aux Judéo-Espagnols rencontrés en France de transmettre ce sentiment d'appartenance – entendu au sens de « *mutuality of being* » [Sahlins, 2013]⁷ au sein de l'association ainsi que dans l'espace familial était-il partagé à l'extérieur de l'espace national ? Comment s'est-il constitué et comment est-il actualisé dans les différentes localités ? Au-delà du corpus musical, existe-t-il des modalités communes quant à sa performance, sa transmission, le sens qui lui est attribué et le profil des acteurs qui le prennent en charge ?

Ces questions serviront de point de départ pour réfléchir aux enjeux de la patrimonialisation à l'échelle d'un groupe diasporique. Par ce biais, on découvrira qu'un tel processus peut être envisagé tel un mouvement de reterritorialisation permettant aux individus de faire communauté, puis de s'affirmer en tant que « communautés imaginées » [Anderson, 1983, 2006] et localisées, et de constituer un territoire fédérateur que le patrimoine incarne. Une première partie donnera quelques clés pour comprendre les conceptions attribuées au patrimoine musical judéo-espagnol. On s'intéressera ensuite à sa construction, sa circulation et son actualisation à l'échelle transnationale à partir de l'expérience localisée de l'association *Aki Estamos*. L'ensemble des résultats présentés est le fruit d'un long travail de terrain et de recherche initié en 2007 à Paris, et désormais multisitué entre la France (Paris, Lyon et Marseille), les États-Unis (Los Angeles), le Canada (Montréal), Israël (Tel-Aviv et Jérusalem) et le cyberspace (plateforme de discussion en ligne et liste de diffusion). Pour conclure, cette expérience transnationale nous conduira à réinterroger le couple patrimoine-territoire et à l'envisager au-delà de l'espace géographique.

sance de la vie séfarade à travers le monde. Il s'agit également d'un forum qui annonce les manifestations culturelles et scientifiques ainsi que les publications associées à la culture séfarade parlant le judéo-espagnol à travers le monde. Sachant que la grande majorité des membres sont installés aux États-Unis, en Israël, en France, en Turquie et en Argentine, ce sont essentiellement des informations relatives aux événements qui se passent dans ces cinq pays qui sont annoncées.

6. Une réflexion sur les vocabulaires locaux du patrimoine [Bondaz, Graezer Bideau, Isnart, Leblon, 2014] m'a conduit à m'intéresser à la manière dont les Judéo-espagnols définissent leur patrimoine musical : des mélodies associées à un texte en judéo-espagnol. Celles-ci circulent auprès des acteurs culturels et communautaires, de diverses institutions et médias avec l'étiquette judéo-espagnole, leur permettant d'être reconnues et définies comme appartenant à la mémoire judéo-espagnole.

7. Le concept de « *mutuality of being* » a tout d'abord été proposé par Rupert Stasch [2009] dans son analyse de la parenté des Korowai en Papouasie Nouvelle-Guinée, une terminologie reprise par Mashall Sahlins [2013] pour caractériser les manières d'appréhender la parenté de façon plus inclusive.

De l'importance d'ancrer culturellement le patrimoine

La grande majorité des études sur le patrimoine a d'ores et déjà montré l'importance de sortir de la notion universaliste suggérée par les conventions internationales et d'ancrer les impacts de telles conventions sur des terrains spécifiques [Di Giovine, 2008 ; Bortolotto, 2010 ; Bondaz, Graezer Bideau, Isnart, Leblon, 2014]. Au-delà de la mise en place d'un projet international unesquien, les débats ont d'ailleurs été nombreux lors de la finalisation de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (2003) pour l'usage d'un terme qui rendrait compte des réalités plurielles quant aux projets nationaux de sauvegarde des pratiques dites de l'immatériel. Alors que l'Unesco parlait davantage de folklore pour qualifier les pratiques de l'ordre de l'immatériel, il y a eu un véritable changement de paradigme en choisissant le « patrimoine ». Ce passage peut être interprété telle une légitimation des pratiques de l'immatériel supprimant la hiérarchie entre culture matérielle et immatérielle ; et plus largement écriture et oralité. Cette convention de 2003 a d'ailleurs été réalisée dans le but d'équilibrer la liste du patrimoine mondial (1972) et de donner l'opportunité à des pays où le lien entre identité nationale et pratiques culturelles s'opère davantage autour des pratiques de l'oralité d'avoir une meilleure visibilité culturelle à l'échelle internationale, et implicitement à l'Unesco [Roda, 2011b].

En tant que concept polymorphe, le patrimoine fait référence à des compréhensions distinctes à la fois dans sa traduction vers une autre langue (exemple : patrimoine/*heritage*) et dans l'interprétation que les groupes, les individus et les institutions peuvent en faire. Il évoque des réalités diverses liées au contexte social, culturel, ethnique et religieux. Comme tout concept, il requiert donc un ancrage culturel de référence pour le comprendre. Dans le domaine des études juives, le patrimoine serait associé au concept de *מנהג* (*Minhag*), de l'hébreu ancien, que l'on traduirait en français par coutume. Dans les textes religieux, le *minhag* renvoie à l'idée selon laquelle il faut conserver les pratiques associées aux rituels et plus largement les coutumes des communautés mêmes si elles vont à l'encontre de l'avis général. Conformément à leur histoire migratoire, les communautés juives inscrivent le patrimoine dans l'écriture en raison du lien intrinsèque avec le texte, le livre, mais surtout dans l'oralité puisqu'il s'agit d'interpréter et de discuter de ces textes. En ce qui concerne les Judéo-Espagnols – groupe ethnique et culturel au sein du judaïsme –, le terrain et l'analyse des archives musicales et linguistiques [Algazi, 1958 ; Levy, 1959 ; 1964-1980 ; 1970-1971-1973 ; Hemsí, 1959 ; 1974] révèlent l'usage du concept de patrimoine à la fois en français (langue d'usage pour la majorité des communautés juives de l'ancien Empire ottoman et du Maghreb en raison de l'implantation des écoles de l'AIU), et en judéo-espagnol (*patrimonio*) dès le milieu du xx^e siècle. Toutefois, le patrimoine se comprend davantage comme un élément de l'oralité, des pratiques de l'immatériel, du folklore ou de la culture, contrairement à ce qui est en usage en France et plus largement dans les pays de langues latines où le patrimoine est plus généralement associé aux « biens matériels » qui définissent l'État nation, du moins jusque dans les années 1980, moment où la Mission du patrimoine ethnologique est créée en France.

Alors que l'Unesco – façonnée par les principes de la muséologie occidentale [Bortolotto, 2007], et j'ajouterais notamment française –, lance en 1972 la Convention pour la protection du patrimoine mondial qui concerne principalement⁸ les objets des catégories classiques en histoire de l'art (le monument, le patrimoine bâti et architectural), à cette même époque et même quelques années avant, les institutions juives dont la Fédération Séphardite Mondiale [Levy, 1959] et l'Institut Misgav Yerushalayim (1979) [Shaul, 2013] proposent d'employer respectivement les termes de « patrimoine » et de « *patrimonio* » pour se référer aux biens culturels intangibles hérités du passé. Ces biens culturels intangibles sont évoqués pour parler de la langue, des pratiques culinaires, de la musique, des croyances, et non pour évoquer des monuments, des bâtiments, des objets matériels ou des sites naturels (catégories regroupées dans celle de Patrimoine défini par Unesco). Dans les publications effectuées sous l'égide de ces institutions, aucun élément matériel n'apparaît comme significatif de l'identité judéo-espagnole.

Ce que l'on désigne comme étant le patrimoine judéo-espagnol, se manifeste principalement sous le prisme des pratiques et des savoir-faire, transmis tant dans l'oralité que l'écriture. En effet, si l'écriture constitue un élément central de la culture judéo-espagnole, la patrimonialisation a systématisé la matérialisation des pratiques de l'oralité afin de faire exister le patrimoine par crainte de la perte.

Des protagonistes à l'institution ou la constitution d'un patrimoine transnational

La période post Seconde Guerre mondiale est celle de l'accélération des revendications identitaires et des projets de reconnaissance qui transcendent l'espace national, initiés par des institutions locales, régionales, étatiques et même internationales. En Europe, ces revendications identitaires s'expriment à travers le renouveau et la mise en valeur des pratiques culturelles, des corpus musicaux et de danse. Aux États-Unis, le mouvement se manifeste, entre autres, par l'émergence du *folk-revival* qui visait à faire revivre des musiques dites « traditionnelles » en proposant une nouvelle manière de les interpréter afin qu'elles puissent accéder à la scène populaire, et en Israël, la construction de la nation encourage des projets de fabrication de corpus musicaux emblématiques du nouvel État hébreu. Les Judéo-Espagnols, qui se sont dispersés majoritairement dans ces trois territoires – tout en préservant une présence en Turquie –, sont influencés par ces mouvements de revendication identitaire et politique. Au sortir de la Seconde Guerre, plusieurs institutions et associations juives et non juives se créent, dont l'objectif est de préserver, d'institutionnaliser et de valoriser des pratiques culturelles. Dans ce contexte, le projet de sauvegarde musicale judéo-espagnole des années « post seconde guerre mondiale » apparaît au premier abord bien différent

8. La convention de 1972 comprend également les sites naturels (demande faite par les États-Unis en 1965, voir <http://whc.unesco.org/fr/convention/>), néanmoins ils restent peu nombreux face aux sites culturels.

de celui initié au début du xx^e siècle par Alberto Hemsí [Roda, 2017] où les corpus « populaires » et « folkloriques » servaient à créer des écoles musicales nationales [Goldron, 1966 ; Charles-Dominique, 2009]. À l'aube des années 1950, la sauvegarde des pratiques judéo-espagnoles s'inscrit dans un projet collectif de reconnaissance identitaire, élaboré par des institutions ou des associations où la prise en compte des expressions transnationales devient prépondérante. La sauvegarde s'institutionnalise désormais au-delà des espaces nationaux – au sens où elle formalise et rend pérenne les pratiques – et aspire désormais à mobiliser la communauté et même le grand public autour de ces pratiques. Au cœur de ce projet, la Fédération Séphardite Mondiale basée à Londres, créée en 1925, sera une actrice de premier plan. Les recueils de transcriptions publiés en 1958 et 1959 sous l'égide de la Fédération sont encore les documents de référence à l'échelle internationale pour tous ceux qui s'intéressent de près ou de loin à cette musique. Sur le terrain, avec mes interlocuteurs argentins, français, israéliens, turcs et nord-américains, tous me renvoient aux deux corpus publiés par la Fédération lorsqu'il est question de références musicales historiques.

Si l'ensemble des actions de collecte et de patrimonialisation demeure l'apanage de projets encadrés par des institutions dont la mission est celle de sauvegarder et de valoriser des pratiques culturelles considérées « en danger de disparition », les initiatives individuelles sont déterminantes. La préservation et l'institutionnalisation de la Fédération ont été entreprises à la fin des années 1950, dans un premier temps en France, par Léon Algazi avec la publication d'un premier recueil (1958), puis en Israël (1959) avec Isaac Levy, deux personnalités influentes du milieu musical judéo-espagnol de l'époque.

À partir d'un terrain mené à Paris entre 1930 et 1950 auprès de survivants de la seconde guerre, originaires de Turquie et de Grèce, Léon Algazi (compositeur et musicologue roumain d'origine judéo-espagnole, très engagé dans la valorisation des pratiques musicales juives en France) effectue des collectes de chants, puis les matérialise sous deux formes : des enregistrements ethnographiques, puis des transcriptions. En 1951, quelques-uns de ses enregistrements sont publiés dans la *Collection universelle de musique populaire enregistrée*, établie par Constantin Brăiloiu en collaboration avec le Conseil International de la Musique (créé en 1949 par l'Unesco), les Archives internationales de musique populaire de Genève (fondées au Musée d'ethnographie de Genève en 1944) et le concours de l'Unesco [Leclair, 2010]. Avec son Conseil international de la musique, l'objectif de l'Unesco était de créer une collection discographique mondiale de « musique ethnographique et folklorique » dont la réalisation fut confiée initialement aux Archives internationales de musique populaire de Genève alors dirigées par Constantin Brăiloiu, puis à Alain Daniélou lorsque l'Unesco lance sa propre collection de disques en 1961 [Unesco, 2015]. Brăiloiu publia des enregistrements de musiques de divers pays et traditions – dont ceux de son ami Algazi [1958, p. 14] – qu'il obtint lors de ses multiples déplacements. Les collectes d'Algazi, effectuées dans un souci de sauvegarde, furent institutionnalisées par la collection de Brăiloiu aux Archives internationales de musique populaire de Genève.

D'ailleurs, de nos jours, bon nombre de Judéo-Espagnols à travers le monde soulignent avec fierté le fait que des enregistrements judéo-espagnols ont été publiés sous l'égide de l'Unesco (cf. figure 1).

Figure 1 – Pochette de disque avec la mention Unesco



Source : Joel Bresler, 2008 (http://sephardicmusic.org/labels/Unesco/Collection_universelle/9-1/9-1.jpg).

Sur ces archives ethnographiques, on entend chanter Algazi ainsi que des interlocuteurs sélectionnés lors de ses collectes parisiennes. Parmi eux, un couple originaire de Salonique, Ana et Lazare Angel tous les deux nés à la fin du XIX^e siècle, ayant immigré à l'âge adulte en France [1932]⁹. Au-delà de ces informations, on en connaît très peu sur l'étape de sélection, sur la façon dont le choix des interlocuteurs et des chants a été effectué. Quant à la conservation et à l'archivage, selon les écrits d'Algazi [1958, p. 14], l'ensemble des enregistrements a été conservé au musée de la Parole de l'Université de Paris et à la discothèque de l'Unesco. J'ai pu les découvrir au National Sound Archives à Jérusalem, en 2008, avant que le projet de mise en ligne de l'ensemble du fonds Brăiloiu sur Internet soit finalisé [cf. www.village.ch/meg/musinfo_ph.php].

Parallèlement à la matérialisation audio, en 1958, la Fédération Séphardite Mondiale publie les transcriptions que Algazi a effectuées à partir de ses enregistrements. Il s'agit plus particulièrement d'un recueil composé de deux parties : une première consacrée aux « Chants religieux » [p. 1-35] et une seconde aux « Chants populaires judéo-espagnols » [p. 36-63]. Cette publication a été menée dans le cadre d'un programme institutionnel du département culturel de la Fédération Séphardite Mondiale, dirigé par Ovadia Camhy, rendu possible grâce à une allocation du Fonds culturel de la Conference on Jewish Material Claims against

9. Entretien téléphonique avec madame Angel, belle-fille d'Ana et Lazare Angel en 2011.

Germany. Poursuivant les tendances de l'époque de préserver et de valoriser les pratiques culturelles des identités autres que nationales, la fédération s'est assigné pour tâche de « conserver les trésors spirituels, culturels et artistiques de la grande famille juive séphardite » [Camhy, 1958, p. 5]. Le corpus d'Algazi est mis à disposition dans les lieux associés au projet de publication de Brăiloiu, dont les musées et les centres d'archives situés en France et en Suisse. Puis, en raison de l'implantation des antennes de la Fédération Séphardite Mondiale à l'échelle internationale, dont Israël, le Brésil, les États-Unis, le Canada, l'Espagne et la Turquie, les collectes d'Algazi ont été institutionnalisées pour les générations futures, non seulement pour les communautés judéo-espagnoles et juives, mais aussi et surtout pour un public élargi.

Pour sa part, Isaac Levy effectue son terrain essentiellement en Israël auprès de Judéo-Espagnols originaires de l'ancien Empire ottoman et du Maroc. Compositeur, chanteur et animateur radiophonique, il est nommé responsable de l'émission judéo-espagnole de la radio nationale *Kol Israel*, puis, en 1963, il dirige l'ensemble de la section musique de la radio ; deux postes qui lui permettent d'obtenir un dialogue privilégié avec le public judéo-espagnol en Israël. La mission de Levy est de faciliter l'intégration des Judéo-Espagnols en Israël et de contribuer au renouveau et à la transmission de leur musique, que l'on dit délaissée depuis plusieurs décennies. On voit ici se dessiner la logique patrimoniale des minorités qui consiste à obtenir la reconnaissance et la légitimité face à la majorité – ici les Ashkénazes (Juifs d'Europe de l'Est) – par le biais de la différence. Plus récemment, au sein des communautés juives en Israël et en diaspora on a pu découvrir le même processus avec les Juifs éthiopiens et les Juifs arabes [Regev, Seroussi, 2004 ; Samuel, 2015 ; Zeveloff, 2015].

Levy a pour projet de faire des collectes musicales de chants profanes et religieux auprès de la communauté judéo-espagnole. Grâce à son émission radiophonique, il recrute des interlocuteurs originaires de plusieurs pays de l'ancien Empire ottoman et du Maroc. Les chants profanes sont publiés entre 1959 et 1973, dans quatre recueils intitulés *Chants judéo-espagnols*, alors que les chants religieux comprennent dix volumes qui restent néanmoins très peu utilisés et diffusés, *Antología de Liturgia Judeo-española* publié par le ministère israélien de l'Éducation et de la Culture. Des recueils de chants profanes, seul le premier sera publié par la Fédération [Levy, 1959], les trois autres le seront à compte d'auteur. Ce sera d'ailleurs le premier qui sera le plus largement diffusé. Le corpus constitué par Levy est mis à la disposition du large public radiophonique – à la fois judéo-espagnol et non judéo-espagnol – en Israël, puis en France, en Belgique et au Mexique puisque les émissions circulent sur cassette au sein des milieux judéo-espagnols de ces métropoles [Shaul, 1982]. La radio lui permet de formaliser ses collectes et agit comme agent d'institutionnalisation et de diffusion du corpus.

Les protagonistes ont préétabli un nombre limité de matériaux mélodiques et littéraires comme judéo-espagnols, désormais identifiables par deux catégories de sources : les sources directes et indirectes [Roda, 2014b]. Les sources directes

sont les enregistrements ethnographiques et les transcriptions constitués sur la base de collectes de terrain effectués auprès des Judéo-Espagnols répartis à travers le globe (essentiellement dans les pays de l'ancien Empire ottoman, en Israël et en France), qui connaissent le répertoire de tradition orale. Les sources indirectes correspondent aux performances et aux enregistrements effectués par les professionnels de la musique qui utilisent essentiellement les transcriptions pour leur apprentissage. Dès sa constitution, le patrimoine s'est façonné et a circulé dans un espace transnational entre l'Europe, la Turquie, les Amériques et Israël ; permettant à la diaspora de partager un corpus et des expériences musicales semblables.

Ces projets de matérialisation puis d'institutionnalisation de pratiques musicales font état d'une patrimonialisation localisée dans différents lieux. En raison du statut diasporique du groupe qui patrimonialise et de la dimension transnationale des institutions qui supportent le projet, le patrimoine circule peu à peu, s'inscrivant dans un espace transnational. Le cas observé souligne le lien qui peut s'opérer entre expérience diasporique, pratiques culturelles et patrimonialisation pluriterritorialisées. Le projet patrimonial d'une diaspora nécessite l'usage d'éléments mobiles pour faciliter la circulation transnationale puis l'appropriation locale, ainsi que l'implication d'un processus – et par conséquent d'acteurs – multitués. À l'inverse de la patrimonialisation opérée par les États-Nations, un tel projet transcende le territoire au singulier pour s'ancrer dans une forme de pluriterritorialité. Ces mécanismes se présentent comme distincts de ceux opérés par les États-Nations, mécanismes qui méritent d'être étudiés et analysés de plus près pour nous aider à comprendre le patrimoine d'aujourd'hui, qui désormais, s'inscrit au-delà des frontières nationales. On peut alors s'interroger : quel va être l'impact de cette patrimonialisation transnationale tant sur les pratiques que sur le sens accordé à celles-ci par les Judéo-Espagnols ?

Les effets de la patrimonialisation : homogénéisation et reterritorialisation musicale

Les recueils d'Isaac Levy ont joué un rôle prépondérant dans la constitution d'un corpus musical judéo-espagnol de référence, qui, tout comme le corpus d'Algazi, inscrit les chants collectés au rang de patrimoine. Israël Katz [1980], cité par Seroussi [1995, p. 44], explique que ces recueils ont été une source centrale dans la renaissance des chants judéo-espagnols comme genre populaire tant en Israël, en Espagne qu'aux États-Unis, et j'ajouterais, en France. À travers leur projet de sauvegarde musicale, Algazi et Levy établissent un répertoire standard de chants qui va devenir la marque de fabrique des Judéo-Espagnols à travers le globe. Par la transcription et surtout l'institutionnalisation des transcriptions, les textes à la fois littéraires et musicaux sont fixés par rapport à des éléments de la musicologie occidentale et les pratiques musicales, inscrites jusque-là dans la composition de mélodies et de textes littéraires, vont être définies par la transcription [Roda, 2017]. L'aspect dynamique du répertoire reste toutefois explicite

par la notation des variantes à la fois musicales et littéraires d'un même chant. Seroussi expose à cet égard une problématique intéressante mise en exergue par Levy. De nombreuses critiques ont été adressées au collecteur pour son absence d'informations concernant les interlocuteurs et la méthode employée pour les collectes, à savoir l'étape de sélection et de matérialisation. Les seules indications sont celles écrites par Ovadia Camhy dans l'introduction [1959, p. 5-7] aux deux premiers cahiers. Concernant la sélection des informateurs, on apprend que ce sont des « personnes d'origines diverses », que le collecteur est allé « chercher dans la masse des immigrants [judéo-espagnols], les personnes dépositaires de telles mélodies et sachant les chanter » [Camhy, 1959, p. 5-7]. Il reste très flou quant à la sélection tant des chants que des informateurs. Pour la matérialisation, les informations sont tout aussi vagues. Camhy précise que Levy en fait lui-même la transcription, mais que d'autres personnes vérifient le texte et le chant avant qu'il la finalise. L'absence d'informations est peut-être due à la volonté de Levy de voir son corpus devenir un objet translocal, que l'ensemble des Judéo-Espagnols peut s'approprier, et dans lequel les artistes pourraient puiser leur inspiration mélodique et littéraire pour leur création musicale. Sans les informations concernant le contexte de pratique de cette musique, le corpus de Levy offre toutes les possibilités musicales interprétatives.

Il est aussi important de souligner que Levy – tout comme Algazi –, à travers la collecte et la transcription, a gommé les particularités locales et régionales des répertoires, et a construit un patrimoine musical homogène reconnu comme judéo-espagnol. Contrairement à ce que Levy précise dans son introduction, à savoir que l'ensemble des chants collectés provient des pays de l'ancien Empire ottoman (Grèce, Turquie, Roumanie, Bulgarie, Yougoslavie, Rhodes), Edwin Seroussi révèle la présence de *romances* de Tanger et de Tétouan [1995, p. 46]. L'ethnomusicologue israélien nous apprend aussi que Levy a fait d'importantes collectes de chants judéo-espagnols originaires de Sofia, Philippopoli et Sarajevo, que le répertoire très fertile de Salonique apparaît de façon substantielle et que celui de Rhodes y est absent. Il n'y a donc pas de représentativité quant aux répertoires de l'ensemble des communautés judéo-espagnoles. Les recherches de Seroussi [1995] mettent également en lumière la pluralité des sources du corpus constitué par Levy. On découvre des mélodies traditionnelles dont les origines sont inconnues, des compositions de musiciens judéo-espagnols, mais principalement des mélodies empruntées aux répertoires populaires grecs, arabes, français, italiens, espagnols, d'Amérique latine, et même yiddish, ayant circulé dans l'Empire ottoman parmi les Judéo-Espagnols. L'éclectisme des mélodies judéo-espagnoles exposé par Seroussi a été évacué avec la publication du recueil.

Ce discours homogénéisant les origines du répertoire judéo-espagnol a été adopté par les Judéo-Espagnols et de nombreux artistes à travers le monde (France, Espagne, Turquie, États-Unis, Brésil entre autres). Alors que les chants étaient associés à un répertoire géographique spécifique, l'ensemble de mes informateurs (Judéo-Espagnols et artistes de musique judéo-espagnole) fait principalement mention de la supra-qualification « judéo-espagnole », que certains associent encore à

un répertoire ancien, originaire de l'Espagne médiévale. Avec la fixation d'un répertoire identifié comme patrimoine par les Judéo-Espagnols et les artistes, en raison de la valeur d'ancienneté qui lui est attribuée, l'usage dans les communautés judéo-espagnoles de l'Empire ottoman et au Maroc, qui était d'emprunter régulièrement des mélodies et de plaquer un texte en judéo-espagnol, est ainsi oublié.

Les deux expériences de collecte, de transcription, de publication, d'institutionnalisation et de diffusion de corpus musicaux judéo-espagnols d'Algazi et de Levy dans un espace transnational permettent de mettre en évidence un changement de paradigme dans les travaux de sauvegarde musicale, par le statut qui est attribué au corpus que l'on désigne comme élément du patrimoine dans la littérature judéo-espagnole, et par la prise en charge institutionnelle des projets de sauvegarde. En raison de la légitimité de la Fédération, les recueils d'Algazi et de Levy sont devenus les références ultimes. Les artistes intéressés par la musique judéo-espagnole ont essentiellement puisé dans ces deux recueils conduisant à une forme de popularisation d'un nombre limité de chants, devenu emblématique du patrimoine à travers le monde, à l'image des standards de jazz.

Alors que ces pratiques musicales sont décrites comme un élément central de la culture judéo-espagnole, structurant les diverses étapes de la vie juive tant du cycle annuel (shabbat, fêtes juives) que du cycle de la vie (naissance, bar-mitsvah, fiançailles, mariage, décès), au cours du xx^e siècle, elles ont progressivement quitté l'espace familial pour se retrouver sur scène. De nos jours, ces pratiques sont essentiellement prises en charge par des artistes professionnels qui proposent leur propre interprétation du corpus, passionnés par l'histoire et la musique judéo-espagnoles ou à la recherche d'un passé enterré par la Shoah et l'assimilation [Roda, 2017]. La dispersion des Judéo-Espagnols à travers le globe ainsi que l'intégration de la musique judéo-espagnole au marché de la *World Music* en tant que répertoire aux référents identitaires et culturels multiples (Espagne médiévale, Orient, Turquie, Espagne contemporaine) sont certainement les deux principales raisons expliquant la diversité des interprétations.

Cette patrimonialisation transnationale a homogénéisé le corpus musical de la diaspora. En effet, la matérialisation a éliminé tout un pan de la tradition et le choix des corpus à interpréter reste désormais limité. On est passé de territoires géographiques constitutifs de pratiques musicales à un patrimoine transnational partagé par une diaspora. Celui-ci peut être envisagé tel un espace dans lequel l'ensemble des Judéo-Espagnols peut se retrouver en dépit de leur éclatement géographique. Néanmoins, ce patrimoine transnational nécessite à son tour de nouveaux investissements patrimoniaux pour exister au présent. Comment s'opèrent donc ces investissements ; et quel sens ce répertoire a-t-il aujourd'hui pour les Judéo-Espagnols au-delà des représentations artistiques ?

Diffusion, réappropriation et investissements patrimoniaux. De l'espace communautaire à l'espace familial

Outre l'action des protagonistes à la fin des années 1950, le patrimoine a été investi par de nouveaux matériaux mélodiques et littéraires à différentes époques et en différents lieux. Ces investissements ont été réalisés grâce aux échanges entrepris par les leaders communautaires (individus ayant un pouvoir décisionnel au sein d'associations ou de centres communautaires) et acteurs culturels de différentes localités. Outre les échanges interfamiliaux, ce sont ces leaders communautaires qui ont institutionnalisé le réseau transnational, concédant à faire communauté au-delà des frontières nationales, à la circulation de corpus et à l'investissement local du patrimoine. Ce qui nous intéresse ici est de comprendre les mécanismes sous-jacents à la circulation de ces anciens et nouveaux contenus locaux.

Après la seconde guerre mondiale, la communauté judéo-espagnole est fragilisée et a de la difficulté à « s'autosuffire et s'autodéfinir » [Bornes Varol, 2013]. En France, des leaders communautaires n'appartenant pas au clergé vont créer des espaces de rencontre pour les Judéo-Espagnols afin qu'ils puissent parler de leur passé oublié et détruit, pour certains dans la langue de leurs ancêtres, partager des mets et des chants qui leur permettent de se souvenir...¹⁰ Ces espaces informels vont être institutionnalisés sous forme d'associations. Peu à peu, ces espaces vont servir à consolider la filiation judéo-espagnole – rompue par l'assimilation et la Seconde Guerre mondiale – et à faire revivre l'identité judéo-espagnole sous le spectre du culturel. À partir de l'expérience de quatre acteurs français (Haïm Vidal Sephiha, Jean Carasso, Jenny Laneurie et François Azar), j'ai décelé un réseau de contacts très fécond qui travaille pour la valorisation de la culture judéo-espagnole dans l'Hexagone entre le milieu associatif français¹¹ et d'autres communautés et individus, en Israël, en Turquie, aux États-Unis et en Argentine. Ce réseau transnational s'est constitué dans un premier temps à travers les relations entre les familles, les associations et les médias (radio et presse), puis s'est consolidé et a été facilité par le cyberspace, principalement le forum de discussion Ladino komunita et plus récemment des groupes Facebook. La création de la liste de discussion Ladino komunita en 2010 apparaît en effet comme un moyen privilégié pour établir les relations extraterritoriales entre les Judéo-Espagnols de France et d'ailleurs.

Les leaders communautaires et les artistes d'une localité précise développent des liens avec d'autres leaders et artistes. Ils échangent des publications et des

10. Cette description sur le rôle et l'émergence du renouveau culturel judéo-espagnol en France est le fruit d'une compilation de discours que j'ai pu entendre sur le terrain français.

11. Il est important de préciser que les Judéo-espagnols en France sont organisés en association culturelle depuis les années 1980 et de façon plus conséquente à la fin des années 1990. Il n'existe plus de synagogues de rite judéo-espagnol. De nombreuses synagogues françaises opèrent dans des rites séfarades d'Afrique du Nord, mais le rite judéo-espagnol de Turquie ou de Grèce a disparu au sein des lieux de culte. Toutefois, les expériences du religieux se concrétisent également au sein du milieu associatif, dans ces moments et espaces culturels où la musique a une place particulière.

enregistrements puis reviennent les distribuer à leurs membres, investissant le savoir local. Ils agissent au premier plan en établissant des dynamiques constantes entre le local et le global, et par ce biais, alimentent et reconfigurent le patrimoine local d'expériences translocales. Ces derniers permettent au patrimoine constitué par Algazi et Levy d'être investi de nouveaux matériaux littéraires et musicaux reçus par ces échanges translocaux et de s'implanter à nouveau localement [Roda, 2011a]. Ces nouveaux matériaux commencent à voir le jour dans les années 1980-1990. Des ethnomusicologues comme Edwin Seroussi et Susanna Weich Shahak produisent des enregistrements ethnographiques à partir de collectes auprès de locuteurs originaires du Maroc, de Turquie, du Maroc, de Grèce, de Bulgarie. On voit également des compositrices comme Judy Frankel et Flory Jagoda installées aux États-Unis ou Horacio Lovecchio proposer de nouveaux matériaux mélodiques, souvent à partir de texte de poètes (Matilda Coen Sarano qui vit entre l'Italie et Israël, Rita Gabbai-Simantov originaire de Grèce), et les publier sous forme d'enregistrements et de recueils de transcriptions. Ces nouveaux corpus circulent entre les communautés (associations, centres communautaires et synagogues) et les individus à travers le globe grâce à la presse écrite, qui se renouvelle dans les années 1980-1990 et propose des rubriques musicales (*La Lettre Sépharade* en France et aux États-Unis ; *Erensia Sefardi* aux États-Unis ; *Aki Yerushalayim* en Israël ; *Şalom* et *El Amaneser* en Turquie ; *Los Muestrros* en Belgique ; *Sefárdica* en Argentine), de la scène musicale associative et grand public prise en charge par les artistes professionnels, et la poursuite d'échanges formels et informels sur le cyberspace.

L'association *Aki Estamos* établit des contacts principalement avec des associations culturelles et des intellectuels de Turquie (Ensemble *Los Pasharos Sefaradis* et le directeur de la chorale d'enfants *Estreyikas de Estanbol*, les directeurs du journal mensuel de la communauté *Shalom El Amaneser*, le président du centre culturel *Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın*, ainsi que le Musée juif d'Istanbul), d'Argentine (membres directeurs du *Cidicsef – Centro de Investigación y Difusión de la Cultural Sefardi* – et les fondateurs de la revue numérique *ESefarad*), des États-Unis (Rachel Amado Bortnick, la fondatrice et modératrice de *Ladino Komunita*) et d'Israël (revue *Aki Yerushalayim*). C'est principalement à partir de la liste de diffusion et la presse judéo-espagnole que les échanges de matériaux musicaux sont effectués entre ces différentes localités.

À ce titre, les activités musicales (ateliers de chant et concerts) organisées par l'association *Aki Estamos* avec des artistes des quatre coins du globe restent tout à fait révélatrices de ce partage et de la manière dont l'investissement patrimonial s'effectue localement à partir d'expériences transnationales. Le 6 décembre 2009, lors d'un concert au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, puis à l'été 2012 et 2013 dans le cadre de l'école d'été judéo-espagnole, le public parisien est venu partager les mélodies avec des artistes de Londres (Chœur de la synagogue Bevis Marks), de Montréal (Solly Lévy), d'Israël (Kobi Zarco), du Maroc (Vanessa Paloma) et de Turquie (Los Pasharos Sefaradis). Lors de ces manifestations, les artistes

interagissaient avec le public et le faisaient chanter. C'est aussi par ce moyen que le public découvre parfois de nouvelles mélodies et les intègre au patrimoine local.

Par ce biais, les compositions de Flory Jagoda et de Judy Frankel ont pénétré le milieu judéo-espagnol français. Jean Carasso, fondateur de la Lettre Sépharade, a fait découvrir l'œuvre de ces compositrices ainsi que les publications des ethnomusicologues [La Lettre Sépharade, 2015] mentionnées ci-haut par le biais de rubriques musicales qu'il publiait dans *la Lettre Sépharade*, ainsi qu'en organisant le Festival de musiques judéo-espagnoles en 2001 où il a invité Judy Frankel (États-Unis) et Monica Monasterio (originaire d'Argentine et installée à Madrid). Depuis, ces œuvres sont reprises par des artistes français et certains Judéo-Espagnols oublient parfois qu'il s'agit de compositions, les intégrant au patrimoine en tant que « chants traditionnels » [Roda, 2011a]. Mais qu'en est-il vraiment de cette réappropriation patrimoniale ? Existe-t-il des dynamiques analogues entre les pratiques locales de Paris, Istanbul, Los Angeles ou Buenos Aires ?

Sur les terrains observés (principalement en France, aux États-Unis et sur le cyberspace), j'ai rapidement compris que le patrimoine musical était essentiellement pris en charge par des artistes professionnels, souvent externes à la communauté. À l'heure de la globalisation accélérée des pratiques musicales – où ces dernières ne sont plus nécessairement associées à un territoire géographique – et de l'intérêt de musiciens et chanteurs professionnels pour les musiques dites folkloriques ou traditionnelles depuis l'époque du *folk-revival*, et de façon plus conséquente dans les années 1980 avec l'émergence de la *World Music* [Bohlman, 2002], il n'est pas surprenant de rencontrer des artistes externes à la culture judéo-espagnole s'intéresser à ce patrimoine. Ce qui est toutefois singulier est la réappropriation que les Judéo-Espagnols font du patrimoine mis en scène par ces artistes professionnels [Roda, 2014a] pour apprendre, puis transmettre le répertoire de leurs parents, grands-parents voire de leurs ancêtres – pour reprendre leurs terminologies – aux futures générations tant à Paris, Tel-Aviv, Istanbul que Los Angeles.

Le processus semble être sensiblement le même au sein de diaspora. Les artistes et les corpus patrimoniaux « ont pris le dessus » sur la transmission familiale, mais l'espace familial a été redynamisé grâce à l'espace grand public et communautaire. D'un côté, les artistes professionnels circulent d'une scène à l'autre (grand public et communautaire), d'un pays à l'autre et livrent leur interprétation du patrimoine ; et de l'autre, les Judéo-Espagnols, organisés autour d'associations ou de centres culturels et religieux mobilisent les pratiques de ces artistes, souvent globalisées, pour découvrir, apprendre et plus récemment transmettre le répertoire. Ce qui reste néanmoins singulier au contexte local dans le processus d'indigénisation du patrimoine, pour reprendre la proposition de Capone [2002], est le sens que l'individu et le groupe attribuent à cette réappropriation. En effet, ce qui ressort de mon terrain multisites est l'idée selon laquelle se réapproprier ce passé oublié, en raison de l'assimilation et de la Shoah, vise à reconsolider une filiation perdue tant au sein des familles que de la communauté diasporique. Dans cette

perspective, le patrimoine musical joue un rôle prépondérant parce qu'il permet de faire communauté en consolidant le sentiment d'appartenance à une filiation commune tant au niveau méso (communautaire) que microsocial (familial et individuel).

Si la patrimonialisation transnationale a permis de créer un corpus commun que l'ensemble des Judéo-Espagnols partage, ce sont désormais les expériences locales qui tendent à faire vivre et à actualiser ce patrimoine transnational au présent. Cette nouvelle dialectique entre expérience locale et circulation à l'échelle transnationale des expériences locales met ainsi au défi les compréhensions usuelles du couple patrimoine et territoire décrites dans la littérature sur le patrimoine.

Patrimoine et territoire, un couple à repenser ?

Au retour de cette expérience de terrain multisites, j'ai découvert à ma grande surprise un corpus de chants semblables labélisé « judéo-espagnol » ou « séfaraïde ». Malgré l'éclatement de la diaspora aux quatre coins du globe depuis le début du xx^e siècle et des pratiques localisées, les Judéo-Espagnols rencontrés lors de mes terrains forment une « communauté imaginée » ayant un fort sentiment d'appartenance à une filiation commune partageant un patrimoine commun, une histoire, des référents historiques et géographiques, une langue, une musique, une littérature, des savoir-faire culinaires et un humour. Ce patrimoine leur permet de se distinguer des Juifs d'Europe de l'Est (Ashkénaze) ou des *Mizrahim* (Juifs orientaux) et d'être ainsi reconnus et légitimés par la différence. Dans ce contexte, la musique y a une place privilégiée. Elle incarne la langue et l'imaginaire de mondes perdus, et est facilement transportable grâce à son statut d'objet immatériel, offrant une nouvelle compréhension du patrimoine et de son rapport au territoire.

En effet, lors des premiers travaux de collecte [Roda, 2017], les pratiques musicales judéo-espagnoles étaient associées à un territoire géographique et à des circonstances spécifiques. Il était notamment question de chants de Rhodes, de Salonique ou encore de chants de mariage, de naissance ou de décès comme l'indiquent les transcriptions de Hemsî [1959, 1974], de Levy [1959] et d'Algazi [1958]. À cette époque, il n'existait pas un répertoire spécifiquement judéo-espagnol, mais des répertoires musicaux appartenant aux communautés juives de l'Empire ottoman, ancrés dans des espaces géographiques et fonctionnels (répertoire de Rhodes, de Salonique, de Smyrne, ou répertoire de mariage, de fiançailles, de funérailles). Avec la dispersion des Judéo-Espagnols à travers le globe, puis le projet patrimonial transnational de Algazi et Levy, la spécificité territoriale, régionale et circonstancielle s'est peu à peu estompée. Grâce à la nouvelle catégorie « musique judéo-espagnole », c'est un espace commun qui a été créé, au sein duquel les Judéo-Espagnols peuvent s'identifier : le patrimoine judéo-espagnol¹².

12. Cette conclusion fait écho à une interprétation de plus de six années de terrain à participer aux discussions sur le forum, à interagir avec les membres des communautés à Paris, Montréal, Los Angeles, Tel-Aviv et Jérusalem, à participer à des activités organisées par les leaders communautaires.

Nous sommes passés de territoires géographiques constitutifs d'un répertoire à un territoire imaginaire, mobilisant plusieurs lieux du présent et du passé, créé par la patrimonialisation et dans lequel les Judéo-Espagnols de Paris, Istanbul, Jérusalem, Buenos Aires ou Los Angeles peuvent se retrouver. En d'autres termes, la patrimonialisation a généré un territoire. Cette expérience transnationale patrimoniale peut être envisagée tel un projet de reterritorialisation ayant permis aux Judéo-Espagnols de s'affirmer en tant que « communautés imaginées » et de poursuivre la consolidation d'une communauté locale et d'une filiation perdue. Toutefois, cette reterritorialisation transcende les schémas classiques qui consistent à penser le territoire entre le local et le global. Elle s'effectue certes dans un territoire géographique spécifique, mais elle se caractérise par la mobilisation d'une superposition de lieux appartenant au présent et au passé. Dans le présent, on retrouve les lieux de la performance et l'espace transnational. Le lieu de la performance rend vivant le patrimoine, tandis que l'espace transnational fait exister la « communauté imaginée » et permet l'investissement patrimonial. Dans le passé, ce sont à la fois les lieux communs de l'histoire de la diaspora (Espagne, Empire ottoman, Maroc) et ceux par lesquels ont transité les ancêtres de tout à chacun qui sont évoqués et orientent parfois la performance.

Comme nous le rappelle Jonathan Ray, dans le cas des études juives et plus particulièrement séfarades, on a toujours été obligé de penser les communautés judéo-espagnoles dans un contexte transnational, voire translocal, car le terrain lui-même et ses objets nous l'imposent, ils sont construits à cette échelle. Ce qui change au cours du xx^e siècle, c'est la consolidation de ces relations et de ces échanges par la constitution d'un patrimoine commun. Plus récemment, c'est l'augmentation et l'accélération des liens entre les différentes localités, tant sur le plan communautaire qu'individuel, qui offrent une nouvelle lecture des expériences diasporiques et de leur patrimoine.

Cette expérience patrimoniale transnationale d'un objet immatériel incite fortement à repenser la façon dont le patrimoine génère le territoire. Le patrimoine ne peut plus exclusivement être associé à un espace géographique, car il est véhiculé par des sociétés sédentaires, nomades et des diasporas ; et prend en compte des objets aisément deterritorialisables puis reterritorialisables. En considérant que la territorialisation soit un paradigme de la patrimonialisation, lorsque la patrimonialisation s'effectue à l'échelle transnationale, celle-ci engendre un territoire imaginaire renvoyant à la multitude des références géographiques et historiques qui définissent la diaspora. Dans la poursuite des travaux de Stefania Capone [2002, 2010] sur le transnationalisme, on apprend que les rapports entre centre et périphérie sont constamment remis en question et les discours sur la pureté et la fidélité aux traditions réaménagent les rapports entre « terre des origines » et « diaspora ». Ce qui est particulièrement intéressant est de constater la multiplicité des terres d'origine et des centres tant dans la diachronie que dans la synchronie qui permettent de lire et de faire exister le patrimoine dans la pluralité des interprétations. La patrimonialisation efface sensiblement les différences au profit d'une catégorie englobante, transnationale et multiréférentielle. Cette homogénéisation permet

toutefois de consolider une filiation rompue et de créer des liens entre des individus et des groupes d'individus d'une diaspora, partageant un sentiment d'appartenance, et d'incarner le « faire communauté » à l'échelle transnationale.

Bibliographie

- ALGAZI L. [1958], *Chants séphardis. Recueillis et notés par Léon Algazi*, Londres, Fédération Séphardite Mondiale.
- ANDERSON B. [1983, 2006], *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso Press.
- BENBASSA E. [1992], « Processus de modernisation en terre sépharade », in TRIGANO S. (dir.), *La Société juive à travers l'histoire*, tome 1, Paris, Fayard, p. 565-605.
- BENBASSA E., RODRIGUE A. [2002 ; 1993], *Histoire des Juifs sépharades. De Tolède à Salonique*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE A. [1989], *Le Bosphore à la Roquette. La communauté judéo-espagnole à Paris (1914-1940)*, Paris, L'Harmattan.
- BOHLMAN P. [2002], *World music : a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- BONDAZ J., GRAEZER BIDEAU F., ISNART C., LEBLON A. [2014], *Les Vocabulaires Locaux du « patrimoine ». Traductions, négociations et transformations*, Zurich et Berlin, Lit Verlag.
- BORNES VAROL M.-C. [2013], « Langue et identité judéo-espagnoles : trois scénarios pour une disparition » in ŞAUL M. (dir.), *Judeo-Spanish in the time of clamoring nationalisms*, Istanbul, Libra, p. 13-35.
- BORTOLOTTI C. [2013], « L'Unesco comme arène de traduction. La fabrique globale du patrimoine immatériel », *Gradhiva*, n° 18, p. 50-73.
- BORTOLOTTI C. [2010], « Globalizing intangible cultural heritage ? Between international arenas and local appropriations », in LABADI S., LONG C. (dir.), *Heritage and globalisation*, Londres, Routledge, p. 97-114.
- BORTOLOTTI C. [2007], « From objects to processes : Unesco's intangible cultural heritage », *Journal of Museum Ethnography*, vol. 19, p. 21-33.
- BRONNER S. J. [2014], « Framing jewish culture », in BRONNER S. J. (dir.), *Framing Jewish Culture : Boundaries and Representations*, Oxford, The Littman Library of Jewish Civilization, p. 1-29.
- CAMHY O. [1958], « Les Textes ». *Chants Séphardis. Recueillis et notés par Léon Algazi*, Londres, Fédération Séphardite Mondiale.
- CAMHY O. [1959], « Introduction ». *Chants Séphardis. Recueillis et notés par Isaac Levy*, Londres, Fédération Séphardite Mondiale.
- CAPONE S. [2002], « À propos des notions de globalisation et de transnationalisation », *Civilisation*, vol. 51, n° 1-2, p. 9-22.
- CAPONE S. [2010], « Religions "en migration" : de l'étude des migrations internationales à l'approche transnationale », *Autrepart*, vol. 4, n° 56, p. 235-259.
- CHARLES-DOMINIQUE L. [2009], « "Folklore" et "enfermement national" : l'ethnomusicologie européeniste de Brăiloiu à l'épreuve de l'exotisme », in AUBERT L. (dir.), *Mémoire vive. Hommages à Constantin Brăiloiu*, Genève, Musée d'ethnographie de Genève, p. 105-125.

- CHOURAQUI A. [1965], *L'Alliance Israélite Universelle et la renaissance juive contemporaine, 1860-1960*, Paris, PUF.
- COLLECTIF [2006], *O Registro do Patrimônio Imaterial. Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*, Brasília, Iphan.
- DI GIOVINE M. [2008], *The Heritage-scape : Unesco, World heritage and tourism*, Lanham (Md.), Lexington Books.
- FONSECA M. C. L. [2009], *O Patrimônio em processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil*, Rio de Janeiro, Universidade Federal de Rio de Janeiro.
- GOLDRON R. [1966], *Histoire de la musique, vol. 10, L'Éveil des écoles nationales*, Lausanne, Éditions Rencontre.
- HEMSI A. [1959], *Le Judaïsme Séphardi, organe mensuel de l'Union universelle des communautés séphardites*, Paris, avril.
- HEMSI A. [1974], *SEPHARAD ou d'une Espagne méconnue*, Paris, Institut Européen des Musiques Juives.
- KASPI A. [2010], *Histoire de l'Alliance israélite universelle. De 1860 à nos jours*, Paris, Armand Colin.
- KATZ I. [1980], « The "myth" of the sehardic musical legacy from Spain », Fifth World Congress of Jewish Studies, The Hebrew University, 3-11 August 1969, vol. 4, p. 237-299.
- LA LETTRE SEPHARADE [2015], « chants et musique » : <https://sites.google.com/site/lalettressepharade/home/chants-et-musique> (page consultée le 28 mars 2015).
- LASSITER L. E. [2005a], *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago (Ill.), The Chicago University Press.
- LASSITER L. E. [2005b], « Collaborative ethnography and public anthropology », *Current Anthropology*, vol. 46, n° 1, p. 83-106.
- LECLAIR M. [2010], « Collection universelle de musique populaire/The world collection of folk music. Archives Constantin Brăiloiu (1913-1953) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 23, p. 313-316.
- LEVY I. [1959], *Chants judéo-espagnols*, vol. 1, Londres, Fédération Séphardite Mondiale.
- LEVY I. [1970-1971-1973], *Chants judéo-espagnols*, vol. 2-3-4, compte d'auteur.
- LEVY I. [1964-1980], *Antologia de liturgia judeo-espanola*, Jerusalem, Division de la culture du ministère de l'Éducation et de la Culture.
- OGINO M. [1995], « La logique d'actualisation. Le patrimoine et le Japon », *Ethnologie française*, Fayard, vol. 25, n° 1, p. 57-64.
- PHILIPS COHEN J., STEIN S. A. [2010], « Sephardic scholarly worlds : toward a novel geography of modern jewish history », *Jewish Quarterly Review*, vol. 100, n° 3, p. 349-384.
- POTTIER C. [1995], « Notes sur la protection patrimoniale au Japon », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, n° 82, p. 339-351.
- RAY J. [2008], « New approaches to the jewish diaspora : the Sephardim as sub-ethnic group », *Jewish Social Studie*, vol. 15, n° 1, p. 10-31.
- REGEV M., SEROUSSI E. [2004], *Popular music and national culture in Israël*, Berkeley (Calif.) University of California Press.

- RODA J. [2011a], « Un mouvement associatif comme nouvel espace de patrimonialisation judéo-espagnole », in DESROCHES M., PICHETTE C., DAUPHIN C., SMITH G.E. (dir.), *Mise en scène de territoires musicaux : tourisme, patrimoine et performance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 243-259.
- RODA J. [2011b], « Des Judéo-Espagnols à la machine unesquienne. Enjeux et défis de la patrimonialisation musicale », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 24, p. 123-141.
- RODA J. [2014a], « Redéfinir l'expérience musicale par la singularisation », in DESROCHES M., STEVANCE S., COLLECTIF, LACASSE S. (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 155-177.
- RODA J. [2014b], « Constructing patrimony, updating the modern : toward a comprehensive understanding of sephardic musical experiences in France », in HEMETEK U., MARKS E., REYES A. (dir.), *Music and minorities from around the world*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, p. 94-114.
- RODA J. [2017], *Se réinventer au présent. Les Judéo-Espagnols de France, famille, communauté et patrimoine musical*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- RODRIGUES A., CARNAUD J. [1989], *De l'instruction à l'émancipation : les enseignants de l'Alliance israélite universelle et les Juifs d'Orient, 1860-1939*, Paris, Calmann-Lévy.
- SAHLINS M. [2013], *What kinship is-and is not*, Chicago (Ill.), The University of Chicago Press.
- SAMUEL S. [2015], « I'm a Mizrahi Jew. Do I count as a person of color », *Forward* : <http://forward.com/opinion/318667/im-a-mizrahi-jew-do-i-count-as-a-person-of-color/> (page consultée le 12 décembre 2015).
- SEROUSSI E. [1995], « Reconstructing sephardi music in the 20 th Century : Isaac Levy and his Chants judeo-espagnols », *The World of Music*, vol. 37, n° 1, p. 39.
- SHAUL M. [1982], « Las emisiones en djudeo-espanyol de Kol Israel. Las emisiones en djudek-espanyol de Kol Israel », *Aki Yerushalayim* : www.aki-yerushalayim.co.il/ay/082/index.htm (page consultée le 28 mars 2016).
- SHAUL M. [2013], « En memoria del prof. S. G. Armistead », *Aki Yerushalayim*, vol. 94 : www.aki-yerushalayim.co.il/ay/094/094_11_en_memoria.htm (page consultée le 15 mai 2016).
- SONKOLY G. [2001], « Les niveaux d'interprétation et d'application de la notion de patrimoine culturel », *Infocréa*, n° 8, p. 31-49.
- STASCH, Rupert [2009], *Society of others : kinship and mourning in a West Papuan Place*, Berkeley (Calif.), University of California Press.
- Unesco [2015], *Collection Unesco de musique traditionnelle du monde* : www.unesco.org/culture/ich/fr/collection-de-musique-traditionnelle-00123 (page consultée le 12 décembre 2015).
- WORLD SEPHARDI FEDERATION, www.uia.org/s/or/en/1100053489 (page consultée le 12 décembre 2015).
- ZEVELOFF N. [2015], « Mizrahi music gets its rock star moment », *Forward* : <http://forward.com/culture/music/325432/why-mizrahi-artists-are-embracing-their-ancestors-languages/> (page consultée le 12 décembre 2015).

Patrimonialisation de la danse tango : une « tradition » au prisme de sa déterritorialisation

Christophe Apprill*

Jadis considéré avec un peu de mystère comme « une pensée triste qui se danse¹ », le tango s'est récemment « mué en une identité culturelle caractéristique » à la faveur de son inscription au patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'Unesco :

« La tradition argentine et uruguayenne du tango, aujourd'hui renommée dans le monde entier, est née dans les milieux populaires des villes de Buenos Aires et de Montevideo, dans le bassin du Rio de la Plata. Dans cette région où se mêlent des immigrants européens, des descendants d'esclaves africains et des autochtones, les criollos, a émergé un mélange hétéroclite de coutumes, de croyances et de rituels qui s'est mué en une identité culturelle caractéristique. Parmi les formes d'expression les plus connues de cette identité, la musique, la danse et la poésie du tango sont à la fois le reflet et le vecteur de la diversité et du dialogue culturel. Pratiqué dans les salles de danse traditionnelle de Buenos Aires et de Montevideo, le Tango répand aussi dans le monde entier son esprit communautaire, tout en s'adaptant aux évolutions du monde avec le temps. Aujourd'hui, cette communauté rassemble des musiciens, des danseurs professionnels et amateurs, des chorégraphes, des compositeurs, des paroliers, et des professeurs qui enseignent cet art et font découvrir les trésors contemporains nationaux associés à la culture du tango. Le Tango est également présent dans les célébrations du patrimoine national en Argentine et en Uruguay, signe de la portée considérable de cette musique populaire urbaine. »
[Unesco, 2009]

Changement d'époque, changement de reconnaissance, changement d'enjeux. Dans le joli mot de Discépolo, le tango, qui était d'abord incarné par la danse, côtoyait le monde des idées. Du poète à l'Unesco, sa dimension poétique se trouve dévaluée et la place de la danse devient secondaire. Vu depuis les capitales européennes, il était considéré comme « argentin ». C'est désormais une expression du Rio de la Plata, même si la référence pour les *tangueros* du monde entier demeure Buenos Aires. C'est dans cette ville que le processus de construction du tango comme patrimoine débute à la fin des années quatre-vingt-dix. À cette

* Sociologue de la culture, URMIS, centre Norbert Elias.

1. Enrique Santos Discépolo (1901-1951).

période, sous l'impulsion du FMI, les principaux secteurs de l'économie argentine sont privatisés. Comme l'atteste la création en 1985 des capitales culturelles en Europe, l'association du tourisme, de la culture et du commerce est en train de devenir un triptyque inspirant des modes de gouvernance pour relever le défi de la mise en concurrence des territoires. Les mondes de l'art sont identifiés par les gouvernants comme une opportunité pour rebondir face aux conséquences de la crise du fordisme en transférant aux industries culturelles des paradigmes et des attentes que le secteur manufacturier ne peut plus totalement assumer [Greffé, 2010] : dans les villes, des valeurs telles que la créativité, l'innovation et l'appropriation de l'espace public sont encensées ; dans les territoires ruraux, les noces du tourisme et de la culture sont célébrées sous les auspices du développement durable [Charte européenne du tourisme durable dans les espaces protégés]. Ce contexte permet à une nouvelle discipline d'émerger : le marketing territorial définit des stratégies pour devancer les concurrents et pour répondre au mieux aux attentes des « publics cibles ». En élaborant des critères de différenciation du territoire (« l'identité territoriale ») se traduisant par l'élaboration de « marques », l'objectif est de créer de la valeur ajoutée en optimisant l'offre afin de promouvoir le développement local. Parce que les expressions culturelles deviennent des leviers de développement économique, leur patrimonialisation acquiert une valeur stratégique sur le terrain pour les opérateurs impliqués dans la gouvernance, ainsi qu'à l'université comme objet de recherche et d'enseignement [Wierre-Gore, 2015].

Lorsqu'est créée en 2001 une « marque Buenos Aires® » pour développer l'attractivité touristique, le tango lui est associé. Parmi les images qu'il véhicule, la sensualité, l'érotisme et l'exotisme émanant de la danse, sont principalement retenus par les édiles de la ville. Elsa Broclain [2012] a retracé ce processus en montrant le rôle majeur joué par Hernán Lombardi, ancien directeur d'un cabinet de consultants en marketing, ex-secrétaire d'état au tourisme (1999-2001), devenu ministre de la Culture et du Tourisme du gouvernement de la ville de Buenos Aires en 2007. Comme d'autres opérateurs culturels et touristiques, il perçoit le renouveau du tango au début des années 2000 qui, en danse, se traduit par un rajeunissement des pratiquants, une circulation transnationale d'amateurs et de professionnels, le développement de l'enseignement et l'apparition d'une demande touristique spécifique ; et en musique, par le développement de la scène locale – orientée vers la demande touristique – et de scènes alternatives. Une tentative infructueuse d'inscription du tango dans la catégorie des « Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » de l'Unesco, est conduite par l'Argentine en 2000. Puis, en 2007, Mauricio Macri, le maire de Buenos Aires nouvellement élu, s'associe à l'Uruguay pour déposer une candidature à une inscription sur la liste du PCI de l'Unesco. En août 2009, au Mondial de tango, la « marque ville » est lancée. Sur la présentation graphique, à droite du mot tango écrit en majuscule est inséré le blason de Buenos Aires : le tango et l'emblème de la ville se trouvent littéralement associés. H. Lombardi déclare : « Aujourd'hui, nous demandons au tango qu'il soit notre plate-forme de lancement à travers le monde » [Broclain,

2012, p. 130]. Consécration, il est inscrit en septembre 2009 sur la liste du PCI, dont la définition demeure traversée par une contradiction interne entre une pré-tention à l'universalisme des valeurs conférées aux pratiques et leurs modalités d'enracinement et de déclinaison locales [Bendix, 2011].

Bannière identitaire territorialisée et revalorisée sous l'angle de son authenticité, le tango vieux d'un siècle est soudainement devenu un enjeu touristique majeur [Marchini, 2007] destiné à produire des « externalités positives ». La source de cette qualification se trouve dans les modalités de sa mobilité. Ses allers-retours entre le Rio de la Plata et l'Europe, et son adaptabilité à d'autres contextes que ceux de la matrice d'origine ont largement motivé son institutionnalisation patrimoniale. Mais toutes les expressions du tango ne sont pas également concernées. Si au cours de leurs circulations, un « esprit communautaire » est apparu, il s'est réalisé principalement autour du goût pour le tango dansé : les dynamiques de circulation de la danse se sont particulièrement intensifiées à partir du début des années 1990. De Baltimore à Singapour et de Beyrouth à Rome, une multitude de scènes déterritorialisées se sont développées, réinventant le bal, codifiant l'enseignement et produisant de nouvelles segmentations stylistiques (« *nuevo* » vs « *milonguero* »).

Quels décalages observe-t-on entre le texte de l'inscription du genre tango sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité et les modalités nomades de la danse observées à partir de la France² ? Confronter une pratique mineure³ comme le tango dansé à un texte validé par une instance internationalement reconnue n'est pas sans risque. D'une part, le décalage est fort entre le texte écrit et une pratique, *a fortiori* non verbale comme la danse [Barthes, 1981]. D'autre part, les catégories de l'Unesco – telles que « tradition », « identité culturelle », « diversité », « dialogue culturel », « esprit communautaire » –, demeurent étrangères aux dimensions agissantes des expressions chorégraphiques [Frimat, 2010a]. Entre la pensée de la danse élaborée par les praticiens, et « les savoirs extérieurs à la danse », le dialogue est difficile [Loupe, 1997].

Partons des conditions de circulation de cette danse dans un contexte transnational. C'est un fait, elle est assujettie à la musique, quand cette dernière peut se passer de la danse. Pourtant, si elles circulent parfois ensemble, elles ne le font pas de manière identique. Synonyme de circulation, le processus de résurgence a inégalement affecté l'une et l'autre. Alors qu'une hiérarchie implicite jouait en faveur de la musique, un retournement s'est opéré. Pourtant, l'Unesco place à trois reprises la musique en pôle position, tandis que l'iconographie mobilisée

2. Les matériaux proviennent d'enquêtes auprès de danseurs amateurs et de professionnels (professeur, coach, hôtelier, platiniste) impliqués dans la diffusion du tango entre 1990 et 2016. Elles ont été réalisées en France (Paris, Lyon, Marseille et Toulouse), en Europe (Bruxelles, Freiburg, Londres, Turin et Krakau), en Amérique du Nord (Trois-Rivières, Montréal, New York) et à Buenos Aires (1992, 1996, 2009, 2010 et 2012).

3. Le fait que le tango soit inscrit sur la liste du PCI de l'Unesco n'oblitére pas totalement son statut de danse sociale, objet hiérarchiquement inférieur aux danses de scène en termes d'aura esthétique et artistique, et de professionnalisation.

pour représenter le tango fait principalement appel à des moments de danse. De quelles ambivalences les effets de classement de la danse et de la musique sont-ils le signe ?

Ces questions conduisent à examiner comment ses propriétés inscrites au PCI entrent en tension avec les expériences sensibles des communautés de pratiquants en France⁴. Quelles « traditions » sont en jeu à travers les processus de transmission et la segmentation stylistique qui caractérise ses circulations contemporaines ? Qu'est-ce qui est envisagé comme « caractéristique » dans « l'identité » du tango ? Quelles en seraient les propriétés historiques, soumises à variabilité [Guilcher, 2007] ? Comment les enjeux et les conflits qui les traversent sont-ils révélateurs des contours donnés à la « tradition », et des manières dont elle est défendue ?

Circulation et classement

L'idée selon laquelle les musiques et les danses circulent de façon identique est sous-entendue dans le texte de l'Unesco. Leur association forcée n'est que le prolongement d'une hiérarchisation, où la danse est envisagée *en rapport* avec la musique. Au contraire, nous observons que leurs modalités de diffusion sont distinctes [Apprill, 2016]. L'ontologie de la musique [Szendy, 2001, p. 24] et de la danse détermine des conditions d'appropriation, et par conséquent, des échelles de grandeur distinctes pour ce qui est de leur mondialisation. C'est parce que la notion de pratique est centrale dans le monde des danses qu'elles échappent en partie à la rhétorique de la médiation [Hennion, 2004] pour se situer bien davantage dans une problématique de l'engagement. Compte tenu de « l'immanence de la danse au corps » [Monnier, Nancy, 2005, p. 28], la notion de médiation, tout comme celle d'attachement, ne détient pas pour les danses la vertu magique de rendre compte de la complexité qui gravite autour de l'engagement du corps. Dans le même registre, la chorégraphe Susan Buirge note que « la danse se pratique pour et avec le même corps avec lequel nous bâtissons notre quotidien. Le corps est mobile. Je peux donc emporter ma danse avec moi, marcher dix kilomètres et danser à nouveau. La danse nomade n'a besoin que du corps du danseur. Et parfois, peut-être, d'un musicien » [Bernheim, 1998, p. 139]. Quelle que soit la danse, la transmission de corps à corps [Faure, 2000] nécessite un processus pédagogique qui, le plus souvent, confronte directement le transmetteur à l'apprenti danseur à travers une interaction subjective.

Attachement ou engagement ?

Au contraire de la notion d'attachement, la notion d'engagement présente plusieurs intérêts. Partant du constat des différences d'accessibilité sensorielle, elle pointe la spécificité de la notion d'écoute en musique [Szendy, 2001] et celle de

4. Selon l'acception de Ferdinand Tönnie, les tangueros forment une communauté qui se réfère à des liens objectifs et détient une forte dimension émotionnelle.

l'investissement corporel en danse. Elle permet de resituer l'importance et la place du corps comme acteur, c'est-à-dire non plus seulement comme médiateur, mais comme producteur d'intelligibilité [Bois, Austray, 2007]. En valorisant les dimensions agissantes de l'expérience corporelle, elle souligne l'importance de la pratique au sein des milieux amateurs.

Les enquêtes sur la manière dont le tango dansé s'est diffusé en France dans les années 1990 attestent de la différence entre l'attachement et l'engagement. Qu'il s'agisse de la diaspora argentine à Paris ou des Français amateurs de culture latino-américaine, les proximités avec la musique tango sont notables. Chez la plupart des précurseurs [Apprill, 1998], elle constitue un environnement familier : ils en apprécient les périodes, les tendances et les compositeurs, dans un contexte où les liens entre la danse à la musique sont complètement distendus [Apprill, 1999]. En effet, amorcé à la fin des années 1950, le divorce entre la musique et la danse est à son apogée dans les années 1980. Dans le contexte des régimes dictatoriaux, de l'engouement pour les musiques anglo-saxonnes, de la concurrence des danses et musiques folkloriques et des transformations urbaines, une génération entière s'est éloignée du tango dansé en Argentine et en Uruguay. Chicho, l'un des tenants de la nouvelle génération, le découvre ainsi dans l'ambiance d'une *milonga* déclinante et poussiéreuse :

« Trois ans avant de commencer à danser le tango (en 1990), j'étais dans une *milonga* très connue qui s'appelle Salon de l'Argentina, avec une copine ; ce qui m'avait beaucoup "pris", c'était l'image d'un corps qui ne correspond pas à l'image universelle du tango, la photo de tango que tout le monde connaît. Pour moi, rentrer dans cette *milonga*, c'était complètement différent, c'était autre chose, c'était des vieux, des gens..., c'était plein, les gens dansaient dans un espace limité. Et ça m'avait pris beaucoup, parce que je ne dansais pas à l'époque, et la musique m'avait prise aussi, les visages, les gens, les corps, ces gens qui n'étaient pas des danseurs, des gens communs, des gros, des gens normaux. La Viruta, c'est la première *milonga* où j'ai été dansé. À l'époque, il n'y avait pas beaucoup de *milongas* pour les jeunes. J'ai commencé à prendre des cours avec tout le monde, j'étais dans toutes les pratiques, avec tous les professeurs jeunes et vieux aussi, et ça m'a pris la vie, ça m'a pris tout. Parce que vraiment le tango, si tu ne rentres pas avec tout le corps, le tango, ça ne dure pas beaucoup. [...] Cela arrivait dans un moment où j'avais besoin de ça, je crois. Parce que j'avais pris le tango avec tout mon corps, vraiment, c'était un engagement. Je venais de me séparer d'une relation de dix ans. Le tango, c'est devenu ma famille, mes amis. »⁵

La rénovation de la musique a précédé celle de la danse. En s'éloignant des sociabilités du bal, les musiciens tels que Gustavo Beytelmann, Gotan et Astor Piazzolla privilégient des compositions difficilement dansables. En France, l'intérêt des amateurs se porte vers ces formes rénovées, ainsi que vers la chanson engagée et le folklore (Cuarteto Cedron, Atahualpa Yupanqui...), tandis que subsiste chez le plus grand nombre une forte prééminence de Gardel et de Piazzolla. Si les musiques du tango continuent d'envoûter les Français, le tango dansé est

5. Entretien avec Mariano Frúmboli dit Chicho (né en 1970).

jugé démodé, à la fois esthétiquement (« une danse de vieux ») et culturellement (« le musette, c'est ringard »).

D'abord spontanée, puis institutionnelle, sa réappropriation par les villes de Buenos Aires et de Montevideo ne peut se comprendre sans faire référence au mouvement de diffusion qui s'est instauré à la fin des années 1980 en Europe et en Amérique du Nord⁶. Principalement porté par des initiatives individuelles, ce processus est redevable de l'influence décisive de passeurs⁷ originaires d'Argentine et d'Uruguay, qui ayant incorporé cette culture corporelle, l'ont exposée avec leur corps à des publics subjugués.

Ce sont les conditions de possibilité d'un engagement dans la danse tango (cours, stages et bals) que les précurseurs introduisent. Parmi eux, vivant entre Paris et le Gard, Henri Vidiella et sa compagne Catherine de Rochas ont joué un rôle significatif. Avant de découvrir le tango en 1984 au théâtre du Châtelet (*Tango Argentino*), Henri précise : « Je dansais beaucoup, c'était le seul moyen de rencontrer des filles... » Dans la période qui suit le spectacle, ils suivent des cours, mais en sont insatisfaits. Ils organisent d'abord un stage de bandonéon avant de fonder Tangueoando Alès, qui allait provoquer un essaimage d'associations de tango dans tout le sud de la France. Fondateur de l'association parisienne le Temps du tango (1994), Mark Pianko dansait depuis l'adolescence, mais c'est « une fille » admirée aux Trottoirs de Buenos Aires, qui lui donne envie de prendre des leçons de tango :

« Un jour, je me promenais dans le quartier des Halles, et je suis passé par hasard devant les Trottoirs de Buenos Aires. Et comme très souvent à l'époque, la porte était ouverte, on entendait la musique... J'ai passé ma tête dans l'entrebâillement, j'ai regardé et j'ai vu des gens qui dansaient. Entre autres, il y avait une fille qui, que... ça m'a beaucoup plu. »

D'une part, l'engagement dans la danse contient une dimension érotique absente de l'attachement à la musique. Cette distinction autorise à poser la problématique de la circulation du tango dansé en termes d'orientation sexuelle. D'autre part, si le goût pour le tango mobilise les différents aspects de cette culture (musique, danse, chanson, cinéma, poésie, littérature, engagement politique), une focalisation sur la danse caractérise le renouvellement de son nomadisme dans les années 1990. C'est cette dernière qui, portée par des amateurs en France et de

6. Évoquer l'impact des scènes tango européennes sur sa résurgence à Buenos Aires ne consiste pas à minimiser l'importance des acteurs locaux qui, sur place, ont contribué à cette résurgence, notamment dans le climat d'effervescence culturelle qui suit la fin de la dictature. En analysant ce renouveau à partir des acteurs de Buenos Aires, Hernán Morel [2012] relativise la thèse de l'impulsion venue de l'extérieur. Il fait toutefois l'impatte sur les conditions d'essaimage du tango en Europe, et sur l'installation de grandes figures à Paris (Pablo Verón et Chicho Frumboli notamment), dont les trajectoires montrent qu'ils ne se sont nullement coupés du foyer *rioplatense* (voir le film « La leçon de tango », Sally Potter, 1996).

7. Parmi ceux qui, en France, ont eu une influence décisive sur la résurgence de la danse dans les années quatre-vingt-dix, citons le cas des danseuses : Maria Cieri, Graziella Gonzales, Isabelle de la Preugne, Lucia Mazer, Victoria Vieyra ; et de danseurs tels que Rodolfo Cieri, Chicho Frumboli, Gustavo Naveira, Alfredo Palacios, Jorge Rodriguez, Tete, Pablo Verón, ... Le parcours de Federico Rodriguez Moreno, professeur d'éducation physique de formation, rend compte de la créativité déployée pour élaborer une transmission formelle [Apprill, 2012a].

jeunes professionnels en Argentine, institue un changement de régime dans l'équilibre des disciplines du genre tango.

L'assimilation habituelle de la danse à la musique

Les différences en matière de circulation se jouent également autour des modalités d'appropriation, qui loin de dépendre seulement des propriétés formelles, varient également selon leur structuration institutionnelle et symbolique. Comme le montre la nature des liens entre le professorat et la vie d'artiste [Apprill, 2012], les milieux amateurs et professionnels de danseurs et de musiciens ne sont pas organisés de façon identique, si bien que les enjeux des pratiques amateurs n'y résonnent pas de la même manière. L'histoire sociale de ces disciplines rend également compte d'un certain nombre de différences, comme l'atteste la relation aux lieux, si faible en danse⁸. Les analyses de Jean-Michel Guilcher [2007] sur la géographie des danses bretonnes ont clairement démontré la variabilité et l'instabilité des aires culturelles en ce qui concerne l'étude des répertoires, ainsi que l'importance de la temporalité : les danses voyagent, certes, mais leur vitesse de circulation, hier comme aujourd'hui, est sans commune mesure avec celle des musiques. Ainsi, contrairement à l'idée reçue qui consiste à dire que ce qui vaut pour la musique vaut également pour la danse, il semble beaucoup plus réaliste de considérer que danse et musique sont, du point de vue de leur circulation, de *faux frères*.

Assimiler la danse à la musique a pour résultat de dissimuler la persistance d'un classement hiérarchique. Comparables à ce que l'on observe entre les sciences, nos représentations de la culture des œuvres n'assignent pas une place égale aux disciplines. En France, depuis l'après-guerre, la danse est classée à un rang inférieur à la musique, ce qui se traduit par un moindre développement et une reconnaissance plus fragile, comme l'attestent le faible nombre de départements universitaires, et sa construction tardive comme objet de recherche en sciences sociales. En tango, l'écart entre musique et danse se traduit par leur statut dans les mondes de l'art. La danse est surtout une pratique de bal qui n'accède que ponctuellement et dans des contextes spécifiques – les fêtes de fin d'année à Paris par exemple – au statut de danse de représentation⁹. Tandis que la musique tango génère des contextes d'actualisation comparables à n'importe quel autre genre musical, sans que se soient développés en France des cercles de pratiquants. Cette divergence de statut se traduit également dans les discours qui accompagnent et médiatisent les pratiques : le premier colloque international dédié au tango

8. « Je crois que la danse est par définition hors lieu en ce sens que – en Occident en tout cas – nous sommes condamnés à nomadiser. Il n'y a jamais eu ici de lieu spécialement conçu, construit, bâti, pour la danse. » Susan Buirge [Berheim, 1998, p. 138].

9. « Danses de participation » et « danses de représentation » sont des catégories qui ont été formalisées par Adrienne Kaeppler [1978]. Sans neutraliser totalement la dichotomie entre danses savantes et populaires, elles présentent l'intérêt de partir des propriétés formelles des contextes et des usages. Les danses de participation sont par exemple la plupart des danses sociales (valse, tango, cha cha, mazurka, bourrée, scottish, country, be-bop, swing...).

organisé à Paris en 2011 avait permis de pointer la force et l'omniprésence du métalangage des musiciens sur leur pratique, et la rareté de celui-ci chez les danseurs.

Malgré la montée en régime de la danse au sein de la culture tango depuis le milieu des années 1980, les discours restent marqués par la prééminence de la musique sur la danse. Dans l'inscription au PCI, la danse tango arrive en seconde position (« La musique, la danse, la poésie »). Dans la loi de 1996 sur le tango¹⁰, elle arrivait en troisième position. Pourtant, lorsqu'il s'agit de « vendre » le désir d'Argentine à l'étranger, c'est un couple dansant qui illustre la première de couverture de la brochure éditée par le Secrétariat au tourisme en 2009, année de son inscription au PCI [Argentina turismo, 2009, p. 69]. La page consacrée aux sorties intitulée : « Tango et spectacles » y est illustrée par deux autres photos de danse et débute ainsi : « L'Argentine a toujours eu une grande offre au niveau des spectacles. Le tango, cette musique mélancolique née dans les faubourgs, déploie son charme dans des concerts, des spectacles, voire des classes de danse. » L'iconographie met en avant la danse alors que le texte privilégie la musique. Bien que la danse attire à elle seule plusieurs milliers de touristes chaque année à Buenos Aires¹¹, c'est donc d'abord la musique qui est valorisée dans ce document du Secrétariat au tourisme, comme si la puissance évocatrice de la danse ne pouvait être transcrite. La mentionner par écrit, serait-ce prendre le risque de ne pas symboliser *comme il faut*¹² l'identité culturelle d'un pays et d'une ville ? En filigrane, l'intention de valorisation touristique de l'Argentine est adossée sur la dimension spectaculaire du tango, incarnée par la musique¹³. De fait, si la danse tango peut être interprétée sur scène, elle n'est pas une danse de scène, comme on peut entendre cette notion en danse classique ou contemporaine.

Mais l'imaginaire qui s'y rattache détient une puissance suggestive à laquelle la musique ne peut prétendre. Il s'agit objectivement d'une danse de couple hétérosexuelle [Apprill, 2009], dont les enjeux en termes d'orientation sexuelle dessinent un horizon d'attente comprenant une dimension sensuelle. Examinons cet attribut : peut-on dire que la sensualité « colle à la peau du tango », comme le

10. « *La Ley Nacional del Tango (N° 24.684), la cual [...] declara como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación la música típica denominada "Tango", comprendiendo a todas sus manifestaciones artísticas, tales como su música, letra, danza, y representaciones plásticas alusivas (Ley 24.684/96 Art. 1).* » [Morel, 2009, p. 159].

11. En 2005, parmi les 815 000 touristes dont la motivation est le tango, 230 500 assistent au Campeonato Mundial de baile de tango et au Festival de tango. En 2006, parmi les dépenses liées au tango à Buenos Aires, 31 % provenaient des milongas, des cours et stages et des achats de chaussures et de vêtements [Marchini, 2007].

12. « Comme il faut » est un tango écrit par Gabriel Clausi sur une musique d'Eduardo Arolas.

13. En 2017, parmi les « 10 raisons pour visiter Buenos Aires », le site de la ville retient le tango. Quoique le titre s'ouvre sur deux musiciens qui ne sont presque jamais programmés dans les milongas, la danse est explicitement mentionnée : « *Sensual y nostálgico, el tango es parte de la identidad porteña. Para los que se animen a bailarlo, la ciudad tiene milongas – lugares donde se baila tango – repartidas por los distintos barrios y también cuenta con numerosas tanguerías con orquestas y bailarines en vivo. Reconocida como la capital mundial del tango, Buenos Aires tuvo entre sus más renombrados intérpretes a los músicos Carlos Gardel y Astor Piazzolla. Dos domingos al mes se puede conocer más sobre este mundo en la visita guiada "Entre tangos y milongas".* » [Buenos Aires Ciudad, 2017].

bandonéon imprègne l'idée que l'on se fait de la musique ? Pas exactement, car dans les réactions que l'évocation du tango provoque, la présence du bandonéon n'est relevée que par les connaisseurs disposant d'une familiarité avec ce genre musical, au sein duquel ils sont en capacité de classer et d'identifier les instruments. En revanche, la plus petite mention du tango dansé suscite chez le plus grand nombre des commentaires entendus sur sa sensualité, voire sur son érotisme. Force est de constater que cet attribut concerne la danse et non la musique. En effet, si l'on fait abstraction de son arrière-plan, comment pourrait-on qualifier la musique tango de sensuelle ? Cette sensualité n'est pas contenue dans la forme musicale du tango ni dans les paroles des chansons. Plus que dans la poésie ou dans les paroles, elle est bien présente dans les moments de danse, qui génèrent une iconographie et un imaginaire stéréotypés fondés sur l'étreinte d'un homme et d'une femme. Autrement dit, le tango fonctionne aussi comme un concept en ce qu'il fait référence à un univers bien particulier constitué autour des représentations de la danse. C'est un semi-nom propre au sens de Passeron [2006, p. 130-131] : en faisant « référence tacite à des coordonnées spatio-temporelles », il énonce un certain nombre de propriétés génériques propres à la danse, mais non partagées par la musique.

La résurgence contemporaine du tango dansé a légèrement modifié le rapport de subordination de la danse à la musique. Si certaines valeurs patrimoniales se sont renforcées, les transferts des sociétés *rioplatense* au contexte français n'ont cependant pas modifié en profondeur toutes les propriétés du tango.

Quel tango transmettre ? Valeur patrimoniale et circulation

Impulsée par un réseau d'amateurs, la circulation du tango s'est aussi adossée sur une autre catégorie d'acteurs : des danseurs en voie de professionnalisation qui se sont intéressés à transmettre leur culture de la danse et du bal. Dans le contexte d'un marché dérégulé caractérisé par la faiblesse de l'encadrement institutionnel, les propriétés du tango s'en sont trouvées réinterrogées à nouveau frais.

Antagonismes stylistiques : nuevo vs milonguero

Deux déclinaisons stylistiques se sont progressivement affirmées, incarnées chacune par une figure emblématique, Chicho pour le « *nuevo* » et Suzanna Miller pour le « *milonguero* ». Le « *nuevo* » est porté par le renouvellement générationnel qui traverse la scène tango des années 1990. Au côté de danseurs prestigieux comme Chicho que l'historiographie dominante aime citer (Pablo Verón, Gustavo Naveira, Fabian Salas), une nouvelle génération de danseuses, bien supérieures techniquement à la précédente, a rendu possible une analyse de la structure, nourrie par d'autres disciplines (danse contemporaine, claquettes...). En s'installant en Europe, ou à la faveur de tournées durant plusieurs mois, ces danseurs et danseuses ont aussi pris leurs distances avec le foyer *rioplatense*. La rénovation qui en

découle recompose l'espace de relation entre les partenaires. En « *nuevo* », la danseuse ne « suit » plus, elle devient l'alter ego de l'homme : tantôt guidée, tantôt guidant, elle n'est plus rabattue au rang de muse inspirant le « *maestro* » ; elle devient une interprète à part entière. C'est dans ce contexte qu'au début des années 2000 en France, les danseuses acquièrent une reconnaissance inédite qui leur permet de rompre avec certains codes. En pantalon, chaussures de baskets, elles invitent « comme les hommes ». En face, plusieurs danseurs ont persisté à revendiquer leur attachement au privilège patriarcal : à leurs yeux, les danseuses qui se risquent à lancer une invitation sont dévalorisées (« Mais, pour qui elle se prend, celle-là ? »).

Fondé sur une collecte minutieuse des manières de danser des vieux *milongueros*, le style du même nom a été inventé à Paris par Suzanna Miller lors d'un stage donné en 1994. Elle systématise une méthode d'enseignement fondée sur une posture fermée, où les bustes sont en contact. Comparativement au style « *nuevo* », le répertoire des pas est considérablement limité, de même que l'amplitude des déplacements. Sont en revanche privilégiées la recherche de jeux rythmiques et la valorisation de la sensualité. Cette forme détient plusieurs avantages pédagogiques. Tout en procurant des bénéfices immédiats, elle est riche en promesses de sensualité, et elle véhicule l'image d'une relation de couple fusionnelle. Elle ne remet pas en cause les stéréotypes, notamment en termes de rôles sexués (« l'homme guide et la femme suit ») ni les codes patriarcaux du bal. Ainsi, le leadership incontesté du danseur s'accompagne d'une surcodification de tous les instants. Le rituel de l'invitation (*mirada*, *cabeceo*) donne aux danseuses l'impression d'une parité. Enfin, là où les danseurs « *nuevos* » avaient transgressé les codes vestimentaires, les danseurs « *milongueros* » attachent un soin particulier à leur apparence (costumes, escarpins et jupes fendues). Parce qu'elle accorde une haute importance à « la tradition » et à « l'authentique tango de Buenos Aires », la communauté des danseurs européens valorise le pèlerinage à La Mecque du tango. Elle rêve à l'ambiance des années 1940 lorsque les nuits de la capitale argentine vibraient au rythme des *milongas*. Les sociabilités des *milongueros* disparus sont exaltées : la beauté du mort [de Certeau, 1974] sert de légitimation aux recompositions des pratiques¹⁴.

Quel que soit le style, le lien à la notion de patrimoine des amateurs et des professionnels évoluant en France apparaît très tenu. Elle n'apparaît pas dans leurs propos. Interrogés à propos de l'inscription du tango au PCI, Suzanna Miller et Chicho font la moue. La première note « *qu'on en parle un peu plus, mais que ça ne change pas grand-chose...* » Chicho observe que les couples qui ont été contactés au moment de la présentation du dossier et après l'inscription sont des cautions qui « n'ont pas d'importance dans le monde du tango ». Représentant pourtant des références mondialement connues des praticiens, ils n'ont pas été approchés à ce sujet ; et l'inscription du tango ne change en rien la donne dans

14. J'entends par sociabilité ce qui relève d'une culture de la danse, composée de savoir-faire techniques et de codes relationnels.

leur pratique de l'enseignement dans un marché ouvert. Cette indifférence est consonante avec ce que nous avons noté plus haut : le développement du tango dansé s'est réalisé par le bas, porté par des amateurs et une nouvelle génération de danseurs qui ont créé par eux-mêmes les conditions pour transmettre leur savoir-faire [Aprill, 2012].

Sur les réseaux sociaux, les pages des *tangueros* abondent en photos de couples composés d'hommes et de femmes enlacés dans une posture identique. Elles montrent comment les rapports entre les genres et les orientations sexuelles sont mis en scène à travers un ensemble de rituels, de codes et d'usages [Mégret, 2009]. La stabilité des formes de représentation traduit la pérennité d'un système et le maintien d'un ensemble de repères. Si son nomadisme le soumet à de multiples territoires et sociabilités d'accueil, partout, quels que soient les milieux, cette régularité s'observe. À force de répétition, elle est devenue la forme conventionnelle de cette « tradition ».

Une danse de couple passionnelle et hétérosexuelle

La passion de la danse se confond avec la passion du négoce entre les personnes. Placés en face-à-face, hommes et femmes élaborent une performance. Aux antipodes de certaines créations chorégraphiques contemporaines qui s'efforcent de déssexualiser le corps des interprètes [Frimat, 2010b], genre et sexe sont ici surignés. Point de transgression, chacun est à sa place et tient son rôle en respectant une dissymétrie constante, surtout chez les professionnels : l'homme se doit d'être plus grand de taille, si bien que les danseuses qui approchent la taille moyenne des hommes de leur pays s'en trouvent complexées. Car sauf à danser en chaussures plates, les huit à dix centimètres des escarpins leur confèreraient une domination immédiate. Lors des démonstrations, il est rarissime que l'homme soit porté par la femme ; et les femmes sont souvent plus jeunes que leurs partenaires masculins. Comme ce qui a été observé dans le processus de formation des couples [Bozon, 1990], l'homme, expert en danse, procure un statut social à la danseuse en lui ouvrant des perspectives en termes de professionnalisation. Plus jeune, moins expérimentée, mais bénéficiant d'une formation en danse, la femme met au service de l'homme sa souplesse, sa technique et son potentiel érotique. Tout en étant soumise à ce dispositif, la danseuse le sert et lui assure sa pérennité : qu'il s'agisse du contexte du bal ou de celui de la démonstration, son aura érotique est d'abord entièrement dirigée vers le danseur, au service du bon déroulement de la performance. En s'articulant étroitement, l'encodage des sociabilités et les éléments stylistiques sont portés par des communautés de pratiquants qui semblent poursuivre une finalité partagée : faire vivre de façon dynamique ce qui permet de maintenir tolérable la supériorité des hommes sur leurs partenaires. Toutes ces formes de domination sont présentées comme « naturelles » par une majorité de danseuses qui ont intériorisé ce principe [Bourdieu, 1998]. Le couple tango apparaît ainsi extrêmement normatif. Quand des formes de parentalité homosexuelle s'intègrent dans le droit de certaines sociétés, elles perpétuent ailleurs principalement une

image des « composants normaux de la famille » tel que le relevait Lacan en 1938. S'il existe des scènes alternatives comme celle du tango *queer*¹⁵, elles sont parfois rattrapées par une prescription des rôles : il demeure encore le plus souvent un guidant et un guidé, soit une relation de subordination.

Faite de transferts entre aires culturelles, de recompositions et d'adaptations, la mobilité transnationale n'a pas altéré la permanence d'un référencement au système des danses de couple fondé sur une configuration historique hétérosexuelle. Cette remarquable inertie peut être corrélée à l'engagement du corps évoqué plus haut. Davantage que dans d'autres lieux de sociabilités ouverts (tels que les cafés par exemple), les moments de bal, parce qu'ils engagent le corps, font vivre autrement le prisme des relations entre les genres. Implicitement, par une lecture intériorisée du monde social, le plus grand nombre effectue un codage et un décodage des sociabilités dansantes. Pour le chercheur, à moins de recourir à une enquête quantitative, il demeure difficile de préciser la teneur des orientations sexuelles des pratiquants d'un bal. Mais force est de constater qu'à la différence de certains espaces de loisirs [Ayrat, Raibaud, 2014], la mixité est la règle dans les bals tango, et les relevés empiriques en Amérique du Nord, à Buenos Aires et en Europe montrent que le commerce hétérosexuel y tient une place majeure. Vécue, interprétée et défendue par les communautés de pratiquants, cette « tradition » constitue la valeur patrimoniale du tango, et elle fait l'objet d'une transmission par les professionnels.

Si le désir et le plaisir animent les circulations des amateurs, c'est la possibilité de travailler et de vivre de la danse qui motive les professionnels. En raison du manque de régulation des institutions, les activités professionnelles rémunératrices résident principalement dans les moments de transmission. En l'absence de certification, ce marché est ouvert à toutes les initiatives : du rénovateur le plus talentueux à l'impétrant néodébutant. La scène sociale du bal, où se déroulent les démonstrations, est partagée par tous, et exige de se comporter en capitaliste sauvage [Latour, 1993], car les professeurs ne bénéficient souvent d'aucune garantie en matière de rémunération et de contrat de travail.

Plaisirs des amateurs et enseignement

Les bals ne se réduisent donc plus seulement à des lieux de pratique « traditionnels » pour passionnés : ils sont aussi devenus des espaces où les professeurs viennent danser avec les amateurs pour se mettre en scène et faire leur publicité. Les valeurs vantées par les pratiquants (« *le partage* », « *la gratuité* », « *l'humanité* », « *la complicité* ») s'actualisent ainsi sur les mêmes territoires que les prouesses démonstratives des professeurs dont la finalité est de développer leur notoriété, dont dépend le remplissage de leurs cours. Ils s'y produisent aussi en

15. « Dans ce qu'on appelle le Tango *Queer*, [...] on ne veut pas forcément parler de couples homosexuels, mais plutôt de couples dans lesquels le rôle de chacun n'est pas figé. » [Salsa Tango, 2017]. Ce principe de réversibilité n'évacue pas totalement les présomptions d'orientation sexuelle [Liska, 2017].

démonstration, affichant des compétences qui se distinguent finalement assez peu des compétitions de danses sportives. Filmées, puis diffusées sur les réseaux sociaux, elles constituent un outil majeur de promotion.

La viabilité des parcours de professionnalisation est étroitement liée à la demande des amateurs. En Europe et en Amérique, ils ont été particulièrement actifs pour organiser et soutenir la diffusion du tango. Dans le cas français, ils ont créé de toutes pièces un réseau d'associations 1901 dédié à sa promotion [Apprill, 1998]. Même si l'offre de cours est l'une des plus faibles parmi les danses du monde, ce réseau entretient des ramifications avec la scène tango européenne et avec le foyer *rioplatense*. Professionnels et amateurs circulent au gré des stages et des festivals. Figurant parmi les objectifs généraux de valorisation du patrimoine immatériel, la préservation et la stimulation de la danse sont donc essentiellement supportées par la demande émanant des communautés d'amateurs.

Comparativement à la France, la professionnalisation apparaît plus avancée en Allemagne, où des écoles adoptent un cadre juridique commercial, et en Italie, où des partenariats avec des diffuseurs du monde musical et des entrepreneurs de lieux de nuits se développent. Dans l'hexagone, les structures de type associatif dirigées par des bénévoles demeurent largement majoritaires. Bien qu'il soit à l'origine de l'organisation de l'offre de cours et de bals, ce tissu associatif ne défend pas forcément les intérêts des professionnels. La chaîne de coopération se limite à l'organisation et au partage des plaisirs de la danse. Quand surviennent des questions liées aux intérêts des professionnels, cette finalité l'emporte. Ainsi, lors d'une étude nationale consacrée aux conditions d'enseignement des danses du monde et traditionnelles (2007-2008), dont l'une des investigations portait sur l'opportunité de mettre en place ou non une certification pour encadrer l'enseignement, le seul milieu de danse à s'être affiché ouvertement contre les enquêtes fut celui du tango. Le fait même d'enquêter a été considéré comme suspect par certains responsables d'associations qui se sont opposés à une réflexion sur la question de la certification, en mettant en œuvre un blog puis une charte pour en montrer l'iniquité [Charte de la communauté du tango argentin, 2008].

Le 1^{er} juillet 2016, cette charte était signée par 293 personnes physiques et morales. Les statistiques disponibles sur le blog montrent que la part de professionnels est marginale : 12 personnes physiques sur 237 ont adhéré aux principes de la charte, tandis que la majorité des signataires est composée de danseurs amateurs (195). Sur les 56 personnes morales signataires, 51 sont des associations. Si le nombre de signataires s'avère relativement faible proportionnellement au nombre d'associations actives dans ce domaine, ce groupe d'amateurs détient une certaine légitimité, due à sa place sur la scène tango et parfois à son ancienneté. En convergeant vers une défense de la « liberté », ils ont mis en avant leur attachement à la non-réglementation dans le contexte d'une société où « tout est réglementé ». La perspective d'une certification a été interprétée comme une atteinte à la naturalité de la danse, soit une menace pour les formes de transmission empirique, fondées sur la toute-puissance du professeur, qui serait porteur d'une

« culture », d'une « authenticité » et d'un « vécu ». Les signataires « restent attentifs à la qualité de l'enseignement. Celui-ci doit rester ouvert, donner ses lettres de noblesse à l'expérience et au ressenti, et être mené par des personnes ayant le souci de transmettre les outils conduisant à l'improvisation. » (Article 2). Dans cette perspective, il n'est point besoin d'échauffement (« Le tango, ce n'est que de la marche »), de connaissances anatomiques (« Il suffit de s'enlacer ») et de pédagogie (« Il faut danser avec son âme »). Seule compte « l'histoire de la danse », non pas celle des historiens, mais celle des gens du cru. Une confiance aveugle est ainsi conférée à la matrice du tango et à ses autochtones dont l'aura ne faiblit pas : les Argentins et les Uruguayens sont adulés dans leur capacité à transmettre « leur art » ; tandis que le pèlerinage à Buenos Aires est assimilé à une immersion culturelle seule capable de révéler « l'essence du tango ».

Référencée à la matrice et à l'origine des professeurs, cette quête d'authenticité tient une place centrale dans la structuration de la passion des amateurs. Mais elle les éloigne des enjeux liés à la professionnalisation de l'enseignement. Comme le précise la charte, c'est l'absence de régulation du marché qui offre à leurs yeux le contexte le plus favorable à l'assouvissement de leur passion : « Les signataires de la présente charte [...] affirment que la transmission du tango passe aussi bien par l'échange, la pratique et le partage des expériences que par un enseignement libre. » (Article 1). Ils « s'engagent à ne reconnaître et à ne promouvoir aucune forme obligatoire de certification, diplôme ou formation. » (Article 2). Ils « se doivent de rechercher l'application de tarifs équitables permettant la juste rétribution des intervenants, le juste prix demandé aux participants et l'équilibre de leurs budgets. » (Article 4)

En défendant leur hédonicité associée à une conception de la liberté, les responsables d'associations ont écarté *a priori* toute réflexion sur les conditions d'exercice des professeurs, telles que le cadre d'emploi, les rémunérations, le droit à la formation et l'équipement des salles. Les signataires de cette charte se définissent avant tout comme des bénéficiaires de l'offre, en minimisant le fait qu'ils interviennent également en tant qu'organisateur, et parfois en tant qu'employeur. En défendant l'exercice libre de leur passion, mais aussi celle d'organiser le marché selon des principes moraux qui revendique l'absence de régulation, ils promeuvent une apologie du libéralisme, tout en étant issus pour la plupart de professions jouissant d'un encadrement professionnel et de dispositifs assurantiels. À travers cet antagonisme entre leur cadre de référence et les critères qui entrent dans les conditions d'exercice du métier d'enseignant, la question se pose de savoir lequel des groupes d'acteurs peut être le plus entendu du point de vue de la sauvegarde du tango. Concernant la transmission, le « texte de la convention pour la sauvegarde du PCI » précise : « On entend par "sauvegarde" les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine. » [Unesco, 2003, article 2].

Pour réaliser cette sauvegarde, les « États parties » (ici l'Argentine et l'Uruguay) peuvent faire appel à « une coopération et une assistance internationales » (point V de la convention, articles 19 à 24). Au-delà des modalités pratiques, les articles restent assez flous sur le fond de cette coopération, mais on peut présumer que l'intense circulation du tango en dehors des deux « États parties » puisse conférer quelques légitimités aux expériences conduites par les communautés de danse. Reste à savoir de quelles sensibilités se revendiqueront les experts et les praticiens mandatés. On voit bien comment les propriétés du tango, tel qu'il est décliné en France, sont traversées par des lignes de force contradictoires. Lors de la réalisation d'un inventaire, comment ces tensions peuvent-elles être interprétées en termes de sauvegarde ? Autour de la problématique de la certification et de la transmission, les contacts entre le ministère de la Culture et les acteurs du tango ont précédé son inscription en 2009. Mais depuis cette date, ils n'ont pas connu de revitalisation particulière. À ce jour, les relations entre ces acteurs et les tutelles institutionnelles sont faibles. Et la « valeur patrimoniale » du tango, telle qu'elle se dégage de cette charte, s'oppose très nettement aux principes et valeurs qui sont défendus pour les disciplines dansées qui relèvent d'une certification¹⁶.

La diffusion de « l'esprit communautaire » du tango s'est historiquement élaborée dans un va-et-vient entre le Rio de la Plata et la vieille Europe. Durant certaines périodes, le centre de gravité du tango dansé s'est parfois situé dans les capitales européennes. Prenant la mesure de l'essor contemporain du tourisme lié au tango, la ville de Buenos Aires l'a progressivement intégré à sa politique touristique pour en tirer des bénéfices symboliques et financiers. Avec la Cordillère des Andes, la viande et la Terre de Feu, le tango est devenu un argument du marketing culturel destiné à rendre le pays attractif. Dans cette perspective, les institutions se sont efforcées de brider son caractère nomade pour privilégier son assiette *rioplatense* [Morel, 2009, p. 161].

En mettant en avant la « tradition », l'Unesco évacue une partie de son nomadisme pour privilégier une reterritorialisation. Il insiste sur l'origine, mais ne dit rien de son histoire ni de la puissance suggestive de la danse fondée sur un face-à-face des partenaires et leur enlacement. Par la primauté accordée à la musique, il laisse penser que cette sensualité est secondaire. Ainsi, la puissance symbolique du tango dansé demeure ambivalente, jouant tantôt comme un stimulant, tantôt comme un repoussoir.

En réaffirmant la prééminence du berceau d'origine, cette valorisation ajoute une pierre dans le jardin de la « tradition » et de « l'authenticité » telle qu'elle est vécue et interprétée par les *tangueros*. Ce faisant, la danse tango devient le vecteur d'une critique de la conception européocentriste de l'histoire que les peuples d'Amérique du Sud doivent souvent subir : étrange retournement qui voit une sous-culture nomade servir de point d'appui pour reconfigurer l'historiographie.

16. Une loi réglementant l'exercice de l'enseignement de la danse classique, jazz et contemporaine et instituant un diplôme de professeur de danse a été votée en 1989.

Mais qu'il s'agisse des artistes, des professeurs ou des amateurs, ce patrimoine relève bien davantage d'un entre-deux, soit d'un processus fluctuant, où circule du désir selon des configurations mouvantes.

Les conditions de sa circulation transnationale conduisent à s'interroger sur le sens de son « identité culturelle caractéristique ». S'agit-il d'une tradition machiste, qui offre une tribune supplémentaire où peut se déployer la domination masculine ? Est-ce une passion où la présomption partagée de l'hétérosexualité fournit des repères tangibles, dans une période marquée par de multiples turbulences touchant à la redéfinition des identités de genre et à leur relation ? Vue sous l'angle d'une danse hétérosexuelle, la culture du tango semble peu abordée, alors que cette dimension rend compte depuis plus d'un siècle de ses propriétés historiques territorialisées et déterritorialisées. Clef de voûte du régime partenarial¹⁷, cette configuration cristallise l'essentiel des dimensions qui font sens au-delà du microcosme de la danse. Comme le montre le développement de la scène tango *queer*, aborder autrement la répartition des rôles dépasse la simple question du style. Par une reconfiguration partielle ou totale des assignations genrées dans la danse, ce sont les propriétés historiques qui sont affectées.

Par son assignation à la matrice, sa manière de ritualiser les relations entre les sexes autant que par la structuration libérale du marché, des versions normatives circulent de nos jours. Leur protection par les « gestionnaires du patrimoine »¹⁸ est-elle destinée à les conforter ou à en montrer les limites ? Pour cette danse de participation, la question du rapport à l'écrit se pose. En voie de développement, la tangologie demeure sans comparaison avec l'appareillage critique qui accompagne les danses de représentation. Dans quelle mesure le tango pourrait-il être sauvegardé, plus ou autrement, que la création artistique en danse contemporaine ? À ce jour, on observe une coprésence de procédures internationales de sauvegarde et de soutien à la création artistique en France. La question reste de savoir si ce processus de patrimonialisation ne consiste pas à renforcer la dichotomie entre les danses de représentation et les danses de participation.

17. À l'opposé de l'interprétation sexiste des moments de danses de couple, Véronique Nahoum-Grappe développe l'idée d'un partenariat nécessaire pour que soit réussie la séquence dansée. Danser implique de fait des formes de parité technique qui donnent aux femmes la possibilité « d'occuper un terrain spectaculaire, non pas en tant "qu'objet sexuel", mais en tant que productrices d'une performance esthétique à égalité avec les hommes » [Nahoum-Grappe, 2000, p. 207].

18. Le mastère international *Choreomundus* (Université Blaise Pascal) forme des étudiants à devenir des « gestionnaires du patrimoine » (héritage managers), dans le respect des critères de la convention de l'Unesco [2003]. La sauvegarde y est entendue « comme des mesures pour assurer la viabilité de la pratique, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la valorisation et la transmission, notamment par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine » [Wierre-Gore, 2015, p. 48].

Bibliographie

- APRILL C. [2016], « One-step beyond. La danse ne circule pas comme la musique », *Géographie et Cultures*, n° 96, p. 131-150.
- APRILL C. [2012], « Du milonguero au "professeur" : l'invention d'un métier », in LE MENESTREL S. (coord.), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann, p. 177-204.
- APRILL C. [2009], « L'hétérosexualité et les danses de couple », in DESCHAMPS C., GAISSAD L., TARAUD C. (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL Éditions, p. 97-108.
- APRILL C. [1999], « La musique et la danse, l'autre couple du tango », *Musurgia*, vol. 6, n° 2, p. 73-88.
- APRILL C. [1998], *Le Tango argentin en France*, Paris, Anthropos.
- ARGENTINA TURISMO [2009], *L'Argentine vous invite*, Buenos Aires, Secreteria de turismo de la Nación.
- AYRAL S., RAIBAUD Y. (dir.) [2014], *Pour en finir avec la fabrique des garçons, vol. 2, Sport, loisirs, culture*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 95-109.
- BARTHES R. [1981], *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil.
- BENDIX R. [2011], « Héritage et patrimoine : de leurs proximités sémantiques et de leurs implications », in BORTOLOTTI C. (dir.), *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 99-121.
- BERNHEIM N.-L. [1998], « La Danse nomade n'a besoin que du corps du danseur », *Nouvelles de Danse*, n° 34-35, p. 138-143.
- BOIS D., AUSTRY D. [2007], « Vers l'émergence du paradigme du sensible », *Réciprocités* n° 1, p. 6-22.
- BOURDIEU P. [1998], *La Domination Masculine*, Paris, Seuil.
- BOZON M. [1990], « Les Femmes et l'écart d'âge entre conjoints : une domination consentie, I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge », *Population*, 45^e année, n° 2, p. 327-360.
- BROCLAIN E. [2012], « Tango®. Enjeux d'une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d'un patrimoine musical », *Questions de communication*, n° 22, p. 123-140.
- BUENOS AIRES CIUDAD [2017], *Razones para visitar Buenos Aires* : <https://turismo.buenosaires.gov.ar/es/articulo/razones-para-visitar-buenos-aires> (page consultée le 11 janvier 2017).
- CERTEAU M. DE [1974], *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil.
- CHARTRE DE LA COMMUNAUTÉ DU TANGO ARGENTIN [2008], Lyon : <http://charte.tango.free.fr/index.php> (page consultée le 11 janvier 2017).
- CHARTRE EUROPÉENNE DU TOURISME DURABLE DANS LES ESPACES PROTÉGÉS (CETD), Site Europarc, section française : www.europarc-fr.org/index.php/fr/charte-europeenne-du-tourisme-durable (page consultée le 22 juillet 2016).
- FAURE S. [2000], *Apprendre par corps. Socioanthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute.
- FRIMAT F. [2010a], *Qu'est-ce que la danse ?* Paris, PUF.
- FRIMAT F. [2010b], « Danse avec le genre », *Cités*, n° 44, p. 77-89.
- GREFFE X. [2010], « Quelle politique culturelle pour une société créative ? », in POIRRIER P. (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, p. 295-303.

- GUILCHER J.-M. [2007], *La Tradition Populaire de danse en Basse-Bretagne*, Spézet, Coop Breizh-Chasse Marée/Ar Men.
- HENNION A. [2004], « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. », in PETIAU A. (dir.), *Pratiques musicales, Sociétés*, n° 85, p. 9-24.
- KAEPPLER A. [1998], « La Danse selon une perspective anthropologique », *Nouvelles de danse*, n° 34-35, p. 24-46.
- LACAN J. [1938], « La Famille », *Encyclopédie françaises*, tome VIII : http://www.ecolpsyco.com/Httnpub/Txt_Lacan02.html (page consultée le 26 mars 2015).
- LATOUR B. [1993], *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, Éditions La Découverte.
- LISKA M. [2017], « Baile, género, sexualidad : modos de pensar las identidades de género en el tango kir » (page consultée le 11 janvier 2017).
- LOUPPE L. [1997], *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Éditions Contredanse.
- MARCHINI J. [2007], *El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Buenos Aires, Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Produccion.
- MÉGRET F. [2009], « Asi se baila. Code des milongas et "droit du quotidien" », in JOYAL F. (dir.), *Tango, corps à corps culturel. Danser en tandem pour mieux vivre*, Québec, Presse de l'Université du Québec, p. 39-76.
- MONNIER M., NANCY J.-L. [2005], *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Éditions Galilée.
- MOREL H. [2009], « El giro patrimonial del tango : políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires », *Cuadernos de Antropología Social*, n° 30, p. 155-172.
- MOREL H. [2012], « Vuelve el tango : "Tango argentino" y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires », *Revista del Museo de Antropología*, n° 5, p. 77-88.
- NAHOUM-GRAPPE V. [2000], « Le Couple en piste », in DORIER-APPRILL E. (dir.), *Danses latines et identité, d'une rive à l'autre...*, Paris, L'Harmattan, p. 191-212.
- PASSERON J.-C. [2006], *Le Raisonnement Sociologique*, Paris, Albin Michel.
- SALSA TANGO [2017], *Portail de la musique latine et des déjeuners dansants de La Défense* : www.salsatango.fr/ (page consultée le 11 janvier 2017).
- SZENDY P. [2001], *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit.
- Unesco [2003], *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* : www.unesco.org/culture/ich/fr/convention (page consultée le 11 janvier 2017).
- Unesco [2009], *Le tango. Argentine et Uruguay. Inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité* : www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-tango-00258 (page consultée le 26 mars 2015).
- WIERRE-GORE G. [2015], « Choreomundus - mastère Erasmus Mundus "Savoir, pratique et patrimoine en danse". Lieu de réflexion et de construction pour la sauvegarde et la transmission du patrimoine culturel immatériel », *Les Cahiers du Centre français du patrimoine culturel immatériel*, n° 2, p. 42-49.

**« À propos d'Eleven » :
écriture de création, pratique de recherche**

Anne Dubos*

Sur les bases des techniques de jeux décrites dans le Nāṭyaśāstra, le célèbre traité de théâtre de l'Inde Ancienne, neuf acteurs incarnent les navarasa (śṛṅgāra, l'amoureux, hāsya – le comique, karuṇa – le pathétique, raudra – le furieux, vīra – l'héroïque, bhayānaka – le terrible, bibhatsa – l'odieux, adbhuta – le merveilleux, śānta – l'apaisé). Ils portent une couleur, une gestuelle singulière fonde leur caractère. Deux autres acteurs : un enfant et un vieillard sont les personnages narrateurs. Dans un coin de la scène (jardin), un petit écran de télévision projette des images d'actualité. On dirait un journal télévisé. Il montre les aléas du devenir humain.

Julien Touati

De tout temps, les artistes ont voyagé, contribuant à déplacer avec eux les frontières des cadres de représentations. À travers leurs œuvres, les dispositifs d'enregistrement, bien que critiqués comme instruments de la fabrique des pouvoirs politiques, n'en sont pas moins utilisés. Depuis la production d'archives aux documents de travail, les artistes contemporains s'approprient les rouages normatifs (figures d'exécutions, icônes, symboles) en vue de les convoquer au sein de nouveaux cadres de pratique. La transformation des signes devient alors l'un des objets constitutifs de leurs entreprises, qu'elles soient narratives ou formelles. Tel est le processus que je vais tenter d'illustrer à travers l'ethnographie du travail chorégraphique de Julien Touati et de sa compagnie AVS Road.

Julien Touati est danseur-chorégraphe. Il a été formé au théâtre au CND d'Angers (centre national de la danse), puis il est venu s'installer à Paris. Il a dansé dans la pièce d'Alban Richard *Et mon cœur* présentée à Chaillot à

* Anne Dubos, anthropologue, CEIAS, EHESS, Institut d'Études Avancées, Nantes.

l'hiver 2014. Dix années auparavant, Julien avait décidé de se former au Kathakali. Le Kathakali est la forme de théâtre traditionnelle du Kerala, remarqué par Jerzy Grotowski pour la qualité de ses techniques d'entraînement du corps des acteurs.

Pendant près de quatre années, Julien a suivi l'enseignement traditionnel de ses maîtres à Kottakkal. Aujourd'hui, et comme pour leur rendre hommage, Julien développe le projet d'une écriture itinérante d'une pièce pour onze acteurs : *Eleven*.

Eleven est une pièce en kit. Sa forme est en perpétuelle évolution, car avant d'être une pièce à produire, *Eleven* se veut un laboratoire pour la pratique de la performance. Le projet comporte onze étapes chorégraphiques au sein de onze compagnies hôtes.

La pièce est coécrite sur le principe de l'improvisation collective. Le processus de création est à chaque fois filmé. Chaque document représente alors une étape graphique de la vie de la pièce à jouer.

Avec Julien, nous nous sommes rencontrés à notre « retour de l'Inde », après avoir passé près de dix années à visiter les écoles de pratiques et les maîtres, lui comme danseur, moi comme anthropologue des techniques du corps¹. Au cours de l'hiver 2014, notre rencontre fut l'occasion de longues heures de discussions. Alors qu'il souhaitait monter une pièce contemporaine où pourrait s'établir un dialogue entre les techniques de jeu classiques des théâtres indiens et les techniques chorégraphiques contemporaines, il me demandait de l'aider à écrire le projet d'*Eleven*. J'y ai travaillé en tant qu'auteur-concepteur d'un dispositif de captation pour un laboratoire du geste itinérant. J'y ai également travaillé comme metteur en scène² en fonction des ateliers.

Tandis que la démarche de Julien dans *Eleven* interroge une possible mise en mouvement des archives des arts vivants : comment enregistrer une forme sans la fixer ? La question posée par Bergson dans sa conférence de 1901 (*La Pensée et le Mouvant*) est ici prise au corps [Bergson, 1934].

Pour se voir exister, le projet avance de résidences d'artistes (Compagnie Marie DeVillers) en écoles de pratiques (Lokadharmi, Thrissur School of Drama) passant par les CND (Angers, Paris) ou d'autres structures hybrides (tels Les Laboratoires d'Aubervilliers). Julien Touati pousse alors les portes des bureaux et les frontières des catégories administratives, apprend à composer son écriture au cœur d'un réseau d'acteurs dont les dynamiques et logiques d'action sont aussi complexes que les ramifications de ses multiples branches. Ainsi *Eleven* change-t-elle de forme en fonction des lieux d'accueil, acceptant leurs

1. Je fais référence aux Techniques du corps de Mauss [Mauss, 1952]. Avec un bagage de danse contemporaine pratiquée depuis mes plus jeunes années jusqu'à mes 20 ans, en Inde, j'avais eu la chance d'avoir été initiée au yoga et au Kalarippayattu. J'avais assisté à de nombreuses représentations de Kathakali, mais n'étais pas initiée à sa pratique ni à aucune autre danse classique indienne.

2. J'ai été auteur du dispositif et du concept du projet. J'étais ensuite metteur en scène des ateliers 1, 2, 3, 4. Pour les ateliers 4 et 5, j'étais également l'assistante de Julien. Les derniers ateliers : 6 à 11 sont revenus à Julien seul.

contraintes, telles les règles d'un jeu en perpétuelle construction. La carrière des objets performatifs produits se trouve alors marquée de la trace des équipes qui ont accueilli son passage.

L'intérêt d'illustrer la problématique de la revue *Autrepart* « construire des patrimoines en mobilité » par une pièce « en train de se faire » est non seulement d'interroger la pratique de la mise en patrimoine du Kathakali – tandis qu'elle semble aujourd'hui plus complexe que la simple question de la « mise en folklore » ou « mise en musée » des traditions culturelles locales, habituellement problématisée par l'ethnographie indianiste. Mais il repose également sur la question de l'archive des arts vivants, là où chaque acteur de la chaîne de « mise en culture des arts » est à observer, tel un contributeur potentiel à la création d'une forme nouvelle.

Cherchant à démontrer que l'enjeu des politiques de patrimonialisation des arts vivants repose sur la conservation de « ce qui fait mouvement », j'espère illustrer ici comment les techniques du travail de Julien Touati permettent d'alimenter certaines réponses quant aux relations nécessaires entre logiques de création et archive des arts vivants.

Petite histoire du Kathakali

Kathakali est une forme traditionnelle de théâtre héritée du ^{xv}e siècle. Elle est originaire du Kerala, État du sud-ouest de l'Inde. Les représentations de Kathakali (de *kathā* : histoire et *kali* : danse, jeu) sont traditionnellement données sur les parvis des temples. Les acteurs s'expriment à travers des combinaisons de postures (*karana*), gestes des mains (*mudrā*), mouvements des yeux et expressions de visage (*navarasa*). Le texte est scandé en malayālam (et *manipravalam*³) par les chanteurs, accompagnés des musiciens sur scène. En réponse, les acteurs jouent (*dansent*) les extraits des épopées (*Mahābhārata* et *Rāmāyāna*)⁴ sur le mode de la pantomime.

La gestuelle du Kathakali (aussi complexe que raffinée) exige une extrême précision. L'ensemble du jeu d'acteurs est codifié selon des techniques du corps détaillées par les traités de l'Inde ancienne (*Nāṭyaśāstra*, *Hastalakṣaṇadīpikā*⁵). Non seulement la pratique du jeu requiert plusieurs années d'apprentissage, mais c'est sur le mode de la dévotion que l'artiste s'engage dans sa pratique.

3. Le sanskrit n'est utilisé que pour les *śloka* en début de scène avant les dialogues. Les dialogues sont en malayālam ou manipravalam (langue composée d'un mélange de malayālam et de sanskrit).

4. Outre les épopées, les acteurs peuvent aussi danser certains récits des Upanishad.

5. Attribué à Bhasa aux ^{iv}e siècle de notre ère, le *Nāṭyaśāstra* est le traité, de théâtre, de musique et de danse de l'Inde ancienne. Il est d'ailleurs dit du *Nāṭyaśāstra* qu'il est le cinquième Vēda : « Le *Nāṭyaśāstra* n'est lui-même que la forme sécularisée du *Nāṭyaveda* – Le Savoir du Théâtre – cinquième Vēda dont Brahma emprunte aux quatre premiers la quadruple matière » [Bansat-Boudon, 2004, p. 139]. L'*Hastalakṣaṇadīpikā* est un manuel dédié aux *mudra*, rédigé en sanskrit.

Le Kathakali a été remarqué par de nombreux artistes des arts vivants. Jerzy Grotowski (lorsqu'il était titulaire de la chaire d'anthropologie au Collège de France⁶) l'a notamment fait connaître pour la qualité des techniques d'entraînement des acteurs. Le Kathakali a depuis, largement bénéficié des sponsors nationaux et internationaux, ce qui a eu pour effet d'en fixer la pratique selon certaines normes [Dubos, 2013].

Des répertoires de gestes

Dans les théâtres classiques traditionnels de l'Inde (ce qui vaut également pour certaines danses), on fait usage de répertoires de gestes spécifiques que l'on nomme *mudrā*. Le terme *mudrā* signifie « sceau ». Les *mudrā* sont des images symboliques ou iconiques⁷.

Si les gestes du théâtre traditionnel sont codifiés, organisés en répertoires de figures d'exécution qui permettent à l'auditoire de comprendre quel signe se rattache à quel élément de la narration, le geste n'en est pas pour autant un objet fini. L'acte de création se fait toujours en mouvement.

Ainsi l'identification de « répertoires de gestes » est-elle de la première importance dans la conception des logiques de patrimonialisation des techniques du corps traditionnel. Comment le répertoire de gestes d'une forme enregistrée auprès des organismes de protection patrimoniale peut-il encore évoluer ? En d'autres termes : la forme une fois patrimonialisée est-elle toujours vivante ? C'est cette question que nous pose le travail de la compagnie AVS Road.

Shatranj : 9 + 2 = 11

Lorsque je le rencontre pour la première fois, Julien me confie son rêve : « Je voudrais écrire une pièce qui puisse amener les acteurs de Kottakkal à faire autre chose que du Kathakali tout en aidant à faire connaître leur art ». Je lui proposais alors la formule d'une pièce à écrire sur la route, « *a work in process* » qui fasse usage des techniques de jeu du Kathakali. Je lui proposais également d'éditer d'abord un projet de recherche en onze étapes au sein de onze compagnies hôtes. La dernière serait celle de Kottakkal, avec les onze acteurs de sa compagnie d'origine.

Puis je lui présentais les premières lignes d'une règle simple, qui agirait tel un moteur de jeu, permettant de générer une certaine cohérence au sein du processus de l'écriture fragmentée. Celle-ci s'inspire du *Shatranj*, le jeu d'échecs de l'Inde

6. Grotowski a ouvert un programme de recherche dédié aux « Théâtres des Sources ». Il a alors organisé des missions en vue de traverser le monde à la recherche des « théâtres des origines ». Ce programme porté par l'Unesco inspira de nombreuses actions de politiques culturelles. En Inde, furent notamment labellisées « patrimoine mondial de l'humanité » des formes de théâtre telles le Rāmīlā et le Kūṭiyāttam. Le Kathakali n'en fait pas partie.

7. Voir les remarquables travaux d'Éva Szily [2013] sur la question.

ancienne⁸. On attribue à chaque acteur une couleur, une émotion : *un rāsa* (*śṛṅgāra*, l'amoureux ; *hāsya*, le comique ; *karuṇa*, le pathétique ; *raudra*, le furieux ; *vīra*, l'héroïque ; *bhayānaka*, le terrible ; *bībhatsa*, l'odieux ; *adbhuta*, le merveilleux ; *sānta*, l'apaisé). Chaque acteur travaille l'expression d'une émotion par la recherche d'une gestuelle qui la signifie, dans le détail, à travers le temps de l'atelier.

À chaque initiation d'atelier, la trame de l'action reste encore inconnue des acteurs comme de nous-mêmes. Sont donc expérimentées à travers le théâtre et la danse, les logiques de mise en dynamique des causes, effets, émotions et narrations.

La recherche pratiquée en résidence est chaque fois documentée sous forme de vidéos, dessins ou partitions chorégraphiques. Elle sert de matériau à l'écriture d'une étape suivante de la pièce. Elle prend corps à travers d'autres corps et se transforme selon un parcours gestuel proposé par les nouveaux interprètes. Chaque document fonctionne tel un élément de la partition que nous souhaitons éditer plus tard, ensemble, de retour à Kottakkal.

Des ateliers itinérants

Le projet itinérant de l'atelier se construit sur un modèle récursif. On commence par des exercices dont la règle est simple, puis qui se complexifie à chaque étape du processus de création.

Les étapes d'écritures évoluent entre recherche esthétique et action sociale (impliquée auprès d'enfants migrants, de personnes sans domicile fixe, de personnes âgées, etc.), dont voici un tableau synthétique⁹ :

Étape 1	Hiver 2014	Compagnie <i>Lokadharmi</i> , Ernakulam, Kerala (Inde).
Étape 2	Printemps 2015	Centre d'accueil pour enfants migrants, Croix Rouge, Kremlin-Bicêtre (France).
Étape 3	Hiver 2015	Thrissur School of Drama, Université de Calicut, Kerala (Inde).
Étape 4.	Hiver 2015	Compagnie de Kathakali de Kottakkal, Kerala (Inde).
Étape 5	Printemps 2016	Centre d'Hébergement d'urgence Baudricourt, Paris, (France).
Étape 6	Printemps 2016	Les Laboratoires, Aubervilliers (France),
Etc.		

8. Les règles du *Shatranj* sont très similaires aux échecs modernes. Le jeu se joue sur un plateau monochrome. La position initiale des pièces est la même qu'aujourd'hui, à l'exception près que la position du roi n'est pas fixée en fonction de sa couleur, mais par les joueurs.

9. Tandis que j'ai quitté l'aventure à la cinquième étape de son développement, Julien poursuit son aventure chorégraphique entre l'Inde et la France. Les prochaines étapes de création sont toujours en cours de négociation avec divers acteurs culturels au moment de la rédaction de cet article.

S'il s'agit d'extraire les répertoires de gestes du Kathakali de leur cadre de pratique traditionnel pour les faire interpréter par des acteurs amateurs, le travail porté par *Eleven* met à jour une complexe série de tissages interrogatifs : Qu'arrive-t-il au geste lorsqu'on cherche à faire évoluer les formes fixées par des normes de pratiques¹⁰ ? En quoi cette initiative peut-elle enrichir ou appauvrir une technique gestuelle traditionnelle ?

Avant de poursuivre avec une description détaillée du projet chorégraphique de Julien, il y a plusieurs choses à dire du travail des *navarasa*.

Théorie esthétique et *Nāṭyaśāstra*

La théorie esthétique indienne a donné lieu à l'écriture de milliers de lignes : celles du *Nāṭyaśāstra*, puis celles de la gnose, celles des exégètes, puis des traducteurs et des controverses. Pourtant, chaque fois on y développe l'idée selon laquelle l'organisation du théâtre se fait dans le but du plaisir ultime du spectateur que l'on nomme *rāsa* (traduit par suc ou sève) [Bansat-Boudon, 2004]. La passation de ce suc s'opère depuis le cœur du poète jusqu'à celui des membres du public à travers la « coupe » qu'est l'acteur. Ainsi, l'avait décrit Diderot avec le *Paradoxe sur le comédien*¹¹ : il n'est jamais question pour l'acteur d'éprouver des sentiments, mais bien d'exprimer des émotions.

Tandis que je travaillais pour ma recherche de doctorat à partir des études classiques de Lyne Bansat-Boudon, son interprétation de l'esthétique indienne, finement détaillée, me permit d'explorer la traduction des *rasasūtra*¹². L'ensemble de la théorie esthétique traçant les multiples relations d'implications entre *rāsa* et *bhāvas*¹³ me permit d'éditer les premières lignes du travail d'écriture d'*Eleven*.

L'auteure y explique comment la théorie des *navarasa* organise le jeu des émotions humaines à travers huit sentiments permanents que sont les *sthāyibhāva*. Elle traduit ainsi : *rati*, le plaisir amoureux ; *hāsa*, la gaîté ; *śoka*, le chagrin ; *krodha*, la colère ; *ustāha*, la fougue ; *bhaya*, la peur ; *jugupsā*, l'aversion ; *vis-maya*, l'étonnement.

Les choses se compliquent, en ce que les *sthāyibhāva* (sentiments permanents) ne sont jamais représentés comme tels, mais plutôt signifiés par trois facteurs que

10. Il est intéressant de relever que l'influence des *Performance Studies* fut très forte en matière de patrimonialisation et conservation des théâtres indiens. Sans l'intervention de Richard Schechner [2001] à la fin des années 80, il n'est pas certain que, le *Ramlila* fut reconnu comme patrimoine mondial de l'humanité. Si Julien Touati avait siégé à sa place, aurait-on choisi le *Kathakali* ?

11. « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes. » Diderot [1830].

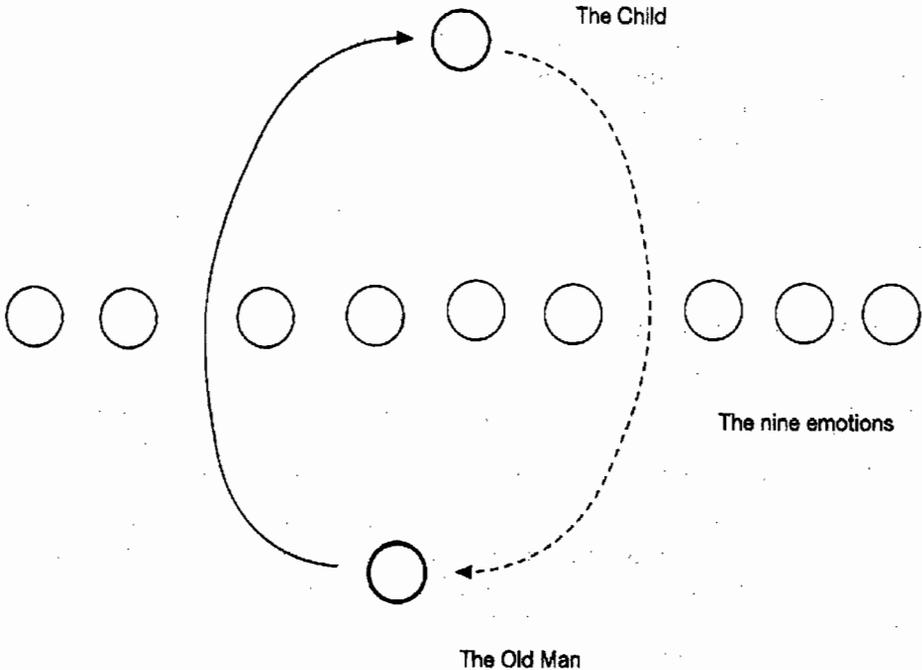
12. Le *rasasūtra* est un chapitre du *Nāṭyaśāstra* dédié à l'étude des *navarasa*.

13. Du *Bhāratnāṭyam* en passant par le *Mohinīāṭṭam*, *kūṭiyāṭṭam* ou le *NanguiarKuttu*, nombreuses sont les formes qui font usage de cet exercice en vue de perfectionner les techniques de jeu des émotions à travers le jeu des émotions (du visage) des acteurs. La pratique des *navarasa* en Kathakali n'a été introduite que dans les années 1950-1960 par Ravunni Menon. Les acteurs ne montraient auparavant que deux ou trois expressions sur leur visage (Annette Leday, communication personnelle en 2015).

sont les *anubhāva* (les effets ou conséquents), les *vibhāva* (les causes ou déterminants) et les *vyabhicāribhāva* (les sentiments transitoires). Chacune de ces trois catégories est de nouveau subdivisée en unités plus fines : les *anubhāva* (effets du sentiment ou expression des émotions), relèvent du jeu de l'acteur : œillades, jeux de sourcils, démarche, vibrato dans la voix, larmes, etc. ; Les *vibhāva* se subdivisent en deux sortes : *alambanavibhāva* (causes substantielles) que sont les êtres animés (les personnes, les animaux, etc.) et *uddīpanavibhāva* (causes réhausantes) que sont les actions, les objets, les saisons, les parfums. Enfin, les *vyabhicāribhāva* se subdivisent en trente-trois sentiments transitoires qui composent les huit *sthāyibhāva* (sentiments permanents).

Si cet ensemble complexe est censé représenter la totalité de la vie psychique sur scène, dans la pratique cependant, nous travaillons à partir des *sthāyibhāva* que Julien nomme *navarasa* ; et pour cause, l'ensemble développé à partir des *rasasūtra* est traditionnellement désigné, en Inde du Sud, sous le terme générique de *navarasa*¹⁴.

Figure 1 – Shatranj : $9 + 2 = 11$



Source : Anne Dubos, schéma de scénographie, archives, 2014.

14. Dans la pratique des théâtres du Sud, à chaque *rāsa* correspond un *bhāva* : À *śrīgāra* (l'amoureux) correspond *rati* (le plaisir amoureux) à *hāsyā* (le comique) correspond *hāsa* (la gaîté), à *karuṇā* (le pathétique) correspond *śoka* (le chagrin), à *raudra* (le terrible) correspond *krodhā* (la colère), à *vīra* (l'héroïque) correspond *ustāha* (la fougue) à *bhayānaka* (le terrible) correspond *bhaya* (la peur), à *bībhatsa* (l'odieux) correspond *jugupsā* (l'aversion), et enfin *adbhuta* (le merveilleux) correspond *vismaya* (l'étonnement). On dénombre neuf *navarasa*, là où les *sthāyibhāva* ne sont présents qu'au nombre de huit au sein de l'esthétique théorique.

« *Eleven* se présente tel un dialogue entre un vieil homme et un enfant sur l'état du monde, ses dangers, ses attraits. Leurs émotions sont incarnées par neuf interprètes qui incarnent les *navarasa* ». Leurs discours génèrent des tableaux où les émotions se combinent pour soutenir la narration d'une histoire vive.

« Mais, alors, pourquoi *Eleven* ? ». Voilà sans doute la question qu'on nous aura le plus largement posée à travers les discussions tenues sur le projet. S'il s'agit des *navarasa*, qui se trouvent au nombre de neuf (comme leur nom l'indique, nava : neuf), pourquoi avoir alors choisi le chiffre onze ou *Eleven* pour titre ?

La réponse repose sur une règle simple : tout jeu nécessite un principe d'action. Les deux acteurs supplémentaires sont donc *agents* de la relation dramaturgique. Julien choisit un enfant et un vieil homme (qui peut prendre la figure d'une vieille femme) pour narrateurs de l'histoire. Soit, leurs dialogues génèrent des tableaux d'action, où les acteurs-*navarasa* incarnent des émotions pour conter l'histoire corporelle énoncée par les personnages narrateurs. Soit, à l'inverse, les narrateurs, tels des témoins au regard omniscient, commentent l'action représentée par les neuf acteurs du plateau.

Eleven est le chiffre de la rencontre. Il exprime une relation. Et tandis que Julien cherchait à illustrer la question de la passation à travers le contenu de la pièce, *Eleven* représentait pour moi le lieu d'une étude cybernétique [Dubos, 2013] : un tableau des possibles moyens de communication des émotions. Observant les capacités de jeu proposées par les acteurs, la documentation de chaque atelier me permettait de filer une trame dramaturgique à chaque étape du processus de création.

De l'importance de l'exécution

« Je suis l'amoureux..., je suis le comique..., je suis le pathétique..., je suis le furieux..., je suis l'héroïque..., je suis le terrible..., je suis l'odieux..., je suis le merveilleux..., je suis l'apaisé... ». Telle fut initiée la restitution du travail de l'atelier du mois de février 2015 à l'École des arts dramatiques de Thrissur¹⁵.

Le premier tableau s'apparente à une scène de cinéma. L'acteur est assis au centre d'un couloir qui mène à l'auditorium. Une lampe à LED est braquée sur son visage et l'éclaire en contre-plongée. Il déclame son texte qui n'est autre que l'annonce de l'émotion qui se forme sur son visage, suivie d'un silence. Puis l'émotion semble se dissoudre tandis que l'acteur annonce un autre *rāsa*.

Farzin passe d'une émotion à l'autre comme s'il s'agissait d'endosser une nouvelle peau. Comme s'il poussait la porte d'une nouvelle pièce. Il puise pourtant

15. La Thrissur School of Drama fut fondée en 1977, sur le modèle de la National School of Drama de Delhi. L'école est fondée par G. Shankara Pillai, après une série d'ateliers de théâtre, donnés, à travers tout le Kerala, à la fin des années 70. G. Shankara Pillai voulait que l'école devienne un centre d'enseignement relais aux deux traditions tel qu'on en trouve au Kerala, qu'il s'agisse des écoles de théâtre traditionnelles ou des troupes professionnelles.

au cœur de son histoire intime pour trouver les racines de son masque. Et c'est précisément là que repose toute la singularité du travail de « mise en corps » que propose Julien à chaque atelier. C'est ce que je m'appliquerai à décrire à présent.

Figure 2 – Farzin, les *navarasa*



Source : Anne Dubos, image et scénographie, février 2015.

Pour chaque atelier, le jeu du *Kathakali* est d'abord introduit par Julien lors d'une demi-journée de découverte. Julien prend le temps nécessaire pour l'analyse des séquences d'exercices qu'il reprendra ensuite, ajoutant des degrés de complexités, en fonction des étapes de création. *Mudrā*, *karana*, *navarasa* sont mis en séries de démonstration : rester assis, le dos droit, le regard fixe. Découvrir le travail du muscle du visage ou la virtuosité du mouvement des doigts : patience et rigueur sont les premiers compagnons des acteurs débutants.

Les premiers temps de l'atelier sont focalisés sur la marche. On travaille sur la gradation d'un tempo de 1 à 10. À reculons, en ligne, en cercles, en disposition aléatoire, les acteurs sont invités à éprouver l'espace. Le poids, la vitesse, la poussée ou la qualité de mouvement : le corps entier est lieu d'expérimentation.

Afin de parfaire la précision du geste, Julien accompagne le corps de ses acteurs, puis les laisse s'échapper pour en appeler d'autres : « *śṛṅgāra*, l'amoureux, je suis amoureux, mon regard s'évade, mes bras sont légers, mon cœur bat la chamade, j'ai envie de danser, je ris, je souris, mon corps frémit... ».

Dans le détail des ateliers de création, les séries de jeux d'improvisations sont proposées à la suite de l'initiation. Des exercices, dont la règle demande à chaque acteur la recherche d'une gestuelle singulière relative à une émotion choisie

permettent à chacun de s'essayer à une pratique idiosyncrasique. Les jeux se jouent d'abord sur des espaces de traversées de plateau. Au premier acteur qui se lance, Julien donne un exemple afin d'encourager sa performance : « *Karuna* : je suis triste, je suis lourd, mon corps me pèse, mon visage est attiré par la gravité, mon rythme est lent, etc. ». Il donne ensuite une série de consignes de jeux, qui sont autant d'éléments modulables à travailler individuellement ou en cohérence avec le groupe. En couple ou chacun pour soi, les acteurs sont invités à traverser l'espace scénique, incarner l'émotion, l'exprimer et la ressentir au présent.

Pour ce qui est du groupe, le jeu va en gradation numérique : d'un, on passe à deux interprètes, qui jouent en chœur ou en miroir. Et après chaque passage en couple, on reprend l'émotion en groupe. Par jeu de synchronie ou de contagion¹⁶, les gestes sont repris en vue d'une écriture chorale. Se composent ainsi des scènes en tableaux où l'on double le nombre de participants à l'exercice : à quatre, les acteurs improvisent quelque chose à partir de l'émotion jouée précédemment. L'ensemble file ensuite une saynète à présenter au reste des membres de l'atelier qui se fera public.

Chacun vient corriger, augmenter la forme de l'ensemble précédent, jusqu'à ce qu'il s'étende à l'intégralité des participants.

Les jours suivants, les exercices se complexifient de manière à ce que les acteurs parviennent à une certaine maîtrise des techniques de jeu du *Kathakali*.

Aux deux dimensions d'expérimentations (espace et corps) sont combinés les cadres d'expérience que représentent les *navarasa*. Telles des structures d'un récit-cadre, les neuf émotions sont ensuite modulées selon des épreuves de qualité de mouvement, définies selon un tempo, une variation d'intensité, des actes de répétitions, de différenciation ou de réinterprétation¹⁷.

L'enjeu de chaque atelier de création étant de collecter du matériel en vue de l'écriture de la pièce finale, dont personne ne veut savoir trop tôt à quoi elle ressemblera.

Forme et croissance du *Kathakali*

Aujourd'hui pourtant au Kérala, rares sont les jeunes malayalis qui sont allés assister à une représentation de *Kathakali* en entier.

Milena Salvini [1990] l'avait déjà remarqué à la fin des années 80, l'éclairage électrique des scènes transformait radicalement l'apparence des pièces de *Kathakali*. L'éclairage électrique des scènes correspond au développement de

16. En référence aux travaux *La contagion des idées* [Dan Sperber, 1996] j'ai émis, au cours de ma thèse de doctorat, l'hypothèse selon laquelle le geste pourrait être contagieux [Dubos, 2013].

17. Je travaille dans un premier temps à l'écriture brute des émotions dans le corps des acteurs. Julien reprend la matière proposée par les acteurs en vue de la chorégraphier. J'écris ensuite un scénario, une histoire, un texte.

l'électrification des campagnes à la fin des années soixante [Guillerme, 1999]. Ce théâtre qui était autrefois éclairé par la lumière dansante des lampes à huile, traçant de larges ombres autour des maquillages et des costumes, se trouvait tout à coup éclairé par la stricte blancheur des néons. Sans nécessaire relation de cause à effet, pourtant l'histoire montre que la mise à nu des acteurs sur la lumière d'un éclairage trop franc, s'accompagne d'un certain désenchantement du public villageois. En 2010, la télévision avait gagné pratiquement tous les foyers. Si en 2004, elle n'était présente que dans 48 % des foyers, la télévision en milieu rural indien, elle atteignait 76 % en 2011 (Census of India, 2011). Aujourd'hui, les Kathakali continuent de faire de rares apparitions pour certains programmes télévisés. On aime encore les voir apparaître dans de brefs épisodes publicitaires. L'amour pour le charme désuet des survivances culturelles semble prouver ce que disait *Asan* l'hiver dernier à la caméra de Julien : « *Kathakali is dead* ».

« *But why ? This is not possible, Kathakali is beautiful* ». C'est contre cette mort imminente du *Kathakali* que Julien se bat. Et plutôt que de veiller à son ossification, telle qu'elle est entretenue par les organismes locaux dévoués à sa conservation (qu'il s'agisse du *Kalamandalam*¹⁸ de la Sangheet Natak Akademi¹⁹ ou des Universités) [Dubos, 2013], Julien veille au questionnement de la possible survie de la forme à travers plusieurs types de medias, notamment par la diffusion de son film documentaire : « *La table aux chiens* », réalisé en 2009 avec Cédric Martinelli [Touati, Martinelli, 2010]. Des cours quotidiens aux spectacles, *La Table aux Chiens* montre la vie de la troupe de Kottakkal, dans l'un des derniers lieux de l'enseignement traditionnel du théâtre kéralais. Cependant, et comme si cet acte de témoignage n'était pas suffisant, Julien engage une action culturelle « *in vivo* », car ce qu'il souhaite avant tout, c'est voir jouer les acteurs, pas les donner à voir.

Enregistrant les acteurs de la compagnie de Kottakkal s'adonner à l'exercice du jeu des *navarasa*, accumulant un nombre de documents conséquents sur le jeu et ses techniques, Julien contribue, à sa manière, à la patrimonialisation du *Kathakali*.

18. Célèbre école de *Kathakali*, le *Kalamandalam* fut fondé en 1930 par le poète Padmabhooshan Vallathol Narayana Menon, à Cheruthuruthy, dans le District de Thrissur au Kérala. Le *Kalamandalam* est un centre d'apprentissage renommé pour les acteurs. Il sert également de plateforme d'accueil pour les tournées de *Kathakali* et autres arts traditionnels du Kérala.

19. Agence nationale pour la promotion des arts vivants et de la culture, la Sangheet Natak Akademi fut fondée par Nehru le 31 May 1952, marquant une certaine volonté d'indépendance de la part des élites indiennes des canons esthétiques britanniques.

Figure 3 – Leçon de *Kathakali* au Kalamandalam

Source : Anne Dubos, février 2015.

Installé sur un tabouret sur le parvis de sa maison, *āsan* (le maître) semble ravi de s'adonner à la démonstration de chacune des émotions pour la caméra de Julien. *śṛīgāra*, c'est par l'amoureux qu'il commence. Le maître inspire, ferme les yeux, puis comme par magie, l'espace entre ses paupières et ses sourcils s'élargit. Les commissures des lèvres dirigées vers le bas donnent à la bouche une allure légèrement pulpeuse. Le mouvement de la cage thoracique accompagne un frissonnement qui agite légèrement les sourcils. Les lèvres frémissent tandis que les yeux, parfaitement écarquillés, parcourent le globe oculaire de droite à gauche.

Entre chaque émotion, le visage du maître passe par une pose neutre. *āsan* regarde la caméra et demande à Julien « *ready ?* », puis replonge dans la pratique de son exercice. Il ouvre désormais des yeux encore plus grands que lorsqu'il exprimait le sentiment amoureux. *Vīra*, la tête légèrement reculée vers l'arrière fait ressortir un petit bourrelet de peau sous le menton. Les sourcils sont étirés au maximum vers le haut, sans pour autant venir plisser le front, la peau du crâne est tendue vers l'arrière. La bouche est révoltée vers le bas, comme par effet de symétrie avec le mouvement exagéré des sourcils. L'œil fixe d'*āsan* semble regarder au loin, tandis qu'il arbore l'expression du guerrier qui part en guerre.

Nouveau passage au neutre. Le visage d'*āsan* semble tout à coup s'affaisser. Cette fois, les yeux suivent le mouvement des lèvres, dont la commissure tombe en direction du sol. Les sourcils viennent marquer l'expression de la tristesse. La peau du front, tendue, repousse les sourcils vers le bas. Les yeux sont à demi clos.

Deux fossettes sont creusées, juste à côté de la large ride d'expression qui part des ailes du nez jusqu'au menton. Le visage est animé de micromouvements qui font frémir toute la partie inférieure du visage. Le menton selon une ligne verticale, qui vient comme heurter celui de la bouche, animée des soubresauts que l'on trouve parfois sur le visage des enfants qui s'appêtent à pleurer, c'est *karuṇa*, le pathétique.

Ainsi *Āsan* poursuit-il le fidèle tableau de pratique des *navarasa* jusqu'au bout, sans jamais qu'aucun élément extérieur, chaleur, lumière ou croisement des corbeaux, ne semble venir le perturber. Julien en fit de même avec chacun des acteurs de la troupe de Kottakkal. Il les fit s'adonner à la pratique des exercices des *navarasa* dans diverses pièces de l'école. Cependant, lui qui voulait inscrire sa démarche d'archiviste au sein d'un acte dialogique, procéda également à l'interview des acteurs en vue de recueillir leurs témoignages : seraient-ils d'accord pour s'engager à jouer *Eleven* ? Comment serait reçue la proposition d'une pièce contemporaine par des acteurs de théâtre classique ?

Tout dépendait des financements et du budget alloué pour le temps de travail répondirent-ils. Voilà comment Julien Touati en vint à former le projet d'une création transculturelle, cherchant à générer en France, suffisamment de soutien, en vue d'organiser une tournée en Inde.

Si la démarche de Julien semble s'engager dans le sens de la régénération des formes traditionnelles locales, il n'est pas le seul à jouer en ce sens : nombreux sont les malayālis qui y travaillent. Dès la fin des années 70, G. Shankara Pillai, fonda la Thrissur School of Drama, avec pour vocation non seulement de former un public aux théâtres contemporains, mais également d'initier ses élèves aux formes traditionnelles indigènes.

À la même époque au Kerala, Kavalam Narayanna Panikkar était porteur d'un mouvement qui traversait toute l'Inde : le *Roots Theatre Movement* (Théâtre des racines). Avec d'autres metteurs en scène de sa génération, à la fois artistes et membres actifs de l'Académie des Arts (la *Saṅgīt Natak Akademi*²⁰), Kavalam s'inspirait des gestes, techniques et objets de la tradition, afin de composer une dramaturgie qu'il voulait nouvelle. Une grande part de son œuvre se compose ainsi d'éléments puisés au cœur des théâtres dits « rituels ».

Il s'agissait alors, après les années de colonisation, de dessiner une nouvelle Inde qui ferait concilier la tradition de la *Mahā Bhārat* (la grande Inde) et celle d'une Union indienne meurtrie par la Partition. La définition d'une identité culturelle articulée autour d'une certaine authenticité de la pratique théâtrale dessinait

20. En vue de préserver son patrimoine immatériel, dans les années qui précèdent l'Indépendance, le gouvernement indien fonda trois académies au sein du département de l'éducation : *Sāhitya* (académie des Lettres), *Lalit Kalā* (académie des arts plastiques et visuels) et la *Saṅgīt Natak* (académie de théâtre et de danse). Nehru fonda ensuite une politique culturelle de manière à encourager les bases d'une identité nationale et articuler la notion d'Inde comme d'une figure unifiée ou d'une nation unique. Son idée était de « construire une identité culturelle et politique de la Nation » à travers la valorisation des arts de la performance.

là le projet d'une « renaissance culturelle » indienne, définie par la politique de Nehru dès les années 50.

Si plus récemment, Abhilash Pillai, metteur en scène et professeur associé à la National School of Drama de Delhi, monte des pièces dont l'esthétique contemporaine appelle des références à la culture classique, il n'est pas rare que les formes de théâtre contemporain soient accusées « d'instrumentalisation » des patrimoines traditionnels. Dans une stricte logique de séparation du pur et l'impur, telle est la loi des castes hindoues. Le jeu des signes de la tradition du *Kathakali* hybridé avec d'autres formes (qu'il s'agisse de Nō ou de tragédie grecque) ne peut plaire à tout le monde.

La pratique du théâtre au Kerala n'est pas simple affaire de passionnés. Elle est un héritage traditionnel qui s'accompagne de modalités de passations tout à fait singulières, désignées par les appartenances communautaires. N'est pas acteur qui veut. La caste dominante du Kerala (la caste des Nayar) fonctionne selon un système à la fois patrilocal et matrilineaire. Pour des raisons d'ordre rituelles, la plupart des acteurs de théâtre sont d'origine Nayar. On peut donc « hériter » de sa pratique dans un lignage d'oncle à neveu [Tarabout, 1997, 2003]. La distinction de castes étant l'un des premiers motifs du gardiennage de leurs normes, la mise en patrimoine des arts vivants traditionnels engendre de nombreux pièges politiques (lobbying, clientélisme, concurrence, changement de caste, etc.) ; pièges qui sont presque impossibles à démêler autrement qu'au cas par cas.

Mais, pour revenir à la pratique de Julien, que reste-t-il de la gestuelle enseignée par *āsan* ? La question est d'autant plus intéressante à poser que la pratique des *navarasa* ou la tradition du *Kathakali* est enseignée à travers un corps formé en France. La tradition dans ce cas doit-elle être considérée comme morcelée, recomposée, réinventée, ravivée ou régénérée ?

Dynamique des jeux

En Inde, la forêt est source de rêverie et d'inspiration pour nombre de poètes et d'artistes. La vie des arbres, des animaux comme des insectes qui les habitent est souvent narrée en *Kathakali*.

Lors de la troisième étape du projet, qui se déroulait à l'École d'arts dramatiques de Thrissur (École qui m'avait formée lors de ma troisième année d'étude de « terrain ») en vue de l'écriture d'une de nos scènes, nous décidions de puiser au sein du répertoire des images classiques de l'Inde ancienne : un couple d'amoureux se promène au sein d'une forêt enchantée. Le couple d'acteurs s'avance sur scène. Petit à petit, les autres acteurs se postent autour d'eux, formant de leur corps des arbres, jouant les animaux, mimant la rivière. Jusqu'ici rien d'étonnant si ce n'est *adbhuta*, le sentiment du merveilleux qui anime la scène. L'ensemble se transforme pourtant en cauchemar, illustrant *bhayānaka* (le sentiment du terrible). Tandis que la mutation s'opère, se découvrent sur le visage des acteurs,

des traits figés : la bouche se révolte, les gestes s'articulent en saccades, les corps convulsent. Les arbres et nos gentils petits animaux se transforment bientôt en chimères monstrueuses. Les deux acteurs sortent de scène, exprimant de tout le corps un sentiment de peur.

Figure 4 – Répétition, Thrissur School of Drama



Source : Anne Dubos, janvier 2015.

Si Julien n'avait reçu que quatre années d'enseignement, là où il faut compter entre neuf à douze années à un étudiant malayali pour parvenir à la maîtrise de son art, les étudiants de Thrissur ont cependant tous été marqués par l'éducation, ne serait-ce qu'en tant que public aux arts performatifs vernaculaires : ils étaient tous en mesure d'imiter, avec aisance, les premiers gestes du jeu des émotions.

Si en effet, seuls trois des vingt-deux étudiants de la Thrissur School of Drama avaient auparavant bénéficié d'une formation aux arts dramatiques classiques, les autres avaient été initiés par des maîtres de passage, lors de séances d'ateliers de pratiques, données à l'école. C'est ainsi que fut formé le cursus de la TSD par G. Shankara Pillai.

Tandis que la technique d'*Asan* était loin d'être maîtrisée par le groupe d'étudiants, au bout d'une semaine de pratique, au-delà d'une norme esthétique, le cadre de la pratique permettait de filer des raisons pragmatiques à l'action. Le jeu des *navarasa* permet le tissage d'histoires, mi-biographiques mi-fictives. Ainsi Sathya prenait-elle « un bain d'amour » lorsque Suraj mimait le dégoût suscité par les viols collectifs. S'inscrivait alors, à même le corps, une extension des figures des *navarasa*.

Ce qui reste de l'enseignement du maître, au-delà des techniques de jeu, c'est sans doute une philosophie. À travers le jeu de l'exercice technique, il s'agit de questionner le bien-fondé de l'action : comment passe-t-on d'une émotion à une autre ? Par quel enchaînement de situations ? L'esthétique indienne est fondée sur un principe d'efficacité. Toute action est prise au sein d'un système de cause et de conséquences, organisé selon la hiérarchie propre à la philosophie hindoue. Voilà ce que l'on peut assurément dire de la mise en corps du travail de recherche porté par *Eleven*.

Aller-retour entre la France et l'Inde, l'itinérance met en jeu la question de la régénération des patrimoines de manière d'autant plus complexe qu'il en hybride les formes et démultiplie les possibles, à chaque arrêt de sa caravane.

Ce n'est sans doute pas par hasard si Julien, pour la deuxième étape de son parcours, souhaitait travailler avec des enfants en migration. Quand les techniques du corps classique du Kathakali migrent depuis l'Inde à travers le corps d'un danseur professionnel français vers le corps d'enfants d'Afrique de l'Ouest, que voit-on se jouer ?

Scott de Lahunta, en référence aux travaux de Nicole et Norbert Corsino, parle de « *migrating bodies* ». Sa remarque distingue le corps *nomade* du corps *migrant* en ce dont le corps migrant ne transporte pas sa maison avec lui, mais fait sa maison dans tout endroit où il pose le pied.

Or, le *tālam* est un battement. Avec les Enfants du Monde de la Croix Rouge, c'est sur le sol français que Julien Touati fait taper du pied les rythmes indiens aux enfants venus de l'Afrique de l'Ouest.

Il commence sur deux temps, puis quatre, puis douze. C'est par ce battement de pieds que Julien souhaite initier les quatorze garçons réfugiés au centre de la Croix Rouge qui attendent « des papiers ». Il leur apprend le *ditatata* : le premier jeu de frappe du pied au sol. En ligne, face à face, les danseurs lèvent la jambe, puis s'avancent pour frapper le sol en petits rythmes percussifs de plus en plus rapides pour revenir au nombre de frappes initiales sur un jeu de variation de tempo. Ainsi, peut-on séparer les pratiquants en groupes de trois *tempi* pour qu'ils se retrouvent, à l'unisson, en fin de variation.

L'interprétation du *tālam* par de jeunes Africains ne s'est pourtant pas faite sans déformation du geste technique. La tradition des danses africaines syncope le mouvement du tronc, là où le bassin des danseurs indiens reste fixe. Et, c'est dans cette relation à la variation que s'exprime la richesse du travail de Julien. Admirateur de Pina Bausch, c'est la singularité de chacun qu'il aime voir s'exprimer. C'est précisément ce qu'il va chercher dans son travail d'approche des techniques de jeu.

Lors de l'atelier donné au Kremlin-Bicêtre, la tradition du Kathakali sert d'invitation au voyage : il s'agit de sortir du carcan administratif pour aller à la rencontre d'un corps en formation. Les enregistrements vidéo sont là, pour témoigner

combien chacun s'essaie à exprimer une émotion selon la représentation du code traditionnel enseigné en début d'atelier par Julien. Sur chaque extrait se lit l'effort de l'articulation des muscles permettant le micromouvement des yeux, des sourcils (corrugateur du sourcil, orbiculaire de l'œil), des pommettes (élevateur de la lèvre supérieure), des lèvres (buccinateur, orbiculaire de la bouche, abaisseur de la lèvre inférieure et de l'angle de la bouche).

Si l'apprentissage d'un nouveau langage gestuel se fait comme l'ouverture d'un corps sur un autre monde, conditionné par une formation culturelle ou idiosyncrasique, un nouveau geste appris permet de concevoir autrement sa relation au monde, à soi, aux autres, à l'existant [Latour, 2012 ; Descola, 2011]. Sans pouvoir dépasser les limites d'une semaine de pratique, il est intéressant de constater combien le simple exercice des *navarasa* peut être utile à l'écriture d'une histoire filée dans la matière vive des témoignages de ces enfants en migration. Moussa, sur le thème de *la tristesse (karuṇa)*, récitait un poème au cours duquel il exprimait le manque de sa mère. Fanny elle, sur le thème de *śṛṅgāra*, l'amoureux, se riait de tous ses prétendants.

Ainsi, la remarque de Scott de Lahunta à propos du travail des Corsino n'est pas sans intérêt. Malgré un certain nomadisme de la forme, qui peut parfois lui donner une tournure erratique, c'est pourtant du *corps migrant* qu'il est question au sein du projet *Eleven*. Et la danse devient cet espace libre, où le groupe de participants est en droit de négocier de nouvelles frontières.

Conclusion

Le travail de Julien Touati cherche l'émergence de possibles voies de transformations du Kathakaḷi : il vient collecter la richesse de narrativités singulières, portées par tous ses acteurs. Non seulement l'intérêt de la remise en jeu des *navarasa* porte sur les dynamiques d'action – où comment passer d'un *rāsa* à l'autre. Mais la modulation du cadre de jeu de référence (le *rāsa* lui-même) et sa variation (d'un *rāsa* à l'autre) permettent d'organiser une dynamique de techniques de jeu particulièrement riche.

Il semble d'ailleurs que ce soit dans le détail de la pratique des ateliers que se situe la singularité du travail de Julien : là où la tradition est ici *rejouée (re-embodied/re-enacted)* par des acteurs de théâtre contemporain, elle recompose les normes et les contraintes d'une forme traditionnelle, à travers leur mise en jeu, dans d'autres corps. La pratique de Julien permet donc de réfléchir aux modalités d'enregistrement d'une écriture en mouvement, sans que l'enregistrement devienne partition de l'œuvre.

Or, la transmission d'un geste ne peut s'opérer dans le seul apprentissage d'une technique à assimiler. Elle s'organise dans une dynamique de tissage entre acteurs d'un terrain de pratique, logiques de transmissions culturelles héréditaires et effets de territorialisation. Si le problème de la patrimonialisation reste à penser dans le

sens de la fixation : patrimonialiser, c'est fixer une situation en lui permettant de perdurer. Il se trouve aujourd'hui que les politiques publiques se doivent encore de *normer* les situations en vue de les évaluer, de les organiser.

Le paradoxe de la protection des arts vivants réside en ce que la norme fabrique des objets « finis ». Là où l'on norme quelque chose, qui est à la fois attaché à la pratique, aux objets et aux usages, la question est d'autant plus complexe dans le cadre de la patrimonialisation des formes d'arts performatifs.

Composée à travers l'œuvre de corps migrants, *Eleven* est une véritable tentative d'archéologie du geste en mouvement, qui se saisit de ses racines, les rejoue, pour mieux en tracer l'évolution. Et parce qu'elle s'organise dans une dynamique en permanence renouvelée, la pratique de Julien Touati permet de réfléchir aux modalités d'enregistrement d'une écriture en mouvement, sans que l'enregistrement devienne la partition de l'œuvre. Voilà ce que j'espère avoir su démontrer à travers l'écriture de cet article.

Bibliographie

- BANSAT-BOUDON L. [2004], *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris, Mille et une nuits, p. 89-139.
- BERGSON H. [1934], *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Félix Alcan.
- DESCOLA P. [2011], *L'Écologie des autres, l'anthropologie et la question de la nature*, Paris, Quae.
- DIDEROT D. [1830], *Paradoxe sur le comédien* : <http://biblioteka.kijowski.pl/diderot%20denis/paradoxe.pdf> (page consultée le 15 octobre 2016).
- DUBOS A. [2013], *Quelle voix pour quel théâtre ? Fabrication des corps et des identités. Pour étude du mouvement dans les théâtres contemporains au Kerala*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS.
- GUILLERME S. [1999], *Pratiques agroforestières et stratégies paysannes au Kerala (Inde), dynamique rurale et contexte de forte pression démographique*, thèse de doctorat, Paris, université Paris I-Panthéon-Sorbonne.
- DE LAHUNTA SCOTT [2010], *Shifting interfaces : art research at the intersections of live performance and technology*, PhD, Plymouth, University of Plymouth.
- LATOUR B. [2012], *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte.
- MALAMOUD C. [1989], *Cuire le monde, rites et pensée dans l'Inde ancienne*, Paris, La Découverte.
- MAUSS M. [1952], « Les techniques du corps », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF.
- SALVINI M. [1990], *L'Histoire Fabuleuse du théâtre Kathakali à travers le Rāmāyāna, Préface de Félix Giacomoni, introduction de Jeannine Auboyer*, Paris, Jacqueline Renard.
- SCHECHNER R. [2001], « Rasaesthetics », *The Drama Review*, vol. 45, n° 3, p. 27-50.
- SPERBER DAN [1996], *La Contagion des idées, théorie naturaliste de la culture*, Paris, Éditions Odile Jacob.

- SZLY E. [2013], *Les Mudrā du kūṭiyāṭṭam au Kathakali, théâtralité d'une langue des gestes*, thèse de doctorat, Paris, EPHE.
- TARABOUT G. [1997], « La mise en culture des rites », *Cultures en mouvement*, n° 5, p. 40-43.
- TARABOUT G. [2003], « Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique », in ESCANDE Y., SCHAEFFER J.-M. (dir.), *L'Esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, Paris, Youfeng.
- TOUATI J., MARTINELLI C. [2011], *Kathakali, La table aux chiens* (film documentaire court), AVS Road Compagny.

Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale

*Christian Rinaudo**

Le 25 janvier 2014 à Mexico, dans le cadre des Deuxièmes Rencontres de Son Jarocho, le Centro Nacional de las Artes organise une table ronde intitulée « Réflexion sur la pertinence d'inscrire le son jarocho sur la Liste du patrimoine culturel de l'humanité ». Présidé par Eduardo Lizalde Farías, documentaliste reconnu dans le monde de la culture au Mexique, cet événement rassemble différents acteurs, musiciens, poètes, promoteurs culturels et universitaires impliqués dans la revalorisation de cette pratique musicale originaire de l'État de Veracruz. Cette réflexion fait suite à d'autres réunions organisées depuis 2010 par les institutions culturelles et touristiques de l'État de Veracruz, à l'origine de cette initiative¹. Dans un article publié dans la presse nationale, Jaime Whaley résume bien les propos qui ont été tenus à cette occasion : « Il fut question de refuser toute initiative venant des autorités gouvernementales et le profit qu'en tirent le secteur touristique et les organisateurs qui en sont les principaux bénéficiaires, alors que les populations et les pratiquants sont relégués au rang de passagers de seconde classe. » [Whaley, 2014]. En même temps, cette position largement partagée était accompagnée d'un point de vue défendu par certains acteurs qui, à l'instar de Gilberto Gutiérrez, fondateur du groupe Mono Blanco en 1977, se sont montrés préoccupés par la question de l'enseignement de la pratique à tous ceux qui ne proviennent pas de sa région d'origine et qui sortent du cadre de la transmission « traditionnelle » telle qu'elle avait lieu au sein des familles de musiciens : « Nous devons réfléchir pour savoir comment continuer à transmettre ces connaissances qui aujourd'hui passent par l'organisation d'ateliers [...] Et moi je pense que, nous qui enseignons, nous devons nous réunir pour définir ce qu'il faut enseigner du son jarocho et les éléments qu'il faut transmettre à celui ou celle qui débute et qui n'est pas porteur de ce sang jarocho... » Puis il ajoute : « Si nous ne le faisons pas nous-mêmes, ils vont le faire de toute manière [...] et ils peuvent

* Université Côte d'Azur, CNRS, IRD, URMIS, France.

1. « *Buscan que son jarocho sea Patrimonio Unesco* », El Universal, 22 de marzo de 2010 ; « *Analizan gestionar declaratoria de Unesco para el son jarocho* », La Jornada, 22 de marzo de 2011.

très bien le faire à la manière des ballets folkloriques ou quelque chose dans ce genre, donc il vaut mieux qu'on s'en occupe... » [Whaley, 2014].

Si cette table ronde n'a eu que peu d'échos dans la presse nationale, elle a fait l'objet d'une importante diffusion dans la « communauté » du son jarocho, et ce, bien au-delà de la région d'origine de la pratique. Au lendemain de cette réunion, Rafael Figueroa Hernández, chercheur en histoire et études régionales à l'Université de Veracruz et titulaire d'un doctorat portant sur l'histoire du son jarocho aux États-Unis [Figueroa Hernández, 2014] a largement diffusé sur différents groupes Facebook dédiés à la pratique au Mexique, aux États-Unis et en Europe, les enregistrements audionumériques de chacun des intervenants et des débats. À la suite de cela, cette question de la patrimonialisation du son jarocho et des fandangos² a fait l'objet d'une présentation dans le cadre d'un podcast diffusé depuis Los Angeles et s'adressant à tous les amateurs de ces pratiques dans le monde³. Puis elle a été reprise dans de nombreuses discussions collectives organisées dans les différents lieux d'implantation de ces pratiques, à l'instar d'un débat organisé à Toulouse en octobre 2014⁴.

Qu'est-ce que peut nous enseigner cet événement quant à la question des « patrimoines » en mobilité qui nous intéresse ici ? Ces dernières années, de nombreuses recherches ont porté sur les manières de « faire le patrimoine » [Harvey, 2001], à savoir sur les acteurs, les dispositifs et les institutions qui participent de la « fabrique du patrimoine » [Heinich, 2009], ainsi que sur les usages sociaux qui en sont faits [Smith, 2006]. Ces auteurs se sont intéressés au rôle joué par l'Unesco depuis le début des années 2000 dans le développement de politiques destinées à promouvoir la diversité culturelle et à encourager le tourisme culturel [Cousin, 2008]. L'objectif était de mieux comprendre les enjeux de cette nouvelle catégorie institutionnelle que constitue désormais le « patrimoine culturel immatériel » [Bortolotto, 2011], et de montrer comment, d'un point de vue historique, le patrimoine mondial de l'Unesco « devient immatériel » [Brumann, 2013]. Parallèlement à ces travaux considérant le « patrimoine » comme un *corpus* dont la constitution résulte d'une pratique professionnelle, d'autres auteurs ont mis l'accent sur l'analyse des *processus* de « patrimonialisations ordinaires » [Isnard, 2012 ; Verguet, 2013] qui se jouent au travers de pratiques sociales pouvant être portées en dehors des institutions.

2. Dans la région de Veracruz, les fandangos sont des fêtes populaires d'origine rurale dans lesquelles s'interprète le répertoire traditionnel du son jarocho. Ils se caractérisent par une contribution active de tous les participants, que ce soit par la pratique d'un instrument à cordes (jarana, requinto, harpe, leona), du chant, ou d'une danse rythmique réalisée sur une estrade en bois qui constitue le centre de la festivité durant toute une nuit [García de León, 2006 ; Sevilla Villalobos, 2013].

3. Il s'agit d'un programme bimensuel dédié au son jarocho et au fandango, intitulé Radio Jarocho. Diffusé en direct sur plusieurs radios au Mexique et aux États-Unis, il est aussi téléchargeable sous forme de podcast. L'épisode en question a été diffusé et mis en ligne le 2 mars 2014 sous le titre : « *Son Jarocho, Patrimonio de la Humanidad* ».

4. « Atelier débat, le son jarocho, une culture vivante », 25 octobre 2014, Bourse du travail, Toulouse, dans le cadre des Rencontres *De Ida y Vuelta*. Musique et Société au Mexique : Le « son jarocho », 24-26 octobre 2014, Toulouse.

Or, c'est bien cette tension entre les logiques institutionnelles d'inscription d'une pratique dans un corpus et les activités menées par les acteurs ordinaires de cette pratique qui s'exprime lors de cette table ronde et qui mérite un intérêt particulier pour la recherche. E. Amougou définit la patrimonialisation comme « un processus social par lequel les agents sociaux légitimes [...] entendent, par leurs actions réciproques [...], conférer à un objet, à un espace [...] ou à une pratique sociale [...] un ensemble de propriétés ou de "valeurs" reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à leur préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique » [Amougou, 2004, p. 25-26]. À partir de cette définition, on voit bien comment la question de la pertinence d'inscrire ou non le son jarocho sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité fait clairement l'objet dans la discussion d'une distinction entre, d'un côté, les « autorités locales », extérieures à la pratique et accusées de vouloir en tirer des bénéfices politiques et économiques en association avec le secteur touristique et, de l'autre, les acteurs ordinaires de la pratique qui défendent l'idée d'un patrimoine considéré comme l'effet d'une expression, d'un investissement et d'un accomplissement social. Sous cet angle, on peut s'accorder à dire avec J. Davallon qu'« est patrimoine [...] tout ce qui peut être revendiqué par un groupe social comme tel : tout ce que ce dernier estime avoir reçu et qui, à ce titre, présente une valeur pour lui » [Davallon, 2003]. Ainsi défini, le processus de patrimonialisation d'une pratique culturelle renvoie, non seulement à la légitimation de formes d'expressions telles que le son jarocho et le fandango, mais également à celle des acteurs sociaux qui sont au principe de sa définition et de sa diffusion. On s'intéressera donc tout particulièrement à ces acteurs qui, en s'emparant de ce débat sur la patrimonialisation de ces pratiques s'imposent dans un champ social comme les acteurs légitimes capables de définir les propriétés et les valeurs d'un « patrimoine » commun. Comme l'expose I. Cardona, sociologue et participante à cette table ronde, « cela fait trente ans que personne n'est venu nous dire comment le faire... et ça s'est tellement revitalisé qu'on est ici aujourd'hui... Donc, moi, ce qui me préoccupe, c'est que d'un coup il se mette en place une structure qui vienne nous dire ce qui est du son jarocho traditionnel et ce qui ne l'est pas... ».

Le second enseignement qui peut être tiré de cette discussion est que l'espace social dans lequel évoluent ces acteurs qui s'autodéfinissent comme « la communauté sonera » correspond désormais à ce qu'on peut appeler, en se basant sur les propositions théoriques de L. Basch, N. Glick Schiller et C. Blanc Szanton, un « champ social transnational » qui traverse les frontières géographiques, culturelles et politiques [Basch, Glick Schiller, Blanc Szanton, 1994, p. 6]. Si ces auteures entendaient par là le développement de relations sociales établies par des « transmigrants » entre leur lieu d'installation et leur lieu d'origine en portant l'attention sur l'organisation des rapports de pouvoir entre les différents acteurs, N. Juárez a par la suite étendu l'usage de cette notion pour rendre compte des

phénomènes d'interconnexion qui ne sont pas forcément le résultat de mouvements migratoires, à l'instar de la transnationalisation des « religiosités orisha » [Juárez Huet, 2007]. Lors de la table ronde de janvier 2014, certains acteurs ont évoqué, contre les initiatives qui émanent des autorités locales ou nationales, de mettre eux-mêmes en œuvre un « plan de sauvegarde » d'une pratique désormais victime de son succès, et de tirer parti des expériences zapatistes d'autogouvernement qui se mettent en place à partir de la multiplication de liens. Tlacotalpan, Veracruz, Xalapa, Oaxaca, Mexico, Tijuana, mais aussi Los Angeles, Seattle, San Francisco, Chicago, New York, Barcelone, Paris, Strasbourg, Toulouse, Bologne, Berlin, sont autant de localités, à partir desquelles des pratiques, des idées, des ressources sont réorganisées, transformées et échangées de façon inégale. Il reste alors à mieux appréhender les enjeux politiques et les rapports de pouvoir au sein de ce champ, et à comprendre comment celui-ci se reconfigure à partir de réseaux artistiques, politiques et économiques qui constituent les principaux leviers de la relocalisation et de la transnationalisation de ces pratiques musicales et festives.

À partir de ce questionnement, on s'intéressera dans un premier temps aux processus selon lesquels le son jarocho et le fandango ont cessé d'être des pratiques uniquement ancrées dans un territoire spécifique, à savoir cette région du Mexique située au sud de Veracruz et appelée le Sotavento, pour s'implanter de manière diverse dans d'autres contextes. Puis, en nous inspirant des travaux réalisés sur les religions transnationales [Argyriadis, Capone, De la Torre, Mary, 2012 ; Juárez Huet, 2014], nous mettrons l'accent sur l'imbrication des processus de transnationalisation et de patrimonialisation de ces pratiques. Pour cela, nous nous intéresserons aux modalités selon lesquelles celles-ci peuvent faire l'objet d'une réflexion par les acteurs culturels sur les « bonnes » manières de les pratiquer, de les transmettre ou de se les approprier, alors même qu'elles entrent en circulation dans des réseaux globaux.

Cette analyse est basée sur une enquête qui combine à la fois des études de cas situées dans différents lieux d'implantation de ces pratiques et une approche centrée sur les itinéraires et les circuits des acteurs qui ont contribué à leur mise en circulation et à leur réancrage dans de nouveaux contextes. D'un côté, elle se nourrit d'un travail ethnographique réalisé entre 2007 et 2010 dans le Veracruz [Rinaudo, 2012] et de deux nouveaux terrains d'enquête explorés depuis 2014 : Los Angeles et Toulouse. De l'autre, elle s'appuie sur une « ethnographie itinérante », inspirée des travaux de Renée de la Torre sur les danses rituelles aztèques [De la Torre, 2007] et qui, pour rendre compte des processus de transnationalisation, s'intéresse aux différents espaces investis par les acteurs : espaces de pratique (centres culturels, festivals et rencontres de son jarocho, fandangos...); espaces sociaux (échanges et luttes de pouvoir entre les membres qui constituent la communauté sonera transnationale); et espaces virtuels (groupes Facebook, Tweeter et autres formes de communications à distance par lesquels les individus en réseau interagissent).

Ce faisant, ce travail emprunte beaucoup à l'analyse des réseaux sociaux tels qu'elle a été formulée dans les recherches ethnographiques menées depuis les années 1950 par les anthropologues de l'école de Manchester tels J. Barnes, E. Bott, C. Mitchell. En prenant les structures des relations sociales comme objet central, ces auteurs ont ouvert la voie d'un long travail d'exploration empirique et de conceptualisation de leurs propriétés fondamentales (l'étendue, la densité, la connexité, les trous structuraux, les ponts ou articulateurs, l'intermédiarité d'un individu, etc.). Ainsi, les interconnexions qui rendent un réseau plus ou moins dense, les trous entre certaines de ses parties, les ponts qui les rejoignent, la centralité de certains liens particulièrement sollicités sont autant d'éléments d'organisation d'un réseau qui ont des effets propres sur chaque relation et sur les qualités globales de l'ensemble.

Du Sotavento au reste du monde

Comme l'a bien montré A. Delgado Calderón, le son jarocho est un des éléments culturels qui identifie le Sotavento comme une région comprenant le sud de Veracruz et les terres voisines administrativement rattachées aux États de Tabasco et d'Oaxaca. Liée pendant plus de deux siècles aux festivités et célébrations importantes de la vie des habitants de ce territoire rural, cette musique de jaranas (instruments à cordes de fabrication artisanale) a été associée aux « fandangos », à savoir « la musique principalement de cordes et la danse populaire qui l'accompagne durant la seconde moitié du XVIII^e siècle et durant tout le XIX^e siècle. Considérés comme propres aux populations noires et mulâtres, aux marins et aux pêcheurs dans le sud de Veracruz, les fandangos étaient dansés par des vachers, des muletiers et des miliciens de condition afrométisse » [Delgado Calderón, 2004, p. 37]. C'est dans ce contexte que le terme « *jarocho* », devenu par la suite un symbole identitaire régional assumé et revendiqué, a d'abord été forgé pour désigner de manière péjorative cette population qualifiée de « rustre », « grossière », « insolente », « discourtoise » [*ibid.*, p. 78], son mode de vie et ses pratiques culturelles reliées à ce que A. García de León appelle la Caraïbe Afro-andalouse [García de León, 1992].

Durant la première partie du XX^e siècle, plusieurs transformations socio-économiques eurent des effets importants sur ces pratiques traditionnelles. Comme l'explique I. Cardona, « l'extraction pétrolière dans le sud de l'État de Veracruz, l'affaiblissement du commerce fluvial et la migration dans les centres urbains sont autant d'éléments qui ont dessiné un nouveau paysage dans lequel les anciens espaces communautaires ont perdu leur centralité » [Cardona, 2011, p. 132]. Au même moment, la période postrévolutionnaire des années 1920-1940 a été marquée par la mise en œuvre d'un nationalisme culturel qui a cherché à incorporer au répertoire symbolique mexicain des expressions populaires régionales. La création de ballets folkloriques professionnels, l'enseignement de ces pratiques dans les écoles élémentaires de la République, leur apparition stéréotypée dans de nombreux films populaires durant toute cette période de l'âge d'or du cinéma mexicain,

sont autant d'éléments qui vont participer de tout un système de mises en scène à partir desquelles la nation se représente. Considéré dès lors comme une des composantes constitutives d'un patrimoine culturel national, le son jarocho a subi d'importantes transformations qui vont progressivement le sortir de sa matrice originelle, celle des fandangos communautaires organisés dans les villages du Sotavento, pour en faire « une pratique folklorique destinée à la consommation et qui se donne à voir à travers des images standardisées dans les émissions de télévision, dans les lieux touristiques et dans les programmes institutionnels » [Cardona, 2011, p. 134].

C'est dans ce contexte et durant cette même période que l'on assiste à une première vague d'implantation de cette pratique en Californie et, plus particulièrement, dans la ville de Los Angeles qui, en 1930, comptait environ 90 000 immigrants mexicains, en grande partie originaires des États du centre de la République (Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Querétaro...), plusieurs journaux, programmes de radio et tout un système de commerces spécialisés et de filières d'approvisionnement au Mexique. Comme le souligne bien R. Figueroa, « l'immigration depuis l'État de Veracruz était pratiquement inexistante à cette époque, de telle sorte que la musique de cette région n'a pas voyagé dans les bagages des migrants » [Figueroa Hernández, 2014, p. 51]. Dans ces conditions, c'est d'abord par des représentations théâtrales produites par des compagnies qui s'adressaient aux immigrants en proposant des œuvres présentant les éléments du folklore national mexicain, par la distribution aux États-Unis de films produits au Mexique, ou encore par la sortie en salle de deux grosses productions américaines, *Les trois caballeros* de Walt Disney (1944) et de *Fiesta* de la Metro-Goldwyn-Mayer (1947) dans lesquelles des éléments du répertoire jarocho étaient mis en scène à la manière des ballets folkloriques mexicains, que le son jarocho s'est fait connaître auprès d'un public d'origine mexicaine. Et c'est dans ce contexte que des musiciens de Veracruz comme Andrés Huesca ou Lino Chávez ont commencé à venir jouer en Californie et à diffuser leurs disques au sein de la communauté mexicaine de cette région.

À la fin des années 1950, Ritchie Valens, fils d'une famille migrante installée dans la vallée de San Fernando, au nord de Los Angeles, va être identifié comme le « premier rocker latino » [Mendheim, 1987] grâce à sa version rock'n'roll de *La Bamba* qui a contribué à faire connaître mondialement cette pièce du répertoire jarocho. Et, dans les années 1970, avec le développement du Mouvement chicano et sa valorisation d'une identité spécifique, l'appropriation de plusieurs éléments de ce répertoire par le groupe Los Lobos sera explicitée par son leader comme une manière de promouvoir cette musique pour en faire une forme artistique susceptible de s'imposer dans un environnement urbain vu comme culturellement hostile [Loza, 1992, p. 188]. Ainsi, à l'image de Los Lobos et d'autres groupes de cette époque, les musiciens chicanos dans le Los Angeles des années 1970 ont développé un style particulier qui, tout en étant inspiré par la musique commerciale nord-américaine, valorisait des formes d'expression jusqu'alors marginalisées par cette industrie culturelle. Comme le résume bien S. Loza, « dans East Los Angeles,

particulièrement durant les moments forts du Mouvement chicano, la production artistique militante a pris comme forme l'art mural, la poésie, le théâtre et la musique. Partie prenante de ce mouvement, le son jarocho s'est transformé pour passer d'un marqueur stylistique régional (associé à son lieu d'origine) à un autre qui se caractérise par un ensemble totalement différent de significations et d'assimilations identitaires » [Loza, 1992, p. 190].

Au Mexique, les années 1970 ont été marquées par l'émergence d'une autre forme d'activisme lorsque de jeunes musiciens originaires de Veracruz et installés à Mexico ont commencé à critiquer les transformations impulsées au son jarocho depuis les années 1930. Ceux-ci se sont engagés dans une entreprise de récupération de la tradition musicale « authentique » du son jarocho rural qu'un groupe d'anthropologues et d'ethnomusicologues avait décrite à la fin des années 1960 comme étant en voie de disparition [Cardona, 2011, p. 135]. Ces initiatives se sont inscrites dans la continuité des mobilisations étudiantes et de l'engagement à gauche de la jeunesse latino-américaine. Faisant partie de cette mouvance contre-culturelle, le Mouvement jaranero a consisté à rechercher des témoignages de vieux musiciens du Sotavento rural pour les enregistrer et les incorporer dans de nouvelles formations musicales, à l'image de Don Arcadio Hidalgo qui a fait partie du groupe Mono Blanco, fondé en 1977 par Gilberto Gutiérrez : « Lorsque j'ai connu Don Arcadio, ce fut un des moments les plus importants de ma vie [...] Don Arcadio représentait la dernière génération des grands musiciens qui ont vécu la tradition et les plus beaux de ces moments où ils étaient respectés dans la société »⁵.

Plus encore, cette démarche visait à rompre avec les formes de présentation scénique du son jarocho folklorisé et à renouer avec le fandango défini comme une fête communautaire. Ce faisant, c'est un tout autre processus de patrimonialisation qui s'amorce avec cette démarche, visant à s'inscrire dans un registre de patrimonialité fondé sur l'authenticité, à produire un discours centré sur le récit des origines, à dresser le constat de la disparition des anciens et, avec eux, du répertoire du son jarocho et de la sociabilité festive des fandangos communautaires, et à développer des outils permettant de faire revivre la tradition musicale « authentique ». Sur un plan plus politique, ce mouvement a cherché à faire la promotion de pratiques culturelles qui s'expriment dans la sphère publique plutôt que dans la sphère marchande, qui valorise la participation collective et la sociabilité festive plutôt que les concerts donnés devant un public passif, et qui s'inscrit dans une critique sociale centrée sur le paradigme du don et de la convivialité. C'est cet activisme qui constitue le véritable enjeu de la patrimonialisation de ce mouvement jaranero et que l'on va retrouver au moment de son implantation aux États-Unis, puis en Europe.

5. Gilberto Gutiérrez, dans le film documentaire *Fandango. Searching for the White Monkey*, de Ricardo Braojos et Eugene Rodríguez, Los Cenzontles Mexican Arts Center, Rústicas Producciones, 2006.

À partir de la fin des années 1980, des rapprochements se sont opérés entre des musiciens installés en Californie et le mouvement jaranero au Mexique. En 1989 d'abord, lorsque Eugene Rodriguez, jeune musicien de Richemont, rencontre le groupe Mono Blanco, alors invité à San Francisco par Willie Ludwig, un musicien de jazz latino et de salsa d'origine cubaine, et fonde le *Fandango Project* puis le *Los Cenzontles Mexican Arts Center* en 1994 à San Pablo, dans le but d'implanter le fandango jarocho dans la « communauté chicano »⁶ de Californie, et d'organiser des ateliers de danse, de musique et de lutherie, en invitant Gilberto Gutiérrez pour les animer. Produit en 2006 par ce même centre culturel, le film documentaire intitulé *Fandango. Searching for the White Monkey* retrace l'histoire de cette rencontre : « En 1989, le groupe californien Los Cenzontles a commencé à étudier la musique et les danses traditionnelles de la région, le son jarocho, avec les membres du groupe Mono Blanco, un groupe de musiciens locaux à l'origine de la surprenante renaissance de la tradition ancestrale du fandango. Au fil des ans, Los Cenzontles a fait plusieurs fois le déplacement dans les Tuxlas pour étudier le son et pour jouer dans les fandangos... »⁷

Un peu plus tard, bien d'autres liens ont été tissés entre le mouvement jaranero et la Californie, d'abord en évitant la ville de Los Angeles qui, comme l'explique G. Gutiérrez, « était très impliquée dans le monde des ballets folkloriques » et où les groupes qui s'y étaient implantés « ne voyaient pas d'un très bon œil que l'on vienne leur dire que les choses ne sont pas comme ça dans la pratique traditionnelle »⁸ ; puis en établissant d'autres contacts et en ouvrant d'autres circuits comme ceux qui allaient lier des musiciens chicanos de East Los Angeles à Mono Blanco, mais aussi, par la suite, à de nombreux autres groupes du Sotavento, comme Son de Madera, Chuchumbé, Los Utrera, Los Cojolites, Estansuela, etc. C'est à partir de cette dynamique que d'autres centres culturels indépendants vont voir le jour en Californie du Sud pour organiser des ateliers de formation à la pratique. C'est le cas du Centro Cultural de México à Santa Ana, du centre El Hormiguero à San Fernando ou du East Side Café dans la ville de Los Angeles. Ainsi, à partir des années 2000, l'aire métropolitaine de Los Angeles a commencé à se caractériser par la coprésence d'une scène « jarocho » folklorisante et de musiciens activistes « chicanos » étroitement liés au mouvement jaranero [Balcomb, 2012].

Enfin, comme le raconte plus récemment G. Gutiérrez, « maintenant les ateliers aux États-Unis sont présents dans pratiquement tout le pays... on en trouve de la côte est à la côte ouest, au Texas, dans l'État de Washington et à Washington DC, à New York et Chicago, et l'on commence à en trouver aussi au Canada... »⁹. Dans la continuité de ce processus, de nouveaux circuits ont également vu le jour en Europe, complexifiant encore la carte des implantations locales de la pratique

6. Cité dans : www.loscenzontles.com (page consultée le 16 février 2015).

7. Voix off dans le film documentaire *Fandango. Searching for the White Monkey*, de Ricardo Braojos et Eugene Rodriguez, *op. cit.*

8. Entretien avec Gilberto Gutiérrez, Veracruz, novembre 2013.

9. Entretien avec Gilberto Gutiérrez, Veracruz, novembre 2013.

et le réseau de circulation des musiciens de part et d'autre de l'Atlantique. Paris, Strasbourg, Toulouse, Barcelone, Berlin, Boulogne, Zurich voient se développer actuellement des ateliers de son jarocho où des musiciens de Veracruz, mais aussi d'Oaxaca et de Mexico sont invités de plus en plus régulièrement à l'occasion de rencontres durant lesquelles des fandangos sont organisés et médiatisés au sein du vaste réseau que constitue désormais cette « communauté sonera » transnationale.

Avec cette expansion du mouvement jaranero, un autre phénomène va se développer ; celui de l'« aller aux sources » de la pratique des fandangos, en particulier à Tlacotalpan, décrit par R. Pérez Montfort comme La Mecque du mouvement [Pérez Montfort, 2002]. Utilisée par A. Vaillant pour rendre compte des voyages au Brésil effectués par les amateurs de batucadas en Europe [Vaillant, 2013], cette notion est proche de ce qui est parfois appelé le « tourisme des racines » [Fourcade, 2010] tout en renvoyant à un public plus large, pas simplement les personnes originaires de cette région, mais toutes celles qui s'intéressent à une pratique culturelle qui a cessé d'être ancrée dans un territoire spécifique, et dont le foyer d'origine est en train de se transformer en lieux de production d'ateliers et, dans le cas du son jarocho dit « traditionnel », en lieu d'organisation de fandangos où convergent de nombreuses personnes en provenance des différents lieux de relocalisation de la pratique. Ainsi, pour des amateurs français, nord-américains, canadiens, argentins, d'origine mexicaine ou non, aller participer à des ateliers à Tlacotalpan ou à des fandangos communautaires organisés par des familles réputées du son jarocho rural, est une manière d'accroître leur légitimité comme instructeurs dans les pays et les régions de nouvelle implantation. C'est précisément ce qu'ont fait les membres de Los Cenzontles de San Francisco en participant dès 1993 à un campement de jeunesse organisé par Gilberto Gutiérrez dans les montagnes des Tuxlas, au sud de Veracruz, ou encore les musiciens du groupe Quetzal de East Los Angeles au début des années 2000, en se rendant à Xalapa pour apprendre les techniques approfondies de la pratique avec Ramón Gutiérrez et les autres membres du groupe Son de Madera. C'est ce que font désormais de jeunes instructeurs installés dans des villes d'Europe et qui, pour certains, se rendent chaque année plusieurs semaines à Tlacotalpan, à l'instar de María Angélica Juárez, professeure de danse traditionnelle à Paris et organisatrice en 2014 des Premières Rencontres de Jaraneros en Europe.

C'est notamment du fait de cet afflux d'amateurs dans la région d'origine pour se perfectionner à la pratique et se former à l'organisation d'ateliers et d'événements que les acteurs réunis à Mexico et à d'autres occasions pour aborder la question de la patrimonialisation du son jarocho ont souhaité se mettre d'accord sur un plan de sauvegarde et sur une forme de certification comprenant une liste de savoirs et de savoir-faire nécessaires pour devenir instructeur.

Transnationalisation et patrimonialisation d'une pratique « traditionnelle »

Tout comme cela s'était passé à une moindre échelle dans la première partie du XX^e siècle avec l'implantation aux États-Unis des ballets folkloriques mexicains, la pratique du son jarocho et des fandangos « traditionnels » revitalisés par le mouvement jaranero dans les années 1980 se déploie désormais dans un espace polycentré à travers des relations entre différents types d'acteurs qui, en s'emparant des débats sur la patrimonialisation vont participer de la formation d'un champ social transnational dans lequel le pouvoir de définir la pratique se fait et se défait.

C'est d'abord à partir de la région d'origine que le réseau s'est structuré, autour de membres des familles de musiciens les plus reconnues et les plus actives dans le mouvement de revitalisation. Au départ de celui-ci, plusieurs d'entre eux ont gagné de l'influence en participant à des formations qui ont joué un rôle important dans la reconnaissance du son jarocho et des fandangos traditionnels auprès des institutions culturelles : Gilberto Gutiérrez, fondateur du groupe Mono Blanco avec son frère aîné José Ángel Gutiérrez, puis son frère cadet, Ramón Gutiérrez qui sera ensuite à l'origine du groupe Son de Madera, en 1992 ; Arcadio Hidalgo qui incorporera à l'âge de 87 ans le groupe Mono Blanco, mais aussi Patricio Hidalgo, petit-fils d'Arcadio qui fera également partie de Mono Blanco avant de fonder le groupe Chuchumbé, puis, plus récemment, une formation intitulée Patricio Hidalgo y el Afrojarocho ; Andrés Vega Delfín qui a, lui aussi, fait partie du groupe Mono Blanco tout comme deux de ses fils, Octavio Vega et Tereso Vega qui a joué ensuite avec Son de Madera, et de nombreux autres membres de cette grande famille tels que Gonzalo Vega (Los Cojolites), Enrique et Raquel (Los Utrera), Fredy et Claudio (Los Vega) ; Esteban Utrera qui, comme l'a écrit à titre d'hommage, Gilberto Gutiérrez, « a voyagé comme le patriarche du groupe familial Los Utreras, au Mexique, aux États-Unis, et jusqu'en France et en Irlande » [Gutiérrez Silva, 2012].

À partir des années 2000, d'autres acteurs vont commencer à émerger dans les lieux secondaires d'implantation de la pratique et à s'imposer pour certains comme des nœuds importants dans la structuration du réseau. À Los Angeles, par exemple, à la suite d'échanges développés durant ces années, plusieurs personnes ont participé à des projets visant à transnationaliser la pratique, établissant des liens avec des groupes et des musiciens du Sotavento. C'est le cas de Martha González, percussionniste, danseuse, militante féministe et auteure de travaux académiques portant sur les pratiques de construction communautaire par la musique et la danse [González, 2009] et son compagnon Quetzal Flores, musicien et activiste social. Tous deux se définissent comme des Chicanos de East Los Angeles. Ils sont membres fondateurs du groupe Quetzal, récompensé en 2013 par le Grammy Award du meilleur album pop-rock latino ; ils sont également impliqués, à partir de 2002, dans un dialogue musical informel entre « chicanos » et « jarochos » intitulé *Fandango sin fronteras*, et dans le *Seattle Fandango Project* qui, à partir de 2009, a consisté à connecter la ville de Seattle aux liens déjà établis avec les

musiciens du Sotavento. Martha González est également initiatrice d'un autre projet développé entre 2005 et 2012 intitulé *Entre Mujeres, Women Making Music Across Borders* et défini comme « un projet translocal de composition musicale entre musiciennes chicanas/latinas aux États-Unis et jarochas/mexicaines au Mexique ».

À East Los Angeles encore, Jacob Hernandez a été à l'initiative ces dernières années d'un débat public portant sur le devenir de la pratique dans le cadre de sa transnationalisation. Actuellement, gérant de *Guadalupe Custom Strings*, une entreprise de fabrique artisanale et de vente de cordes pour les instruments utilisés dans la musique mexicaine et connue de ce fait par de nombreux musiciens dans le monde qui se fournissent chez lui, il est aussi un joueur de marimbol reconnu dans le milieu du son jarocho, à la suite de son apprentissage avec Octavio Rebolledo Kloques, membre des groupes Los Vega et Los Utreras et auteur d'un livre portant sur l'histoire de la circulation de cet instrument d'origine africaine [Rebolledo Kloques, 2005]. Jacob collabore de manière plus ou moins régulière avec différentes formations musicales, dont en particulier, Pa'sumecha ! qui rassemble des musiciens établis à Los Angeles et en Basse-Californie au Mexique, et Los Cojolites, « collectif de soneros » établi dans le sud de Veracruz, connu pour son apparition dans la bande originale du film *Frida* réalisé par Julie Taymor en 2002 et pour avoir été nommé aux Grammy Awards en 2013 dans la catégorie Musique régionale mexicaine pour son album *Sembrando flores*. En 2009, après la sortie d'un album *live* du jeune groupe de son jarocho chicano Las Cafeteras dont les membres se sont formés dans un atelier organisé dans un centre culturel, le East-side Café, créé en 2003 à East Los Angeles en s'inscrivant dans la philosophie du mouvement zapatiste, Jacob a publié une lettre ouverte autour de la question de l'apprentissage de la pratique dans un contexte transnationalisé. À la suite de cette lettre, rédigée en anglais et en espagnol, il a pris l'initiative d'organiser des réunions publiques en 2009, puis en 2011, après un article publié dans le *LA Weekly* et intitulé « *Las Cafeteras Defy Traditions* » [Phillips, 2011], qui a déclenché une nouvelle vague de discussions et de prises de position publiques. Si les membres du groupe Las Cafeteras se trouvent au centre de cette polémique, c'est que, en s'appropriant le répertoire du son jarocho tout en s'inscrivant à la fois dans la continuité de l'« attitude punk » du mouvement chicano¹⁰ et dans l'esprit du manifeste zapatiste qui vise à « créer un monde dans lequel de nombreux mondes sont possibles », ils soulèvent un problème auquel sont confrontés les acteurs en présence, celui de l'enseignement d'une pratique « traditionnelle » en dehors de son contexte d'origine. Comme le dit Quetzal Flores dans ce même article du *LA Weekly*, « Las Cafeteras représentent un problème croissant dans les communautés, à la fois ici et au Mexique » [Phillips, 2011]. Dans sa lettre ouverte publiée en 2009 et rediffusée en juin 2014 sur son compte Facebook après la sortie

10. Comme le dit Hector Flores de manière provocatrice dans cet article, « we're fucking punks, dude, we do shit on our own », ce qui pourrait se traduire par : « on est des putains d'punks, mec, on fait notre merde et on vous emmerde ».

d'un album de Las Cafeteras, Jacob Hernández s'interroge sur les finalités de l'enseignement du son jarocho aux États-Unis et ailleurs dans le monde, et sur les aptitudes nécessaires pour le faire. La position qu'il défend est celle qui renvoie à la relation d'apprentissage entre un maître qui fait autorité et un disciple à qui sont transmis les fondements jugés nécessaires de connaissances, de compétences et de culture. En d'autres termes, le débat porte sur une tension entre deux conceptions de l'apprentissage, l'une horizontale, souvent résumée par le slogan « Each One Teach One », fidèle à l'esprit du mouvement zapatiste très présent dans les différents centres culturels indépendants où se développent des ateliers de formation à la pratique, au Mexique, aux États-Unis et en Europe ; l'autre verticale qui renvoie à une hiérarchie des savoirs et à la constitution d'un corps de « sachants » légitimés et autorisés à enseigner. C'est ce que résument bien les propos de Jacob Hernández adressés à Las Cafeteras et aux instructeurs des centres culturels qui proposent ces ateliers :

« Je pense que vous et la plupart de ceux qui enseignent aux États-Unis ne devriez pas enseigner le son jarocho, non pas parce que j'ai quelque chose contre vous, mais parce que ça prend beaucoup de temps à comprendre cette musique et cette culture... Vous n'héritez pas des compétences musicales par le simple fait d'être *chicanos*... [...] Il existe des cadences, des structures poétiques et plein d'autres concepts subtils que la plupart de ceux qui enseignent ne comprennent pas. Et parce que j'ai vu des anciens faisant partie de communautés villageoises être mis à l'écart de leurs propres *fandangos* parce qu'une bande de jeunes punks de L. A ou de Mexico ou de Santa Ana débarquaient, gentrifiaient et saccageaient leurs *fandangos*... j'ai vu des vieux *jaraneros* se lever et partir, tout ça parce que quelqu'un, quelque part dans un centre culturel, n'a pas appris à ses élèves à écouter... » (Facebook, janvier 2011)

Ce débat soulève la difficulté de *dire la pratique* en l'absence d'une *institution* capable de concevoir et de réaliser un accord entre les acteurs impliqués, difficulté liée au fait que, en tant qu'individus, le *point de vue* de ces acteurs est nécessairement situé, comme le rappelle L. Boltanski :

« Qui peut forger des qualifications mobilisables dans l'action pour asseoir la prétention à dire ce qu'il en est de ce qui est ? La question de ce qui est, telle que se la posent non pas les philosophes, mais les acteurs qui performent le monde social quand ils sont amenés à se la poser, c'est-à-dire souvent, sans doute, quand la situation est envahie par la dispute et que la violence menace, n'est pas celle de savoir ce qui est pour Pierre, Paul ou Jacques, ou de ce qui est à Lyon ou à Paris, mais de ce qui est pour tous, de ce qui est ici et là. Elle ne peut donc pas faire l'objet d'une réponse individuelle. » [Boltanski, 2008, p. 25]

La question que cela pose est de savoir quelle est l'institution à laquelle peut revenir la tâche de dire ce qu'il en est de ce qui est et de ce qui importe ou, pour le dire autrement, quelle est la « communauté » au nom de laquelle des porte-parole peuvent être mandatés pour dire la pratique pour *tous* et non pas à partir de tel ou tel *point de vue*. Il n'y a qu'à voir dans les disputes auxquelles se livrent les acteurs l'extrême polysémie du terme « communauté » sans cesse mobilisé pour convoquer cet *être sans corps* pouvant échapper à la contrainte du *point de vue* pour comprendre que ce problème est loin d'avoir trouvé une solution. C'est

cette même question qui était posée lors de la réunion publique à Mexico sur la patrimonialisation du son jarocho, où les acteurs en présence refusaient sa prise en charge par les autorités gouvernementales tout en soulignant l'importance, au nom de la « communauté sonera », de développer un plan de sauvegarde et d'élaborer collectivement un socle commun de connaissances, de compétences et de culture pouvant être transmis à tous les amateurs dans le monde, une sorte de « ce que nul ne doit ignorer » de la pratique pour prétendre faire partie de ladite « communauté ».

Toujours à Los Angeles, un autre acteur va être amené à jouer un rôle dans la manière de conférer à la pratique du son jarocho un ensemble de propriétés et de valeurs reconnues et partagées par les agents légitimés. Il s'agit de Cesar Castro, musicien originaire de la ville de Veracruz, formé à la jarana, au requinto et à la lutherie par Gilberto Gutiérrez avant de faire partie du groupe Mono Blanco pendant plus de dix ans, puis de s'installer à Los Angeles au milieu des années 2000 à la suite de diverses collaborations avec le groupe Quetzal. En 2010, il fonde le groupe Cambalache avec sa compagne Xochi Flores, la sœur de Quetzal, groupe qui, selon le livret du premier disque sorti en 2013 et intitulé *Una historia de fandango*, « est le produit de l'échange que les musiciens et activistes culturels chicanos, latinos, veracruzians et mexicains d'autres régions ont mené autour du son jarocho et du fandango durant les deux dernières décennies ».

Entre autres activités, Cesar Castro est depuis 2011 le producteur et le principal animateur avec « Chuy » Sandoval, également membre de Cambalache, de *Radio Jarocho*, un podcast bimensuel dédié à cette pratique traditionnelle transnationalisée. Contrairement à d'autres initiatives provenant de Veracruz ou de Mexico, ce programme ne se contente pas de diffuser en espagnol des informations ponctuelles sur les nombreux événements qui ont lieu dans les différentes régions d'implantation du son jarocho. Il consiste, bien au-delà de cette seule mise en circulation de l'information, et en s'appuyant sur l'autorité et la légitimité que lui confère le fait d'être à la fois un natif de Veracruz, un disciple de Gilberto Gutiérrez, un musicien confirmé ancien membre de Mono Blanco et un des acteurs à l'origine du lien qui met en relation les membres du mouvement jaranero et ceux du mouvement chicano, à transmettre à tous les amateurs, depuis Los Angeles, l'histoire, les codes, les valeurs et les « bonnes » pratiques du son jarocho et du fandango. Composé de différentes rubriques abordant chacune un thème spécifique lors de chaque épisode, ce programme aborde des questions telles que la place des femmes dans le son jarocho, ses propriétés musicales, sa commercialisation, son implantation en milieu urbain et dans différentes régions du monde, son utilisation à des fins politiques, sous forme de fandangos ou de concerts sonorisés, la possibilité ou non de chanter dans une autre langue que l'espagnol, d'apporter de nouvelles pièces du répertoire traditionnel, les manières de se comporter dans un fandango, etc. En ce sens, « Jarocho » se positionne bien comme un entrepreneur de

patrimonialisation dans cet espace réticulaire dans lequel il occupe une position clé, marquée par une forte « intermédialité ¹¹ ».

Conclusion : d'un « patrimoine » national mexicain à un « patrimoine » régional réticulaire

Dans un texte portant sur la patrimonialisation, I. Cardona pointe le nouveau dilemme auquel se trouve confronté le mouvement jaranero au moment de la discussion sur l'inscription du son jarocho sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité : « Ce qui est paradoxal, c'est que le processus de revitalisation du son, généré par des acteurs indépendants, par des promoteurs communautaires qui ont développé des stratégies complexes, souvent très critiques face à l'État, se trouve désormais susceptible de se réinstitutionnaliser dans le cadre d'un dispositif international de bonne volonté » [Cardona, 2013].

L'histoire de cette pratique et de ses transformations montre à quel point l'idée de patrimoine qui lui est attachée s'est modifiée, passant de celle d'un « patrimoine » national folklorisé, à celle d'un « patrimoine » ethnorégional inscrit dans l'espace culturel de la Caraïbe afro-andalouse, et constitué d'une pratique festive qui se déploie désormais à l'échelle transnationale. En effet, inscrit depuis le XVIII^e siècle dans la région du Sotavento comme une musique traditionnelle servant à accompagner les fandangos, le son jarocho a ensuite été pris dans un processus de patrimonialisation visant à en faire, durant la période postrévolutionnaire, un des éléments du folklore national. Dans les années 1940, le cinéma mexicain a contribué à forger et à commercialiser les images stéréotypées du « jarocho vêtu de blanc et jouant la Bamba » [Pérez Montfort, 2007] à partir desquelles cette pratique culturelle a été diffusée dans le monde. C'est à la suite et en réaction à ce processus que, au début des années 1970, quelques musiciens et universitaires ont commencé à questionner ces dérives commerciales et folklorisantes, donnant ainsi naissance au mouvement jaranero. Ce dernier a contribué à l'émergence d'un discours patrimonial renvoyant à un passé mythique : celui des fandangos, fêtes traditionnelles dans et par lesquelles se transmet une mémoire collective commune. À partir des années 1990-2000, la collaboration entre la nouvelle génération de musiciens de Veracruz et le mouvement chicano aux États-Unis a multiplié les propositions de production d'une mémoire commune et développé un activisme social et politique qui, en s'articulant avec le mouvement zapatiste, constitue un nouvel enjeu de la patrimonialisation d'une pratique dont les réseaux d'acteurs légitimés s'inscrivent désormais dans un champ social transnational caractérisé à la fois par le développement d'un modèle d'organisation de la pratique plus réticulaire et polycentré, et par l'appropriation de celle-ci par d'autres membres que le groupe initial de pratiquants ¹².

11. Dans les analyses de réseaux, l'« intermédialité » d'un individu se mesure par le nombre de chemins du réseau auquel il appartient, c'est-à-dire le nombre de liens interpersonnels qui passe par lui [Mercklé, 2011, p. 54].

12. Sur cette approche conceptuelle permettant de penser les deux tentions essentielles qui traversent les formes d'organisation (organisations réticulaires, pyramidales et centralisées versus organisations réti-

Avec ce double processus de transnationalisation et de multirelocalisation, de nouvelles formes d'institutionnalisation de la pratique sont en train d'émerger, non pas à partir d'instances gouvernementales telles que l'État fédéral mexicain ou l'État de Veracruz ni même à partir d'organisations supranationales telles que l'Unesco – les acteurs du son jarocho ayant finalement refusé la proposition portée par l'État de Veracruz d'inscrire cette pratique sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité –, mais bien, plutôt, à travers les activités d'entrepreneurs de patrimonialisation qui s'inscrivent dans cet espace réticulaire. Comme on a pu le voir, ces processus de patrimonialisation peuvent avoir des effets sur la dynamique des réseaux transnationaux qui relient les pratiquants, non seulement sur leur configuration de plus en plus polycentrée et caractérisée par la forte présence de « trous structuraux »¹³ entretenus et contrôlés par des acteurs ancrés dans différentes localités, rurales et urbaines, pouvant être très éloignées du territoire d'origine, mais également au niveau de la pratique elle-même et de la manière de la définir et de la transmettre. En effet, c'est bien à partir de ce processus par lequel les acteurs légitimes entendent conférer au son jarocho un ensemble de propriétés ou de valeurs que peuvent se comprendre les enjeux actuels qui, contre les logiques de réancrage de cette pratique dans d'autres matrices culturelles, comme celle du mouvement chicano, de son « esprit punk » et de sa conception horizontale de l'apprentissage, consistent à imposer un mode de transmission vertical rendu d'autant plus légitime que l'instructeur a lui-même été formé aux sources de la pratique ou par quelqu'un qui en est originaire. En ce sens, loin d'être incompatible avec une logique ethnorégionaliste mettant l'accent sur le territoire et sur le groupe d'origine, la patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale semble bien au contraire contribuer à son renforcement.

Bibliographie

- AMOUGOU E. [2004], « La question patrimoniale. Repères critiques, critique des repères », in AMOUGOU E. (dir.), *La Question Patrimoniale. De la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan.
- ARGYRIADIS K. [2012], « Formes d'organisations des acteurs et modes de circulation des pratiques et des biens symboliques », in ARGYRIADIS K., CAPONE S., DE LA TORRE R., MARY A. (dir.), *Religions transnationales des Suds. Afrique, Europe, Amériques*, Paris, L'Harmattan, p. 48-61.

culaires, horizontales et polycentrées ; réseaux transnationaux « intragroupe » versus réseaux transnationaux « inter-groupes ») [Argyriadis, 2012].

13. Dans le cadre d'une sociologie des réseaux sociaux, Ronald Burt utilise cette notion de « trou structural » pour désigner « les vides entre contacts non redondants » [Burt, 1995, p. 602]. Comme le précise Pierre Mercklé, la compréhension de cette notion passe par une définition de la redondance relationnelle : « pour Burt, deux relations sont redondantes du point de vue d'un acteur si elles sont en relation directe l'une avec l'autre » [Mercklé, 2011, p. 50]. Deux contacts séparés par un trou procurent des bénéfices de réseau.

- ARGYRIADIS K., CAPONE S., DE LA TORRE R., MARY A. (dir.) [2012], *Religions transnationales des Suds. Afrique, Europe, Amériques*, Paris, L'Harmattan.
- BALCOMB H. E. A. [2012], *Jaraneros and Jarochas : the meanings of fandangos and son jarocho in immigrant and diasporic performance*, master of arts in music, Riverside (Calif.), University of California Riverside, Electronic theses and dissertations.
- BASCH L., GLICK SCHILIER N., BLANC SZANTON C. [1994], *Nations unbound : transnational projects, postcolonial predicaments, and deterritorialized Nation-States*, Langhorne (Pa.), Taylor and Francis.
- BOLTANSKI L. [2008], « Institutions et critique sociale. Une approche pragmatique de la domination », *Tracés*, n° 8, p. 17-43.
- BORTOLOTTI C. (dir.) [2011], *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des sciences de l'homme.
- BRUMANN C. [2013], « Comment le patrimoine mondial de l'Unesco devient immatériel », *Gradhiva*, n° 18, p. 22-49.
- BURT R. S. [1995], « Le capital social, les trous structureux et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, vol. 36, n° 4, « Analyses de réseaux et structures relationnelles », p. 599-628.
- CARDONA I. [2011], « Fandangos de cruce : la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural », *Revista de literaturas populares*, vol. 11, n° 1, p. 130-146.
- CARDONA I. [2013], *El son jarocho como patrimonio... ¿ a la lista de la Unesco ? IV*, Veracruz, Blogger, 25 de septiembre.
- COUSIN S. [2008], « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel », *Civilisations*, n° 57, p. 41-56.
- DAVALLON J. [2003], « Introduction », *Culture et Musées*, n° 1, p. 13-14.
- DE LA TORRE R. [2007], « Alcances translocales de cultos ancestrales : El caso de las danzas rituales aztecas », *Revista Cultura y Religión*, vol. 1, n° 1, p. 145-160.
- DELGADO CALDERON A. [2004], *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Conaculta.
- FIGUEROA HERNANDEZ R. [2014], *El Son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades*, Tesis para obtener el grado de doctor en historia y estudios regionales, Xalapa (Ver.), Universidad Veracruzana.
- FOURCADE M.-B. [2010], « Tourisme des racines », *Téoros*, vol. 29, n° 1.
- GARCIA DE LEON A. [1992], « El Caribe afroandaluz : permanencia de una civilización popular », *La Jornada Semanal*, n° 135, 12 de Enero, p. 27-33.
- GARCIA DE LEON A. [2006], *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta.
- GONZALEZ M. [2009], « Zapateado afro-chicana fandango style : self-reflective moments in Zapateado », in NAJERA-RAMIREZ O., CANTU N. E., ROMERO B. M. (dir.), *Dancing across borders : danzas y bailes mexicanos*, Chicago (Ill.), University of Illinois Press, p. 359-378.
- GUTIERREZ SILVA G. [2012], « Esteban Utrera », *La Jornada*, 30 de octubre.
- HARVEY D. [2001], « Heritage pasts and heritage presents. Temporality, meaning and the scope of heritage studies », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 7, n° 4, p. 319-338.
- ISNARD C. [2012], « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org*, n° 24.
- JUAREZ HUET N. [2007], *Un Pedacito de Dios en casa : transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México*, tesis de doctorado en antropología social, CEA-COLMICH, México.

- JUAREZ HUET N. [2014], « Religiones afroamericanas en México : hallazgos de una empresa etnográfica en construcción », *Revista Cultura y Religión*, vol. 8, n° 1, p. 219-241.
- LOZA S. [1992], « From Veracruz to Los Angeles : the reinterpretation of the “Son Jarocho” », *Latin American Music Review*, vol. 13, n° 2, p. 179-194.
- MENDHEIM B. [1987], *Richie Valens : the first Latino Rocker*, Tempe (Ariz.), Bilingual Press.
- MERCKLE P. [2011], *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte.
- PÉREZ MONTFORT R. [2002], « Testimonios del son jarocho y el fandango : Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo XX », *Antropología : Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, abril-junio.
- PÉREZ MONTFORT R. [2007], *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS.
- PHILLIPS E. E. [2011], « Las Cafeteras Defy Traditions. Their take on Veracruz music is pissing some folks off », *LA Weekly*, December 29th.
- REBOLLEDO KLOQUES O. [2005], *El Marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- RINAUDO C. [2012], *Afro-mestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz*, Veracruz, Editorial de la Universidad Veracruzana.
- SEVILLA VILLALOBOS A. (dir.) [2013], *El Fandango y sus variantes*, Mexico, INAH.
- SMITH L. [2006], *Uses of heritage*, Londres, Routledge.
- VAILLANT A. [2013], « *La batucada des gringos* ». *Appropriations européennes de pratiques musicales brésiliennes*, thèse de doctorat en anthropologie, Aix-Marseille Université.
- VERGUET C. [2013], *La Fabrique ordinaire du patrimoine. Étude de cas en milieu urbain : le quartier de la Libération à Nice*, thèse de doctorat d'anthropologie, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice.
- WHALEY J. [2014], « El son jarocho no debe ser declarado patrimonio cultural de la humanidad, coinciden expertos », *La Jornada Dominical*, 26 de enero.

Construire « par le bas » un patrimoine graphique ethnique en situation transnationale (Mexique-USA)

Aline Hémond*

Les minorités culturelles ont parfois eu besoin de chercher auprès d'organismes internationaux des formes de légitimité pour leurs productions artistiques. Dans le même esprit, il leur a fallu s'aider d'acteurs transnationaux pour obtenir une reconnaissance propre dans leur contexte national et s'engager dans un processus de patrimonialisation. Une labellisation extérieure peut ainsi contribuer à faire prendre au sérieux et à regarder par un autre prisme des artefacts et des créations esthétiques variées. Ce constat fait partie des stratégies quotidiennes des groupes minorisés et fonde une catégorie de l'action collective et individuelle. Elle constitue une ressource politique et identitaire, en particulier lorsque l'on se trouve devant des conflits et des mobilisations liés au territoire et à son usage¹.

Plusieurs questions se posent alors : qui sont les individus – migrants, artistes, entrepreneurs culturels, militants politiques ou contestataires, associatifs, institutionnels – et les communautés transnationales qui participent à « transférer un objet ou une pratique de son cadre habituel au monde de la conservation et de l'animation culturelle ? » [Bondaz, Isnart, Leblon, 2012, p. 9] Ce faisant, ces processus dits de « patrimonialisation » – socioculturelle, juridique ou politique – donneraient « accès non seulement aux représentations et aux valeurs sociales et collectives qui fondent les pratiques patrimoniales, mais également aux processus matériels qui façonnent et donnent corps et consistance à ces représentations » [*ibid.*]. Quels sont les rôles, les positions et les fonctions de chaque type d'acteur dans cette « chaîne patrimoniale »² ? À partir de quelles ressources, de quels branchements régionaux, nationaux et transnationaux déploient-ils leurs actions³ ? On s'intéressera également aux connexions qu'ils entretiennent avec les institutions patrimoniales, en particulier extranationales.

* Anthropologue, unité de recherche EA 4287 Habiter le monde, université de Picardie-Jules Verne.

1. Bondaz, Isnart et Leblon [2012, p. 10] notent à ce propos que « dans le contexte actuel de la globalisation, les projets patrimoniaux ne sont [...] plus nécessairement liés au cadre étatique ou au projet national : plusieurs auteurs ont par exemple analysé leur importance dans des contextes diasporiques [...] ».

2. Je reprends ici l'expression de Heinich [2009, citée par Bondaz, Isnart, Leblon, 2012, p. 9].

3. Sur une méthodologie en contexte religieux et politique, voir Argyriadis, Capone, De la Torre, Mary [2012].

Comment ces dernières œuvrent-elles envers les patrimonialisations effectuées en diaspora, à des échelles transnationales ?

Autour de ces questions, je voudrais débattre ici des mutations patrimoniales qu'ont connues des productions plastiques indigènes, auxquelles j'ai consacré plusieurs écrits antérieurs dans une perspective « émique » [Hémond, 2003, 2013]. Je veux parler des créations picturales sur papier d'écorce appelées *amates*, réalisées par les peintres nahuaphones du fleuve Balsas, au sud-ouest du Mexique depuis plus d'un demi-siècle.

J'aborderai dans un premier temps les formes de valorisation externe et interne de ces peintures entre les années 1960 et 1980. L'*amate*, selon ses degrés de qualité, est catégorisée au départ comme « artisanat » ou « art populaire » par les institutions culturelles mexicaines (FONART et Institut National Indigéniste) et comme « art » par certains amateurs et galeristes urbains, constituant ainsi une valorisation extérieure, de type folklorisant ou à l'inverse, en individualisant quelques artistes reconnus. Au début des années 1990, s'ensuit à proprement parler une patrimonialisation à dimension politique et territoriale de ces images, autour des mobilisations qui se cristallisent contre différents grands projets de captations des ressources hydroélectriques ou minières de la vallée du Haut Balsas. Dans un deuxième temps, je m'intéresserai au rôle des mobilités dans le processus de reconnaissance exogène de ces œuvres plastiques. Je me centrerai ici sur la rencontre entre des acteurs réseau⁴ (artistes indigènes) et des amateurs, collectionneurs, anthropologues et institutions transnationales qui ont permis la reconnaissance et la patrimonialisation de ces peintures. Dans ce processus, le rôle des associations de migrants mexicains, des groupes artistiques hispaniques et, en particulier, de l'intervention du Musée national d'art mexicain de Chicago (NMMA) dans ses formes « d'extériorité légitimante » sera plus précisément analysé⁵.

Territoire, identité et patrimoine local « disséminé »

À partir des années 1960, la région nahua du fleuve Balsas-Mezcala (État de Guerrero) s'investit dans la production de nouveaux artefacts, dont le plus connu est sans conteste la peinture sur *amate* – le papier indigène d'écorce battue. Au plus fort de cette activité, vers l'année 1995, plus de 12 000 personnes, organisées en ateliers familiaux et en écoles artistiques sur sept villages, peignaient sur papier d'écorce, bois ou terre cuite, avec de vives couleurs acryliques appliquées en aplat.

4. Par ce terme, j'entends la capacité de réactivité et de connectivité d'un ou plusieurs acteurs centraux, porteurs de contacts et de ressources symboliques, qui permettent de connecter des mondes sociaux qui s'ignoraient jusqu'alors. Ces ressources sont prises ici comme des « biens dormants » qui s'actualisent lors d'une « crise patrimoniale », permettant un processus d'action (mobilisation, organisation d'événements). Sur une proposition de « l'agir-en-réseau » [Dumoulin Kervran, Pépin-Lehalleur, 2012].

5. Cette recherche est menée dans le cadre du projet FABRIQ'AM-ANR-12-CULT-005 – « La fabrique des patrimoines. Mémoires, savoirs et politique en Amérique indienne aujourd'hui » : <http://fabriqam.hypotheses.org> (page consultée le 29 mars 2017).

Tout d'abord produites pour un circuit économique extérieur, ces images – dont les premiers thèmes sont des fleurs, des oiseaux, des animaux – vont faire, en moins de dix ans, l'objet d'un fort processus d'investissement de la part des peintres. Au cours de cette nouvelle période, ceux-ci vont développer des thèmes auto-ethnographiques autour de leur mode de vie rural, dans lequel tout petit paysan pratiquant la polyculture du maïs peut en partie se reconnaître. Ces « histoires » (*historias*) de la vie agricole et villageoise sont liées à la construction de l'identité mexicaine nationale postrévolutionnaire. Celle-ci s'adosse à la double figure antagonique, d'une part de « l'Ancêtre national », « l'Indien glorieux historique » (le noble guerrier des hautes civilisations aztèques) et, d'autre part, de celle du petit agriculteur contemporain, dans un ensemble rural où prédominaient les paysans minifondistes indigènes et quelques « métis »⁶.

Dans le cas des *amates*, les personnages et les histoires dessinées constituent donc une « intersection thématique commune » et un creuset national facilement identifiable par tous les Mexicains, tout en y associant des contenus culturels plus spécifiques liés à des schèmes mythographiques et à la cosmovision locale. Croyances, rituels, visions oniriques ou apocalyptiques, représentations de l'histoire régionale ou bien satires politiques ou protestataires s'expriment tour à tour selon les peintres, les courants individuels ou collectifs qui se sont développés depuis lors. Des témoignages d'inventeurs ainsi que des récits communautaires valorisent collectivement en interne ces nouvelles activités. Elles se consolident tout au long des années 1980 dans une forme de « patrimonialisation intime », et selon un processus d'alimentation réciproque entre « l'image pour soi » et « l'image pour les autres ».

Du côté « externe », on peut distinguer la période de 1960 à 1989 comme celle d'une valorisation extérieure de certains de ces peintres « ruraux, paysans » [Kerlow, 1983]. Ceux-ci réussissent à obtenir une reconnaissance individuelle de leurs œuvres dans plusieurs galeries d'art, en se rappelant comme lointains descendants d'un glorieux passé aztèque (appelé aussi *Mexico*) et non pas comme originaires d'une province notoirement sous-développée ou d'un groupe ethnolinguistique actuel. Durant les années 1980, le succès économique aidant, ces images fournissent un signe d'identité ethnique à leurs auteurs, permettant ainsi de les différencier des Mexicains non indigènes et de revendiquer un statut régional « d'Indien riche »⁷. Parmi les éléments d'identification, la langue – le nahuatl ou *mexicano* – qui était le principal élément fondant l'identité des habitants – se double alors d'un deuxième marqueur identitaire inédit construit autour de leurs

6. Rappelons brièvement ici les terminologies « ethniques » courantes auxquelles nous ferons référence dans ce texte. Au Mexique, la catégorie officielle d'Indien (*indígena* ou plus récemment *originario*) est officiellement déterminée par le fait de parler une langue d'origine amérindienne. Depuis le recensement de 2000, on y a adjoint un deuxième critère « d'autoreconnaissance ». Les autres citoyens mexicains, souvent appelés « métis », sont ceux qui sont « non indigènes ». Sur les questions d'identification ethnique et de ses transformations récentes autour des catégories « d'Indien » et « d'Afro-Mexicain », on peut consulter Ariel de Vidas et Hoffman [2012].

7. Ce qui constitue un paradoxe social, puisque le terme « *indio* », dépréciatif, implique dans les stéréotypes largement partagés par toutes les classes sociales, le fait d'être « pauvre » et « sale ».

activités de producteurs culturels, celui d'être des « Nahuas peintres de l'amate » (*amateros*) [Hémond, 2003]. S'enclenche un processus de reconnaissance de leurs œuvres comme « peinture ethnique » qui fonctionnent alors comme de véritables « biens identificateurs », tel que définis dans Taylor [2006] : « la capacité à indexer des relations sociales [...] la valeur des choses et celle des personnes ou des groupes sont articulées l'une à l'autre ».

Les activités de production plastique leur permettent également la mise en place d'un maillage de lieux stratégiques (villages de production, chefs-lieux, villes touristiques, zones de travail agricole migrant en Californie et faubourgs urbains de Chicago) entre les cellules familiales. Soulignons que le succès de leur entreprise tient au fait qu'ils gardent en bonne partie la maîtrise de la commercialisation en limitant les intermédiaires extérieurs.

Ces processus de renforcement identitaire vont s'accroître lorsque les peintres mettent leur art au service des contestations régionales qui se développent contre la politique nationale de grands projets de développement qui menacent leur vallée. En fin d'année 1990, la construction d'un barrage hydroélectrique dans la région *amatera* déclenche une très vive opposition de ses habitants et de fortes mobilisations politiques et culturelles d'acteurs locaux, mais aussi nationaux, et internationaux [Hémond, 2003]. Cet événement est à considérer comme le véritable embrayeur de la démarche de patrimonialisation *stricto sensu*. Un répertoire d'actions collectives – selon la notion de Tilly [1986] – se met en place, parmi lesquelles on peut isoler des « actions de communication », des « actions d'influence » et, surtout, des « actions de constructions patrimoniales ». Des projets communs se constituent, forgés dans l'interaction mutuelle entre tous les acteurs locaux (autorités politiques et religieuses du système des charges⁸, nouvelles élites diplômées, femmes et « jeunes non mariés ») et les acteurs extérieurs (anthropologues solidaires, conseillers environnementaux, journalistes et organisations des droits de l'homme). Une nouvelle identité de la région naît qui privilégie l'autochtonie et son assise territoriale autour de l'appellation des « Nahuas du Haut – Balsas ». Les discours politiques, de leur côté, mettent l'accent sur la tradition et l'appartenance. La patrimonialisation de l'art et de la culture devient ainsi un volet fondamental du projet régional d'ensemble à partir de la lutte de protestation contre le barrage (1991-1995) et des nouveaux rapports politiques régionaux qui s'instaurent. C'est à cette occasion que l'on va voir émerger la notion de « patrimoine » qui va remplacer celle de « culture », car au départ, il existe bien deux notions distinctes :

8. Dans la littérature anthropologique sur le Mexique, le « système des charges » fait référence aux différents postes administratifs, politiques, religieux et de justice de proximité exercés dans le cadre d'une communauté villageoise, généralement indienne. Bien que comportant de très fortes disparités régionales, ils sont généralement non rémunérés, fondés sur un système de prestige et de hiérarchie [Chance, Taylor, 1985].

– une notion de patrimoine (*patrimonio*) qui est appliquée de manière spécifique au patrimoine archéologique et monumental olmèque menacé par la construction du barrage, utilisée tant par les acteurs locaux que nationaux ;

– une catégorie de « culture ou tradition » : *cultura* ou *tradición* en espagnol. Le concept vernaculaire est *xticotoniskeh*, « ne brisons pas le fil », que l'on peut associer à la conscience d'une continuité historique [Good Eshelman, 2005, p. 87] ou, selon mon analyse, à la volonté de *faire* continuité. *Cultura* et *tradición* sont deux termes assez indistinctement employés, permettant dans leur renforcement réciproque de se caractériser comme « groupe ». Un aspect patrimonial immatériel des *amates* est également rappelé avec insistance : le papier d'écorce battue est un support historiquement indigène, qui a servi aux manuscrits pictographiques préhispaniques, ces fameux « codex » célébrant l'histoire des *Mexicas* (ou Aztèques). Cela permet dans la foulée « d'ancestraliser » les peintres nahuas d'aujourd'hui qui utilisent ce support.

À l'arrivée, les coalisés – qui se sont regroupés dans une organisation indigène : le Conseil des villages nahuas du Haut-Balsas – forgent en coparticipation avec les anthropologues, journalistes et sympathisants une construction symbolique, un nouvel ensemble sémantique « ample » : « les biens et les personnes patrimoniales ». Cette opération argumentative joue sur la manipulation des termes en les associant de manière contiguë. Les protestataires construisent une catégorie commune autour des termes « sauver, sauvegarder » : sauvegardons notre patrimoine archéologique, sauvegardons les populations qui entretiennent un lien métonymique avec ce patrimoine puisqu'ils vivent historiquement sur le même sol, « sauvegardons ce patrimoine de culture et de tradition », « sauvegardons cet ensemble ». Le champ sémantique du terme « *patrimonio* » est ainsi double : il est immanent, en marche, incorporé dans le sol et la population, ce qui procède d'une grande habileté.

Ces productions de récits discursifs et iconographiques permettent aux Nahuas *amateros* du Haut-Balsas d'acquérir une centralité en tant que « population patrimoniale », au cœur de la nation, comme le mentionne la constitution de 1992, qui établit dans son article 4 que la pluriculturalité nationale est fondée sur les descendants des « peuples originaires » ou indigènes. Dans un deuxième temps, l'équation qui s'est établie entre le territoire, l'identité et le patrimoine à la faveur de ces mobilisations, requiert des actions patrimoniales en vue de valoriser les productions plastiques au sein même du territoire. En effet, un point important, mis en avant par les peintres est ce que l'on pourrait appeler la conscience du manque. La plupart des *amates* sont en général des œuvres uniques, elles sont vendues sans aucune forme de registre et sont considérées par les peintres nahuas du Guerrero comme un « patrimoine disséminé » dont ils n'ont pas la maîtrise. Il ne reste plus rien sur place que quelques photos : « Nous sommes “dispersés” (*regados*) sur la terre [...] Nous peignons, nous peignons, mais tout est dispersé. [...] Cela [nos peintures] s'est perdu, nous ne savons même pas qui les a

emportées »⁹ sont quelques-unes des réactions relevées lors des forums qui vont se succéder de 1990 à 2000. « Nous voulons laisser à nos enfants une trace de ce que nous sommes, de ce que nous avons fait »¹⁰. Surgit alors la résolution d'édifier un musée communautaire, en sollicitant le rapatriement de certaines collections, notamment celle du Musée des arts populaires de la ville de Mexico ou celle du Musée d'Ixcateopan non loin de là, tout en créant un nouveau registre d'œuvres localement, ce qui permettrait une reconnaissance nationale. Tout cela suscite l'adhésion des élites indiennes locales et des nouveaux leaders politiques. Ce projet va connaître plusieurs étapes, mais il n'est toujours pas totalement réalisé du fait du manque d'investissement financier et de la lutte d'influence entre villages pour choisir le siège de cette nouvelle institution locale.

Cet enlèvement des projets culturels patrimoniaux locaux va être compensé par la mobilité internationale de certains des artistes nahuas et par l'exposition internationale de leurs œuvres (États-Unis, France, Allemagne, Belgique, Italie, Indonésie...). La circulation de ces peintures et de ces gravures et des principaux acteurs dans les espaces de migration transnationale, en particulier avec les États-Unis, va contribuer à ce qu'on pourrait appeler une « extériorité légitimante de retour ».

Associations de migrants et acteurs « nodaux »¹¹

L'un des enjeux de la patrimonialisation et de la circulation des œuvres et de leurs producteurs est d'arriver à se déployer dans le champ social binational.

À partir de 1995, les *amates* comme « peintures indigènes du Mexique » se voient requalifiées sous d'autres formes, du fait de leur circulation et de leur reconnaissance dans les réseaux diasporiques états-uniens. Certains acteurs-clés – collectionneurs mexicains et nord-américains, anthropologues, communauté artistique hispanique de Chicago, peintres nahuas migrants aux États-Unis – vont distinguer et valoriser ces œuvres et établir le lien avec des institutions sociales, culturelles et muséales qui vont labelliser leur valeur patrimoniale. On connaît le rôle central des musées dans la requalification des œuvres, généralement envisagée comme étape favorisant la valorisation financière pour le marché de l'art. Les institutions muséales jouent aussi un rôle central dans la formation et l'affirmation d'identités collectives : « Les revendications identitaires contemporaines s'accompagnent ainsi d'opérations de patrimonialisation de la culture, notamment des productions à valeur artistique » [Taylor, 2006].

9. « *Estamos regados sobre la tierra. [...] Pintamos, pintamos y todo está regado. [...] Se perdió, ni supimos quien se lo llevó.* »

10. « *Queremos dejar a nuestros hijos huellas de lo que hacemos, de lo que nos hace.* »

11. Je reprends ici cette partie de la définition donnée par Argyriadis [2012, p. 58-59] sur l'acteur nodal : « Dans les déploiements réticulaires polycentrés "transnationaux" et "transgroupe" [...] se détache une figure particulière, celle de l'acteur "nodal" : un personnage dont la fonction, la compétence et l'objectif sont de créer des connexions originales, dont la combinaison lui permet de soutenir son propre projet religieux, identitaire et/ou culturel, en mettant à profit une situation d'intersection unique dont il est le moteur incontournable. [...] Ici, la maîtrise du savoir et la capacité à assimiler et à utiliser plusieurs codes culturels se révèlent plus pertinentes qu'une aisance matérielle qui s'acquiert souvent *a posteriori* ».

Les peintres et leurs *amates* sont mis à l'honneur au *National Museum of Mexican Art* (NMMA) de la ville de Chicago (Illinois) au travers de la valorisation de la culture mexicaine (2014), ainsi qu'au *Smithsonian's National Museum of American Indian* (NMAI, Washington D.C.) avec une exposition permanente panaméricaine sur les cultures amérindiennes, inaugurée en 2004, qui a été réalisée en coparticipation avec les artistes et les leaders politiques. Avec le NMAI, ces artefacts acquièrent la catégorie « de patrimoine graphique amérindien », dépositaire de processus mémoriels relatant la vision postcoloniale de l'histoire locale nahua. À l'inverse, avec le NMMA et la scène artistique hispanique de Chicago, les mêmes artefacts se transforment en emblèmes de « l'esprit du peuple mexicain » et favorisent le « dialogue civique » avec les autres minorités composant la nation migrante états-unienne. Rappelons qu'aux États-Unis, les membres de la communauté mexicano-américaine sont répertoriés administrativement comme « Hispaniques », de même que les migrants ou descendants de migrants d'autres pays latino-américains. De manière générale, ils ont en commun la langue espagnole et la religion catholique. Dans ce plus vaste ensemble, les origines indigènes sont gommées au profit de l'origine nationale.

Mais concentrons-nous ici sur l'exemple de Chicago. Depuis 1995, la capitale du Midwest a connu un accroissement considérable de la présence de migrants d'origine mexicaine [Faret, 2001]. Les migrants nahuaphones qui participent à ce flux se retrouvent dans une position d'éparpillement et d'invisibilisation sociale dans l'agglomération urbaine, du fait de leur nombre moins élevé qu'en Californie, par exemple, où des centres urbains (à Ontario par exemple) permettent de recréer un maillage selon la provenance villageoise de départ. À Chicago, les familles ne se regroupent pas nécessairement entre elles, car elles sont tributaires du lieu de travail ou des opportunités économiques. Les quartiers dits « mexicains » (Pilsen, La Villita...) ne reproduisent pas de continuité villageoise stricte ou de famille élargie. Cependant, il existe une migration importante issue de la vallée d'Iguala (avec une surreprésentation du village de Teloloapan) – région voisine du Balsas indigène –, des terres chaudes centrales, ainsi que des régions de la côte pacifique (au nord et au sud d'Acapulco). Les associations de migrants les mieux structurées se fondent ainsi sur une base de regroupement régional ou microrégional par rapport à l'état fédéré de provenance – en l'occurrence, les États du Michoacán et du Guerrero, lieux de provenance principaux des migrants – et en aucune manière sur une base ethnique. Des deux fédérations principales représentant les migrants du Guerrero, l'une d'entre elles – *Clubes unidos guerrerenses del Medio Oeste* – est dirigée par Erasmo Salgado, entrepreneur et collectionneur d'art régional à ses heures, originaire d'une famille de propriétaires terriens et d'éleveurs de la vallée d'Iguala (village de Santa Teresa). Quant à la deuxième, la *Federación de Guerrerenses radicados en Chicago*, elle est issue de cercles liés aux fonctionnaires du gouvernement fédéré de la capitale de l'État, Chilpancingo. Ces modalités organisationnelles gomment en grande partie les divisions « Indien » – « métis » opératoires sur le territoire mexicain. Les migrants indigènes ne sont pas ou peu mentionnés et ne font pas entendre leur voix dans le débat

migratoire du Midwest des États-Unis¹². Si l'on fait allusion à eux, c'est plutôt en relation à leurs artefacts et à leurs productions culturelles, intégrés dans des « traditions régionales ». Ils sont donc considérés en tant que composantes de la *patria chica* (litt. la « petite patrie ») et comme producteurs de la « mexicanité régionale ». On voit ici que « [...] les actualisations contemporaines locales de la nationalité [forment] autant de lectures spécifiques de l'appartenance à la nation [Lomnitz, 2001] ». Les variations identitaires et politiques de l'identité, les compréhensions différenciées de ce que c'est que d'être Mexicain ou Indien font donc l'objet de traductions au niveau local [Métais, 2014, p. 333]. Cela aboutit *ipso facto* à une forme d'invisibilité de ces sujets.

Ces associations organisent nombre d'événements, kermesses, fêtes et loteries ayant pour base le folklore régional (danses, musique, fêtes gastronomiques), la vente d'objets d'artisanat d'art (laques et céramiques du Michoacán, peintures d'*amates* du Guerrero). L'argent recueilli permet de développer des projets politiques, culturels et d'amélioration des infrastructures publiques dans les espaces de départ. Cela déclenche à son tour une circulation des hommes politiques mexicains vers Chicago. Ils viennent chercher l'adoubement politique auprès des Mexicains des États-Unis¹³ et récupérer la « manne » de l'argent migrant avec des propositions de « mise en commun » des ressources économiques à travers le programme « *Tres por uno* » (Trois pour un). Il s'agit du programme d'aide économique des migrants, gérés par leurs associations. Chaque dollar apporté volontairement par les migrants doit être compensé par un dollar de l'administration fédérée et un dollar de l'administration fédérale [Boruchoff, 2013]. C'est en particulier l'association dirigée par Erasmo Salgado, plus critique envers les politiques régionales, qui va organiser plusieurs événements pour diffuser le combat environnemental des *amateros* et organiser des ventes aux enchères à leur bénéfice. Ces informations se diffusent au sein de la communauté *guerrerense* de l'étranger et dans la presse hispanique de Chicago.

Ces premiers résultats, et la connexion entre les *amateros* et les associations migrantes, sont dus aux mobilités d'un acteur nodal, le peintre et graveur nahua Nicolás de Jesús. Il s'agit du principal acteur transnational issu des villages nahuas du Balsas, dont la stature artistique est internationalement reconnue et qui s'illustre par son activisme social¹⁴. Le peintre va résider à Chicago de 1988 à 1993 et sa trajectoire artistique ultérieure est marquée par la circularité entre le Mexique et l'Illinois entre lesquels il effectue des trajets pendulaires réguliers.

12. Au contraire de la Californie, si l'on prend le cas des leaders, avocats et syndicalistes se revendiquant mixtèques [Lestage, 2008].

13. Ceux-ci constituent des électeurs directs, car le vote des Mexicains résidents à l'étranger ou binationaux est autorisé pour les élections présidentielles. Plusieurs entités fédératives, tel le Michoacán, ont également permis le vote pour les élections sénatoriales ou pour le poste de Gouverneur ; ce sont également des électeurs « indirects » dans leur capacité à influencer le vote de la famille restée « au pays ».

14. Cet artiste met son art de la fresque murale au service de différentes causes comme la légalisation des migrants sans papiers, la justice et les droits indigènes, la lutte contre la corruption politique dans le Guerrero ou de « *Occupy Wall Street* ».

La capacité de se lier et d'établir des contacts de Nicolás de Jesús – « *su don de gente* » – lui a assuré des contacts fidèles à Chicago. Déjà bilingue en nahuatl et espagnol, il se débrouille rapidement en anglais. De ce fait, on peut le considérer comme le « passeur » principal [Ciarcia, 2011] entre les peintres, leaders et activistes nahuas du Balsas et la scène migrante, artistique et muséale de Chicago, avec un pied dans le monde anglo-saxon. En quelque sorte, il relie ces « mondes de l'art » [Becker, 2006] transnationaux.

Peu de temps après son arrivée en décembre 1988, il apprend qu'il existe un groupe de graveurs rassemblés dans l'atelier-coopérative « Expressions Graphics » à Oak Park, un quartier résidentiel de la classe aisée de Chicago où les habitants sont principalement d'origine anglo-saxonne. Rapidement accepté comme membre du fait de sa grande maîtrise des différentes techniques de l'aquatinte, il réalise ses premières gravures et contacte des galeries et des collectionneurs, grâce à ce premier réseau social (notamment Bruce Kraig, Carol Friedler, Janet Schill, Beverly Keys et Antonio Martínez). Avec leur soutien financier, il fonde en 1990, avec René Arceo et d'autres artistes rencontrés dans la communauté hispanique de Chicago, l'Atelier mexicain de gravure (*Taller mexicano de Grabado*) à Pilsen. Cela lui ouvre les portes des galeries consacrées à l'art hispanique et au-delà. Il réalise plusieurs expositions et gagne le premier prix du concours « Festival Hispano » en octobre 1992, organisé au Musée des Sciences et de l'Industrie de la Ville, avec une aquatinte sur papier *amate* intitulée « Procession au firmament » (*Procesión al cielo*).

Lorsque le programme de grands travaux hydroélectriques est percé à jour, dans le courant de l'année 1990, Nicolás a conscience que, pour bénéficier des formes de légitimation extérieure, les relais transnationaux sont primordiaux. Les artistes *amateros* doivent pouvoir bénéficier d'appuis individuels de la part des collectionneurs nationaux et internationaux, mais aussi institutionnels. Il va ainsi jouer un rôle clé dans l'association avec l'actuel musée national d'art mexicain (NMMA) avec l'appui de son directeur, Carlos Tortolero. Cette alliance va permettre la requalification des pratiques de contestation contre le projet de barrage hydroélectrique en « combat culturel et artistique » contre les institutions financières (FMI, Banque Mondiale) dont le siège est aux États-Unis.

Le NMMA à Chicago : valoriser et requalifier les *amates*

Le Musée d'art mexicain de Chicago est une institution privée fondée en 1987 à Pilsen dans un quartier mexicain emblématique de Chicago, à l'initiative d'un groupe d'enseignants d'origine mexicaine ou *chicana* (première génération née ou élevée aux États-Unis) et qui prend tout d'abord le nom de *Mexican Fine Arts Center Museum*. Le but est « d'établir une organisation culturelle destinée à rendre accessibles l'éducation et la justice sociale. Le musée se propose d'apporter une influence positive pour la communauté mexicaine locale, d'autant plus que beaucoup d'autres institutions d'art n'ont pas inclus l'art mexicain (National Museum of Mexican Art, s.d.) ».

Son directeur, Carlos Tortolero, et Cesáreo Moreno, directeur des arts visuels qui lui apporte son aide, vont participer de manière étroite à la légitimation du mouvement de révolte des *amateros*. Nicolás sait exprimer son émotion en tant qu'artiste et organiser ses discours en y mêlant des références aux traditions de sa région. Il fait vibrer également la corde de la lutte sociale à laquelle sont sensibles les milieux artistiques hispaniques qui comptent un certain nombre de réfugiés politiques (du Nicaragua par exemple). Beaucoup d'entre eux sont muralistes et ont mis leur art à profit pour des causes sociales. Ils se sont notamment investis dans le mouvement de revendication *chicano* dont le grand dirigeant a été le syndicaliste César Chávez¹⁵, ce dont témoignent les peintures murales en voie de patrimonialisation qui balisent le quartier de Pilsen. En 1991, Carlos Tortolero propose à Nicolás d'organiser une grande exposition en prenant comme thème la menace du barrage hydroélectrique. Cela sera chose faite en 1995 avec l'exhibition des peintures d'écorce réalisées spécialement par les peintres pour le mouvement de protestation, le commissaire de l'exposition étant Jonathan Amith, anthropologue également mis en contact avec le Musée par Nicolás de Jesús. Un livre d'art avec des textes de synthèse et une riche iconographie bilingue en anglais et espagnol est publié dans la foulée [Amith, 1995].

Interrogé en juin 2014 sur ces événements, C. Tortolero me précisait que, de son point de vue, la protestation contre le barrage était à la fois un mouvement social et un mouvement artistique et que cela rentrait dans les attributions du Musée de rendre compte et d'appuyer ce type de lutte créative. L'aspect de continuité historique des villages sur le territoire avait aussi entraîné son adhésion, car étant au départ professeur d'histoire, il considérait les Nahuas, comme étant descendants des Aztèques, c'est-à-dire l'un des creusets de la nation mexicaine dans la lignée de l'idéologie post-révolutionnaire forgée avec la constitution de 1917. Les Nahuas ont donc cette capacité à personnifier l'identité nationaliste mexicaine qui s'est forgée en réaction à la puissance coloniale espagnole, bien que les particularités culturelles des populations indigènes contemporaines soient généralement considérées comme un problème à l'intégration sociale et économique nationale.

Les habitants du Haut Balsas ont parfaitement assimilé cette assignation à personnifier la nation par la figure de « l'Indien glorieux ». Historiquement, ils font en effet partie des descendants des groupes nahuas méridionaux (Nahuas-*Coixcah*) quand les Nahuas-*Mexicah* (ou Aztèques) peuplaient les vallées centrales. La variante linguistique du nahuatl parlée dans le Balsas, désignée sous le terme « *mexicano* », fait partie des classifications dites du « centre » qui sont fort proches de la langue classique [Canger, 1986]. L'appropriation de ces faits historiques et linguistiques conforte donc les Nahuas du Balsas dans cette représentation d'être au cœur de la nation, du fait de leur qualité de Nahuas ou « *Mexicanos* ». Ils sont les « vrais Mexicains », malgré la situation périphérique

15. César Chávez est un syndicaliste leader du mouvement *chicano* des années 1960, qui a lutté pour une plus grande reconnaissance des droits des travailleurs mexicano-américains.

et de marginalisation de leur territoire. C'est cette conception qu'ils vont faire infuser dans des cercles plus amples de la société et jusqu'aux cercles transnationaux, de la communauté artistique hispanique de Chicago aux institutions et musées communautaires.

Ce « versant aztèque » de la mexicanité est donc implicite pour la communauté mexicano-américaine dans son ensemble et constitue les formes symboliques d'identité du Mexicain à l'étranger, autour de la « Sainte Trinité » : Vierge de Guadalupe (patronne nationale du Mexique), fête des Morts (inscrite au Patrimoine culturel immatériel depuis 2008), figures héroïques telles Cuauhtémoc, dernier empereur *Mexico* vaincu par les conquérants espagnols¹⁶. Toutefois, ces constructions symboliques dans le contexte nord-américain ne revalorisent pas l'apport *nahua/Mexico* à la nation mexicaine, mais plutôt le récit identitaire de la diaspora mexicaine, toutes origines confondues, dans leur valorisation au récit multiculturel hispanique états-unien. On se trouve donc devant une forme d'articulation à l'échelle plus ample de l'ensemble identitaire américain.

Enfin, dernier élément, cela entraîne aussi une reconnaissance de Nicolás de Jesús, peintre et graveur que le Musée mexicain soutient depuis le début. L'une des ambitions du Musée et de son directeur est de faire « monter » des talents des régions rurales, qui constituent la richesse de la nation mexicaine, à l'égal peut-être de peintres internationaux tels Rufino Tamayo ou Francisco Toledo ou de toute l'école d'Oaxaca. Le Musée a donc relayé tout le mouvement au travers d'une exposition, d'un livre, de différents événements – tables rondes, conférences – dans son auditorium, et d'ateliers pour les enfants en direction de l'éducation environnementale et du respect de la diversité culturelle.

Toutes ces animations culturelles font l'objet d'une diffusion importante dans la presse en langue espagnole de la ville et, grâce aux « réseaux anglo » des graveurs, des anthropologues et des collectionneurs, se propagent dans les milieux anglo-saxons. Les communiqués d'appel à l'aide, les soirées de *fund-raising* (levées de fond) pour les peintres et leur combat environnemental vont se succéder. Après la première annulation du projet de barrage hydroélectrique par la présidence de la République d'alors en 1992 (Salinas de Gortari), les liens avec les artisans et peintres vont continuer, notamment pour fournir la boutique du musée en pièces de haute qualité susceptibles de plaire à une clientèle exigeante issue de la classe cultivée mexicano-américaine, mais également anglo-saxonne.

Ces relations et réseaux vont être régulièrement sollicités jusqu'à nos jours. Des conférences ou présentations sont programmées dans l'auditorium et des artistes soutenus par le NMMA dans leurs activités à l'étranger (dont Nicolás de Jesús). Cette alliance du marché de l'art et de la promotion d'un artiste individuel

16. On se retrouve dans une position classique de la construction patrimoniale. Il s'agit de produire des références à un passé dont les acteurs vont s'appliquer à montrer la continuité jusqu'à nos jours dans le but de revaloriser un territoire, voire une activité économique [Chevallier, 2004, p. 279, cité in Leblon, 2011, p. 510].

se marie fort bien avec le rappel des combats environnementaux et des préoccupations patrimoniales des Nahuas du Balsas. La présentation en juin 2014 du livre retraçant l'œuvre peinte et gravée de Nicolás de Jesús devient ainsi l'occasion d'une série d'activités – à laquelle j'ai pu participer, précieux poste d'observation – qui va associer la communauté artistique et migrante de Chicago autour du plus prestigieux de ses membres et d'une forme de commémoration de l'action victorieuse contre le barrage. Ce livre en quatre langues (espagnol, nahuatl, anglais, allemand) a été publié par un collectionneur allemand, Harmut Zantke [2014], passionné par l'œuvre de Nicolás de Jesús ; il a ainsi conçu un projet éditorial, en proposant à l'artiste d'écrire des textes en espagnol et en nahuatl sur sa trajectoire artistique et son parcours de mobilité depuis son village jusqu'à la ville de Mexico et ses années à Chicago. Si l'on analyse le lien « artistes/mouvement social/musée » avec le recul du temps, on constate que le NMMA a tiré un certain profit d'avoir participé à la mobilisation artistique et aux revendications sociales et patrimoniales depuis les années 1990. Cela lui a forgé un capital de légitimité auprès de la communauté mexicaine et *chicana*, souvent critique par ailleurs dans le manque d'investissement politique du Musée¹⁷.

De ce fait, les *amates* sont requalifiées dans le contexte urbain de Chicago comme « essence de la mexicanité », entendue dans sa version forgée par la Révolution mexicaine.

Le NMMA, un pari transnational multiculturel

À travers le choix du NMMA de soutenir les villages et artistes nahuas du Balsas, l'enjeu est également « la dispute continue qui se joue autour des acceptions différenciées de la nation et de la citoyenneté à l'heure du néolibéralisme et du multiculturalisme » [Métais, 2014, p. 333]. Ce multiculturalisme, précisons-le, est à entendre selon deux acceptions différentes. Le premier est celui que nous venons de retracer, au sens mexicain constitutionnaliste, qui établit les minorités nationales comme formant les bases multiculturelles de la nation métissée, c'est-à-dire produite originellement par la rencontre des Espagnols et des natifs. Il ne s'agit donc pas là de l'idée de prendre en compte directement d'autres racines de peuplement, comme les Afro-Mexicains descendants d'esclaves, les personnes d'origine étrangères ou les vagues de migrations successives (françaises, libanaises, nord-américaines, romanès, latino-américaines) vivant sur le sol national [Cunin, Hoffman, 2014].

Le deuxième sens est à entendre au sens nord-américain. Les États-Unis considèrent être une nation de migrants, donc de « communautés », de « cultures et de croyances » différentes rassemblées sur un sol commun – rappelons-nous la devise du pays : *e pluribus unum* (« De plusieurs, un »). On exalte dans le principe la

17. Le NMMA, conformément à sa charte, ne soutient pas d'organisation politique et est fortement dépendant des crédits octroyés par la Municipalité de Chicago à travers son *funding board* qui soutient préférentiellement des actions éducatives (pour les élèves du primaire et du secondaire) et culturelles.

reconnaissance de ces différences et les politiques publiques « culturelles » s'emploient à faire comprendre la culture, considérée comme une source d'enrichissement participant du creuset national. À ce titre, les formes de patrimonialisation des minorités ont droit de cité dans le but d'une éducation et d'un dialogue interculturel. Ces positions propres à l'histoire politique du peuplement états-unien sont renforcées par les directives internationales sur la diversité culturelle et la nécessité du dialogue interculturel [Unesco, 2010].

Il faut donc comprendre la position d'attente qui va permettre au Musée mexicain de passer de la catégorie de *Community Museum* (« Musée d'une communauté » ou aussi « Musée de quartier ») à celle de « Musée National ».

Sa mission de départ, en tant que *Community Museum* est de réunir la communauté mexicaine migrante autour de la culture et de l'identité mexicaine à l'étranger. Comme le fait justement remarquer Castellano [2011, p. 164], en considérant la section consacrée à l'exposition permanente intitulée « La Mexicanité » : « le récit du musée s'ajuste au récit national à l'exception de la partie de l'histoire contemporaine où le musée inclut le mouvement des Mexicains aux États-Unis et des personnalités comme César Chávez dans l'histoire nationale du Mexique. En effet, le Mexique ne considère pas que les Mexicains qui vivent aux États-Unis font partie de l'histoire nationale ». C'est justement cette corde sensible que va remuer Nicolás de Jesús dans une acception de la pluriculturalité spécifique au Mexique et aux pays hispano-américains, ayant défini constitutionnellement cette coexistence des communautés sur la base des descendants des civilisations originaires. L'artiste et ses œuvres, de même que ses compatriotes, incarnent donc par métonymie le socle le plus achevé de la mexicanité, cette notion qui englobe l'indéfectible continuité d'une population du Mexique aux États-Unis actuels (le mouvement chicano des années 1960 et 1970 se réfère également au mythe d'Aztlán, ce lieu originel de départ des pérégrinations des uto-aztèques)¹⁸. Nicolás, les *amates* et ses collègues peintres deviennent alors partie de cette vaste catégorie administrative de la « communauté hispanique » et se positionnent face à l'histoire nord-américaine dont le mythe national est celui d'une communauté de migrants. Le musée est donc directement dans les objectifs de sa mission comme *Community Museum*.

Remarqué pour ses actions intégratrices et valorisantes pour la communauté mexicaine de la ville, ainsi que pour le potentiel de rassemblement collectif des fêtes mexicaines, le Musée est sollicité pour participer au dialogue interculturel. Le souhait de la ville et de ses édiles est de stimuler les échanges entre « communautés » et leur connaissance réciproque autour des particularités enrichissantes

18. Le mouvement de la *mexicanidad* ou de la *mexicayotl* a ainsi soutenu de loin en loin la résistance *amatera* au Mexique depuis Chicago. Il s'agit d'un regroupement « spiritualiste », dorénavant transnational, qui se caractérise par la réinvention des traditions préhispaniques depuis le prisme du mexicain urbanisé. La référence au site d'Aztlán, lieu de départ mythique des Aztèques permet d'argumenter symboliquement sur une inversion des phénomènes migratoires contemporains, en établissant la prééminence du peuplement historique du nord vers le sud et le « retour légitime » des migrants actuels du sud vers le nord.

de la culture mexicaine. En 2006, il obtient la catégorie de « Musée national » (National Museum), malgré la faiblesse de ses collections patrimoniales. Au cours de cette trajectoire, ses publics ont évolué, de même que le rôle et ses objectifs autour de la communauté mexicaine et mexicano-américaine : « *To showcase the beauty and richness of Mexican culture by sponsoring events and presenting exhibitions that exemplify the majestic variety of visual and performing arts in the Mexican culture ; to develop, conserve and preserve a significant permanent collection of Mexican art ; to encourage the professional development of Mexican artists ; and, to offer arts-education programs* (National Museum of Mexican Art, s.d.) ».

La négociation des notions d'autochtonie, de « métissage national mexicain » ; ses contributions au « modelage » des identités « ethniques » et à la connaissance multiculturelle vont petit à petit opérer une transition entre le pluriculturalisme à la mexicaine et le multiculturalisme états-unien [Davalos, 2001 ; Dancette, 2012-2013].

À partir de son accession au statut de Musée national (2006) et des financements octroyés par la ville de Chicago et d'un cercle de donateurs privés, une part importante de sa mission va être de faire connaître un « patrimoine minoritaire interculturel » : celui de la communauté mexicano-américaine, de son apport enrichissant la diversité des expressions des minorités composant la ville, de sa contribution au « mieux vivre » à Chicago. Les questions d'éducation des enfants par des actions culturelles spécifiques deviennent centrales, la gratuité d'entrée est instituée pour tous les publics. Le but est en particulier d'entamer une meilleure connaissance entre les Mexicanos-Américains et les Afro-Américains qui entretiennent des relations tendues dans l'espace urbain, une ligne de conflit territorial étant située dans les limites de Pilsen (18th street). Une exposition de 2006, *The African Presence in Mexico*, scelle ce « pari transnational » du Musée (pour reprendre les termes de Castellano, [2011]). Elle contribue à la connaissance de l'histoire métissée mexicaine en redonnant une place aux racines africaines dans le peuplement colonial. Dans le même temps, cela permet de donner des gages de bonne entente avec les Afro-Américains dans l'espace états-unien. Cette exposition a donné lieu à un dialogue civique accompagné des édiles de la ville le 7 avril 2006, dont l'invité était le sénateur de l'Illinois, Barack Obama, dont on connaît la destinée ultérieure ! [Castellano, 2011, p. 196]. Cette mise en lumière stratégique va permettre l'obtention de programmes de crédits axés sur le développement des échanges constructifs entre les deux communautés de même qu'une représentation politique de leurs intérêts légitimes. « Les musées démontrent de cette manière qu'ils contribuent à l'harmonisation des conflits identitaires, et qu'ils participent au changement des processus hégémoniques » [*Ibid.*].

Autre aspect qui va s'accroître en liaison avec les dynamiques multiculturelles : la patrimonialisation des formes de vie et de la « culture mexicaine ». Certaines manifestations ont vocation collective, rassemblant les différentes composantes de la population de la ville comme la fête des Morts, qui s'est

propagée de telle sorte que ses manifestations esthétiques (autels, fleurs, décoration, offrandes culinaires) finissent par faire partie des pratiques festives conviant tous les citoyens, et le Nouvel An chinois. Conscient de ce potentiel d'attraction, le Musée mexicain reçoit dorénavant des subsides pour organiser une forme d'exposition « hors les murs » dans Pilsen lors de la Toussaint, avec des autels d'artistes dédiés aux défunts. D'autres manifestations emblématiques sont également à signaler, notamment celle la fête de la Vierge de Guadalupe dont le culte a quitté la sphère privée pour devenir le point de ralliement de toute la communauté mexicaine et hispanique dans des festivités publiques à caractère culturel. Le Musée participe à l'organisation, aux ateliers et aux conférences dédiées. Les artistes participent aux expositions de *calaveras* et *catrinas* (papier maché), qui permettent des formes de critique sociale. Cette « artification » et « touristification » va de pair avec la logique de gentrification qui touche le quartier mexicain de Pilsen, situé près du centre (*downtown*) [Grams, 2010]. Son aspect de quartier historique de la communauté mexicaine, sa vie artistique développée, deviennent des ressources patrimoniales de même que les multiples peintures murales qui signent l'identité graphique mexicaine et qui font désormais l'objet d'un circuit touristique et d'une recommandation dans les guides. Les multiples restaurants de cuisine mexicaine et les nouveaux *lounges* de cuisine fusion, qui remplacent les ateliers d'artistes, attirent aussi les *young urban peoples*.

Les enquêtes sur la fréquentation du public des expositions menées par Castellano [2011] avaient déjà montré que le public des expositions du musée n'était pas majoritairement mexicain. Mes propres observations m'ont conduite à penser qu'il fallait dissocier le public des expositions de celui qui se rend à des manifestations et des présentations dans l'auditorium, de celui des ateliers, ou encore des clients de la librairie ou de la boutique, chaque espace attirant un public spécifique. Dans la boutique du Musée, on constate une montée en puissance de « l'art de vivre à la mexicaine » (livres sur l'architecture coloniale, les arts plastiques, décoratifs et culinaires, objets autour des expressions culturelles et festives) font que, de nouveau, les *artcrafts* jouent leur rôle d'attracteur pour les classes moyennes et aisées qui souhaitent se familiariser avec la culture mexicaine avant d'entreprendre un voyage culturel, d'où le passage obligé à la librairie et à la boutique du Musée.

Pour nous résumer, on visualise donc la place logique tenue par la peinture et les peintres nahuas de l'*amate* au « cœur » des premières actions du Musée d'art mexicain. Les artistes, notamment Nicolás de Jesús, ont trouvé là une « maison transnationale » et un écho de légitimation de leurs actions de contestation écologique et identitaire pendant toute la menace de construction du barrage hydroélectrique sur le Balsas (environ 1990-2000), puis dans des appuis ultérieurs ponctuels. Toutefois, si les actions du Musée sont perçues favorablement dans la communauté migrante, en particulier illégale qui y voit une « maison des traditions », cette opinion positive se délite à mesure que l'on monte dans le milieu lettré et artistique *chicano* de la ville. En filigrane de ces critiques, on trouve implicitement l'idée d'une ligne de partage et de tensions, entre « communautés »,

mais aussi économique, qui agirait désormais comme frontière au sein du Musée, en privilégiant notamment le goût du public anglo-saxon aisé.

Conclusion

Un nombre significatif d'études sur les processus de patrimonialisation cherche à comprendre la descente dans les espaces locaux du discours et des normes internationales concernant le patrimoine matériel ou immatériel. À l'inverse, nous nous sommes intéressés ici à la « construction par le bas » d'un patrimoine graphique indigène, l'*amate*, et à la façon dont il est tout d'abord l'objet d'une « patrimonialisation » intime, avant qu'une situation d'urgence environnementale ne serve d'embrasseur de patrimonialisation externe. Le relais transnational offert par les institutions, les réseaux d'artistes et les circuits migrants mexicano-guerrenses dans l'aire urbaine de Chicago va fournir les jeux de translation et de variation d'échelles nécessaires pour pouvoir requalifier les objets dans leurs mobilités.

Dans ce processus, producteurs culturels et œuvres changent plusieurs fois de statut et servent à la fois les enjeux identitaires et environnementaux de l'espace de référence de départ et les préoccupations de mise en visibilité multiculturaliste de leurs hôtes. Tout cela passe par les formes de tissage de la continuité identitaire mexicaine au-delà du territoire national et également par des « formes variées d'énoncés du lien au passé et à l'identité » [Leblon, 2011, p. 51].

Les *amates*, en changeant d'espace, du Balsas au Mexique, puis à Chicago, deviennent sujets de manipulation, de nomination, ou de transformation, de même que le statut de leurs peintres qui passe « d'Indiens nationaux » à « Mexicains ». Ces changements d'espaces permettent d'expliquer les différentes significations et, en particulier, différents contextes de la requalification de ces pratiques esthétiques comme « patrimoine ».

Selon l'approche constructiviste, on pourrait dire que le « patrimoine mexicain graphique de l'*amate* » n'existe que parce qu'il est nommé comme tel par le Musée mexicain. Cette mutation s'opère en court-circuitant l'unité parfaite entre territoire national et identité mexicaine et en constituant l'*amate* comme un patrimoine propre à cette mexicanité transnationale, tout en gommant sa composante indigène dans l'espace d'arrivée. Cette circulation des artefacts, des acteurs et leur mise en liaison se sont accompagnées d'un processus de reconfiguration et de resignification d'un patrimoine hyperlocal en un patrimoine transnational, symbole de la mexicanité profonde. *Mutatis mutandis*, le Musée mexicain a permis de requalifier dans son propre espace d'action le statut des peintures et de leurs créateurs, créant ainsi un espace de traduction propre à la participation de la communauté hispanique à Chicago et à la réception dans les espaces sociaux caractéristiques du multiculturalisme aux États-Unis.

Pour clore cette analyse, il reste à se demander toutefois si, aujourd'hui encore, il serait dans les ambitions du NMMA d'accueillir une grande exposition autour des mobilisations d'une poignée d'indigènes d'une région reculée du Mexique. L'accès à la citoyenneté et à l'histoire sociale du pays est toujours une visée éducative importante du Musée, mais ces objectifs ont aujourd'hui comme toile de fond le multiculturalisme à l'américaine, c'est-à-dire la compétition entre « communautés ethniques » états-uniennes pour démontrer leur richesse culturelle et leur apport à la grande nation américaine. Cette capacité à mieux s'insérer dans les politiques états-uniennes de quotas permet d'en tirer certains bénéfices et reconnaissances et de trouver une place, certes instable, dans la ville.

Bibliographie

- AMITH J. D. (dir.) [1995], *La Tradición del amate. Innovación y protesta en el arte mexicano*, Chicago (Ill.) y México, Mexican fine arts center museum, Casa de las Imagenes.
- ARIEL DE VIDAS A., HOFFMANN O. [2012], « Beyond reified categories : multidimensional identifications among "black" and "indian" groups in Columbia and Mexico », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 35, n° 9, p. 1596-1614.
- ARGYRIADIS K. [2012], « Formes d'organisation des acteurs et modes de circulation des pratiques et biens symboliques », in ARGYRIADIS K., CAPONE S., DE LA TORRE R., MARY A. (dir.), *Religions transnationales des Suds : Afrique, Europe, Amériques*, Louvain-la-Neuve, Academia, CIESAS, IRD, p. 47-61.
- BECKER H. S. [2006], *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BONDAZ J., ISNART C., LEBLON A. [2012], « Introduction. Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, vol. 61, n° 1, p. 9-21.
- BORUCHOFF J. [2013], « Organizaciones de migrantes en Estados Unidos y negociación extraterritorial del poder del Estado guerrero », in RUSSO J J (coord.), *Guerrero indómito*, México, Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública (CESOP), Cámara de Diputados, LXII Legislatura, Juan Pablos editor, p. 347-368.
- CANGER U. [1986], « Los dialectos del náhuatl de Guerrero », *Arqueología y etnohistoria del estado de Guerrero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Gobierno del estado de Guerrero, p. 281-292.
- CASTELLANO C. [2011], *La Construction du sens dans les expositions muséales, Études de cas à Chicago et à Paris*, thèse de doctorat d'études culturelles, Paris, université Panthéon-Sorbonne.
- CHANCE J., TAYLOR W. [1985], « Cofradías and cargos : an historical perspective on the Mesoamerican civil-religious hierarchy », *American Ethnologist*, vol. 12, n° 1, p. 1-26.
- CHEVALLIER D. [2004], « Produits, pays, paysage entre relance et "labellisation" », in DIMITRIJEVIC D. (dir.), *Fabrication de tradition, invention de modernité*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 275-286.
- CIARCIA G. (dir.) [2011], *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala, Montpellier, Maison des sciences de l'homme.
- CUNIN E., HOFFMANN O. (coord.) [2014], *Blackness and mestizaje in Mexico and Central America*, Toronto, Tubman Institute.

- DANCETTE M. [2012-2013], *La Construction de la « mexicanité » dans le discours et les expositions du National Museum of Mexican Art de Chicago : une représentation de l'identité marquée par les contradictions du multiculturalisme « à l'américaine »*, mémoire de master 2, Paris, institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL).
- DAVALOS K. M. [2001], *Exhibiting Mestizaje : Mexican-American Museums in the Diaspora*, Albuquerque (N. M.), University of New Mexico Press.
- DUMOULIN KERVRAN D., PÉPIN-LEHALLEUR M. (dir.) [2012], *Agir-en-réseau. Modèle d'action ou catégorie d'analyse ?* Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- FARET L. [2001], « Les territoires de la mobilité : logiques sociospatiales des groupes migrants entre Mexique et États-Unis » in PRÉVOT SCHAPIRA M.-F., RIVIÈRE D'ARC H. (dir.), *Les Territoires de l'État-nation en Amérique latine*, Paris, institut des hautes études de l'Amérique latine (IHEAL), p. 213-230.
- GOOD ESHELMAN C. [2005], « Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero », *Estudios de Cultura náhuatl*, n° 36, p. 87-113.
- GRAMS D. [2010], *Producing local color : art networks in ethnic Chicago*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press.
- HÉMOND A. [2003], *Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique*, Paris, CNRS éditions.
- HÉMOND A. [2013], « Artistes novateurs et création communautaire. Un exemple d'invention de la tradition au Mexique » in DUPUIS A., IVANOFF J. (dir.), *Ethnocentrisme et création*, Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 349-370.
- KERLOW M. [1983], « Mito y realidades del comercio con artesanías », in STROMBERG G., ECHEVERRIA M.E. (dir.), *La Expresión artística popular*, México, Secretaría de Educación Pública, Ediciones del Museo nacional de culturas populares, p. 117-124.
- LEBLON A. [2011], *La Patrimonialisation d'institutions pastorales peules au Mali. Le yaaral et le degal (Delta intérieur du Niger)*, thèse en anthropologie, Marseille, université Aix-Marseille.
- LESTAGE F. [2008], *Les Indiens mixtèques dans les Californies contemporaines. Migrations et identités collectives*, Paris, PUF.
- LOMNITZ C. [2001], *Deep Mexico, silent Mexico. An anthropology of nationalism*, Minneapolis (Minn.), University of Minneapolis Press.
- METAIS J. [2014], *Maestros de Oaxaca. Ethnographie post-exotique des pratiques et des espaces politiques locaux au Mexique*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, EHESS et Montréal, université de Montréal.
- NATIONAL MUSEUM OF MEXICAN ART [s.d.] : <http://nationalmuseumofmexicanart.org/content/about-national-museum-mexican-art-0> (page consultée le 23 mars 2017).
- TAYLOR A.-C. (coord.) [2006], *Projet scientifique du GDR « Anthropologie et histoire des Arts »*, Paris, CNRS-Musée du Quai Branly.
- TILLY C. [1986], *La France Conteste de 1600 à nos jours*, Paris, Fayard.
- Unesco [2010], *Investir dans la diversité culturelle et le dialogue interculturel*, rapport mondial : <http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001878/187827f.pdf> (page consultée le 21 juin 2015).
- ZANTKE H. [2014], *Nicolás de Jesús Tlapajlotketl – Tlatepozpachoketl, Pintor y Grabador*, Stuttgart, Sozialkartei Verlag.

Revisiting Iraqi Cultural Heritage from “Outside” in Times of Looting and Destruction: Al-Mutanabi Street in Motion¹

*Diane Duclos**

Iraq combines the particularity of being simultaneously depicted as the cradle of civilisation, and as a devastated place characterised by massive destruction and repeated looting of its cultural institutions [Farchakh Bajjaly, 2008; Brodie, Renfrew, 2005]. Within this highly polarised framework, generations of Iraqis have left their homeland over decades [Sassoon, 2009]. Among them were artists and intellectuals emigrating from Iraq and facing the impossibility of return, or even the difficulty to keep in touch with their relatives within the country [Duclos, 2012]. In a context of profound ruptures and disconnections, individuals share an attachment to the places that influenced their artistic and intellectual awakening as young men and women. The coffee houses and bookshops of Al-Mutanabi Street are part of this shared memory tinged with nostalgia. When a bomb exploded on March 5, 2007, near the historic Shabandar Café in the heart of the street, it is not only a homeland, but also the meaning generations of migrants had attributed to their exile that had been attacked. Four years after the looting of Baghdad museums, this deadly event embodied the destruction of cultural life in the Iraqi capital. Iraqi artists in exile quickly reacted from outside, reviving through their creations the atmosphere of the lost city. Between tribute and testament, their work questions heritage in the (un)making, through a set of transnational practices. Interestingly the bombing of Al-Mutanabi Street also generated initiatives from non-Iraqi artists. Al-Mutanabi Street – what it used to be, what it is and what it should be sheds light on circulatory dynamics underpinning the construction of heritage practices. Looking at the transnational translations of a national landmark under attack such as Al-Mutanabi Street therefore questions the association between cultural heritage and ideas of continuity and authenticity.

1. I would like to thank Ghassan Ghaib, Himat Ali and Hoshang Al-Waziri for their collaboration on this research, and Veronica Gomes-Temesio for her support. I am also grateful to the anonymous reviewers for insightful comments that greatly contributed to sharpening the argument of this paper. Finally, I would like to thank the editors for their suggestions during the review process.

* PhD, London School of Hygiene and Tropical Medicine, UK.

Drawing on Graham and Howard constructionist perspective on heritage [2008, p. 2] “which regards the concept as referring to the ways in which very selective past material artefacts, natural landscapes, mythologies, memories, and traditions become cultural, political and economic resources for the present”, this paper looks at the relation between transnational societies and complex heritage practices. Along with Metenier and Al-Rachid’s research [2008] unpacking a well spread essentialist discourse on violence in Iraq, we need to look at Iraq long history of loss, violence, and massive migration together with its vibrant artistic and archaeological history to critically reflect on the category of “cultural heritage”.

How can we make sense of the various artistic responses to Al-Mutanabi Street bombing, and think heritage in a society characterised by the destruction and dispersion of its material and immaterial cultural background? In an attempt to answer this question, I will first explain my theoretical framework drawing on transnational and cosmopolitan studies to think of heritage in a context of mobility. I will also describe my methodological approach based on ethnographic work (*i.e.* interviews and observations), combined with artworks and document analyses. I will then give some elements of context by accounting for the events that followed the 2003 American-led intervention in Iraq, and more particularly the looting of the museums. This paper will also offer a situated understanding of the importance of Al-Mutanabi Street in Iraqi culture and its echoes for exiled communities. We will then move to the exploration of artistic responses to the bombing from outside Iraq. Three case studies will be considered: 1) the “Al-Mutanabi Street Starts Here” initiative led by San Francisco-based poet and bookseller Beau Beausoleil; 2) The Art book from Iraqi artist Himat Ali displayed as part of the Houston-based exhibition “Iraqi Artists in Exile” hosted by the Station Museum and; 3) Ghassan Ghraib’s work “Homage to Al-Mutanabi Street”. We will finally argue that simultaneous processes of abstraction and re-materialisation of heritage practices inform the notion of cultural heritage beyond the Iraqi case, by challenging the idea of heritage as the remains of authenticity.

Capturing cultural heritage beyond materialities and intangible processes: What can we learn from Migration Studies?

The destruction of monuments and artefacts in Iraq combined with the looting of cultural institutions, and intense migrations of artists and circulation of artworks call for a novel framework to assess shifting meanings associated with cultural heritage. Transnational and cosmopolitan studies can contribute to the debates by looking beyond the bipolarisation between tangible and intangible cultural heritage [Unesco, 2003].

Transnational Studies, the Cosmopolitan Imagination, and Heritage Studies

From the lens of Iraqi shattered heritage and beyond, how can we capture heritage practices in the making across borders? The transnational turn that reshaped the landscape of Migration Studies in the last twenty years [Glick Schiller, Bash, Blanc-Szanton, 1995; Malkki, 1995] opened new perspectives for social researchers interested in understanding identities as processes constituted by multiple and complex belongings. Methodological nationalism that had dominated social sciences so far was defined by Nina Glick Schiller [2007, p. 43] as: "An ideological orientation that approaches the study of social and historical processes as if they were contained within the borders of individual nation states. Nation states are conflated with societies and the members of those states are assumed to share a common history and set of values, norms, social customs, and institutions." Transnationalism as a methodological tool enabled researchers to look at migration processes beyond this "ideological orientation" and therefore to destabilise the idea of rupture or uprooting so far associated with human displacements. Transnational studies shed light on flows relating migrants across borders and unveiled complex and dynamic territories. However, this transnational turn also reinforced a tendency to rationalise our comprehension of migration patterns at the expense of their emotional component. The notion of "exile" for instance has been slowly excluded from the literature for being too rhetoric, and replaced by the categories "economic migrant", "refugee", "transmigrant" etc. According to Gerald Delanty [2006, p. 44] "The cosmopolitan imagination from the perspective of a critical social theory of modernity tries to capture the transformative moment, interactive relations between societies and modernity, the developmental and dialogic". It is here argued that by placing self-problematization of migration at the forefront of the debates and by capturing the transformative moment, a "cosmopolitan turn" will allow to: 1) look beyond methodological nationalism and; 2) transcend tensions between descriptive and normative outlooks on migrations by combining data analyses on practices, perceptions, and representations of mobility and heritage; The notion of cosmopolitan imagination therefore constitutes a relevant tool to renew our comprehension of cultural heritage.

An Ethnographic Outlook on Artistic Practices in Exile

Understanding how and why some elements of the past are used and (re)invented on the canvas in times of mobility interrogates individual and shared recollections of the homeland as well as narratives of exile, acknowledging with Torres [2003] that "Exiles and nations, after all, are constructions intimately woven into memories, recollections, and dreams. As all human constructions, they can be bound and unbound and even reconfigured through ongoing process of reflection, confrontations, and creation." This paper draws on ethnographic data collected during my doctoral fieldwork [Duclos, 2014] to explore how disappearance of places in the homeland and its impact on affects and memories are to a certain extent (re)embodied through artistic practices in exile. I conducted repeat life story interviews with Iraqi artists in exile belonging to the so-called 1960s, 1970s, 1980s

and 1990s generations. Interviews were conducted between 2008 and 2011 in multiple sites including Damascus, Beirut, Amman, Geneva, Paris and London. Women and men interviewed used the term *fananin* (artists) or *muthaqafin* (intellectuals) *thaqafa* meaning “culture” in Arabic, to define the social group they were belonging to. This embodiment of culture through men and women living in exile (*fi-l-manfa*) raises questions on the relationship between cultural heritage in a homeland and its translation over time and across spaces.

Observations were undertaken with Iraqi artists and intellectuals in cafés in Beirut, Damascus, and Amman, and in the artists’ homes. In addition, I spent hours in artists’ studios in the different cities I visited. The artist’s studio is the physical site of creation *par excellence*. It is often pictured as a sort of refuge where creative minds and bodies find the peacefulness required to produce art. However artists’ studios are also spaces of social encounters, where people, practices and values interact. As a matter of fact, I discovered during my fieldwork that it is common practice to share studios with fellow artists, or to host friends, or journalists in these places. Studios can become incredibly busy places where artistic creation encounters heritage practices through both individual and collective remembrance. Findings from observations in the studios are used in this work to understand the relationship between artistic practices and cultural heritage recovery initiatives in the context of exile. Spending time with artists in the site where they create sheds light on the potential of artworks to explore meanings associated with mobility. For the purpose of this text, I will extract, from my interviews and observation notes, information generated outside Iraq on artistic reactions to the bombing of Al-Mutanabi Street. Finally, I will refer to exhibition catalogues throughout the text to address collective artistic practices and provide original insight on transnational networks contributing to the redefinition of Cultural Heritage in the context of mobility of men, artworks, and symbols.

Overall, by putting together observations, interviews, and art analyses, my approach aims at unpacking material and immaterial heritage practices in the (un)making in context of mobility. Transnational social practices feeding the construction of heritage assets will be analysed through the lens of artistic creation. This methodology does not aim at redefining “cultural heritage” but rather strives to provide a new insight on “heritagization” practices from the perspective of Migration Studies.

Material Disappearance, Recovery Initiatives and Cultural Heritage in Iraq

In April 2003, the archaeological Museum of Baghdad, the Museum of Modern Arts (previously known as the Saddam Centre for the Arts), and the Iraqi National Library, were looted. Images of ransacked museums shocked the Iraqi people and the rest world. The international community condemned the destruction of Iraq’s

cultural archaeological heritage² while the disappearance of modern arts was largely unaccounted for [Shabout, 2006a, p. 1]. Modern artists living either in Iraq or abroad in exile had produced some of the works stolen. Among them, sculptor Mohammed Ghani Hikmat³ saw entire periods of his artistic production vanish: "In this museum, on the third floor, there were 150 pieces of my work. All my early work from the 1940s and 1950s has been stolen. They have destroyed the museum. They have destroyed paintings from Faiq Hassan⁴ as well. It is a "tragedy" (Mohammed Ghani Hikmat, Amman 2011). The late sculptor led a Committee for recovering Iraq's culture targeting the works that quickly became available on the market. On top of the disappearance of major artworks, the archives catalogue of the modern art collection disappeared during the looting. In the context of global grief for a lost common cultural heritage, artists and art enthusiasts developed initiatives not only to recover the lost artworks, but also to fight for their recognition as part of heritage assets. Nada Shabout, art historian and curator, was among the first to engage with the recovery of Iraqi artworks:

"My concern with the lack of documentation started on my trip to Baghdad during June 2003, in the weeks following the fall of the Baath Regime. While I was able to establish new contacts through meeting with numerous artists, gallery owners, and art educators, I was also able to discern the depth of the deficiency. Archiving at the Saddam Centre for the Arts was not updated for more than two decades before the invasion [...] the richest available materials are, in fact, the information stored in individuals' memories." [Shabout, 2006b, p. 3]

Nada Shabout and The Modern Art Iraq Archive (MAIA) team worked to "document Iraq's rich but threatened modern artistic heritage. This project prototypes a participatory content-management system to trace, share, and enable community enrichment around this art. MAIA houses images of works of art, many of them now lost, from the Iraqi Museum of Modern Art in Baghdad, as well as publications, exhibition catalogues, and personal documentation."⁵ Other initiatives went beyond the scope of recovering cultural heritage. The conditions that made the looting possible, as well as the threat it might represent in the future for intellectuals and artists settled inside Iraq were directly addressed. Along those lines, the Iraqi observatory was set up with the aim of building durable connections between scholars in Iraq and their colleagues abroad. The project also claimed a duty of witnessing and reporting events happening in Iraq to the international community:

"Word began to trickle out of Baghdad in mid-April 2003 that the Iraqi National Library and Archives and the library of the Ministry of Holy Endowments and Religious Affairs (Al-Awqaf) had been burned and looted during the paroxysm of aggravated mayhem that followed the collapse of the Baathist regime. Soon, it

2. The archaeological museum reopened in 2015.

3. Mohamed Ghani Hikmat (born 1929) was an Iraqi sculptor trained in Baghdad and Rome. He created major landmarks inspired from Middle Eastern legends. He died in Amman in 2011.

4. Faiq Hassan (1914-1991). Hassan founded the department of Painting at the Institute of Fine Arts in Baghdad.

5. MAIA statement on the website.

became clear that in addition to the damage to those libraries, universities, research centers and private institutions had also been harmed or destroyed, and that additional elements of Iraq's rich cultural heritage in the form of historic buildings, musical archives and contemporary art were at risk. These were moments of deep and profound sadness that ultimately gave way to conversations about ways to work to rebuild and restore what had been lost." [Watenpaugh *et al.*, 2003]

From a different angle, Brodie and Renfrew [2005] denounced the global ramifications of the looting and in particular the responsibility of the international market – including major museums – accused of encouraging such behaviours by continuing to buy antiquities without provenance.

These initiatives highlight transnational social processes aiming at recovering part of the Iraqi cultural heritage while creating new cultural practices. Efforts to recover the modern heritage of Iraqi Art History took place in the shadow of the loss of archaeological artefacts, referred to as Human Cultural Heritage. Power relationships shaping hierarchal systems – where some artefacts are worth fighting for, and others are reduced to casualties – define the landscape where claims are articulated to redefine cultural heritage.

Al-Mutanabi Street in the context of the Iraqi cultural life and artistic narratives

Located in the historic centre of Baghdad bookselling area at the shore of the Tigris River, Al-Mutanabi Street is at the heart of the capital's literacy district and home to bookshops, printing shops, publishers, and cafés. The street is named after the tenth century poet considered today one of the greatest writers in Arabic language. His statue stands at the entrance of the street. On Fridays, stalls of new and old books stretch behind him.

Life story interviews conducted with Iraqi artists in exile in Europe and in the Middle East kept bringing me back to Al-Mutanabi Street and its (lost) vibrant artistic and intellectual life. Narratives of literary cafés in Baghdad are prominent within narratives. During my fieldwork in Beirut, I conducted a first interview with an Iraqi intellectual belonging to the so-called 1960s generation. Talking about his student life, he enthusiastically told me:

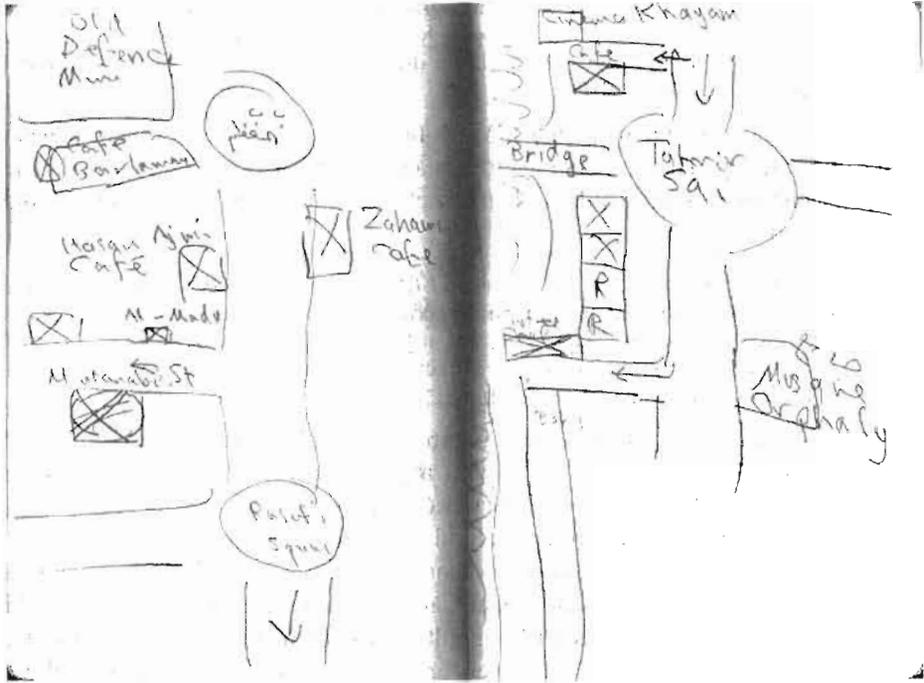
"I was always reading Russian, French, English, and also German literature. When you were doing so, you were frequenting the literary cafés in Baghdad. I was really young, in the late 1960s. I was listening to the "big guys" we talked about everything: Marx, Hegel, Kant, Leibnitz, Sartre, Spinoza. All these names were circulating; we talked about poetry, theatre, and literature. There was a kind of liberal openness in the 1960s. Really, these literary cafés were my first network."⁶ (Interview with an Iraqi intellectual, Beirut, 2008).

Two years later, I met again with him and tried to find out more about the importance of Al-Mutanabi neighbourhood and its coffee houses. While talking

6. Transcript from an interview conducted by the author with an Iraqi intellectual. Beirut, 2008.

to my interlocutor, he suddenly grasped a pen and started sketching on my notebook a map of the places that were once so familiar.

Figure 1 – Sketch by an Iraqi intellectual in Exile



Source: Diane Duclos, Field notes, Beirut 2010.

As he was drawing, he looked like he was reviving a busy night in Baghdad after a day studying at the University. This illustration interestingly shows that Al-Mutanabi Street does not stand on its own. The street is connected to a broader area filled with cafés, bookshops, publishing houses, art galleries, monuments, cinemas and the river.

If Al-Mutanabi Street has hosted literacy activities for centuries, the availability of books has, of course, been subject to the political influences and to the nature of regimes in place. In the course of an interview, an artist from the 1970s generation recounted his discovery of books and of the social world surrounding them:

“When I was 14 or 15 years old, I discovered books. It was new to me. There was not a single book at home. At that time in Baghdad there were several ways to obtain books. First, you already had a book and you could exchange it for another book. Second you had a pornographic journal and you could exchange it for many books ! (laughs). Of course there was Al-Mutanabi but it was expensive. You needed to go there as a group and while one of us would talk to the book seller, another one would take a book. A few years ago, they put a bomb in Al-Mutanabi. I remember, it was so lively. Intellectuals, artists, hobos used to

meet in coffee houses and discuss poetry or politics. At that time, lots of intellectuals abandoned their family to write poetry... It was the first time I heard all these big names. One day you drink a chai⁷ with someone and discuss religion, the next day you hear about Marx or Lenine. There was a sense of solidarity as well. You could borrow a book, you could borrow money. And books were circulating so much that you could find graffiti inside. Next to a text from Garcia you would find out a beautiful poem. Ideas were circulating like this. Then, in the years 1978-79 things became more difficult.” (Interview with an Iraqi artist in Exile in Europe, 2010).

This testimony summarises what Al-Mutanabi used to be and somehow what it should be today. This narrative echoes many others collected on the field. The energy of the street seems to be a thermometer for hopes and disillusion for the future of Iraq:

“Despite obvious security problems and the lack of electricity, Baghdad’s coffee houses have again become sites of vigorous discussions and fellowship. This is especially the case for Shabandar cafe at the Northern gate of the Souq. Located on the street of booksellers, the cafe attracts an artistic and literary crowd, especially on Fridays.” [Watenpaugh, 2003, p. 23]

In this context, the 2007 deadly bombing in Al-Mutanani Street provoked reactions fed by despair and revolt, with a profound sense of resistance. Such emotions are present in the documentary *A Candle for the Shabandar Café* [2007] directed by Emad Ali. This project behind this film started before the bombing. The filmmaker was keen to show another side of Baghdad than the sectarian violence. He started to film in Shabandar Café situated in the heart of Al-Mutanabi Street to witness the persistence of Iraqi cultural life though this historical popular café of the capital. Owners and customers are interviewed. Their stories contribute to the history of the café, of the street and of Iraq. However violence inevitably catches up Emad Ali when on March 5, 2007, a car bombed explodes in front of Shabandar. Violence not only interfered with his professional projects, it also entered his personal life.

The picture displayed here (figure 2) was shot only two days after the explosion and shows the poet Ahmed Hussain reciting a poem on the ruins. Men from different generations and journalists are gathered in a circle to listen to him. This picture somehow synthesises the importance of Al-Mutanabi Street in Iraqi culture, standing, on the one hand, for the continuity of enlightening, literacy and creation, and on the other for the violent destruction and dispersion of cultural heritage understood as monuments, places, objects, and practices.

7. Arabic for “tea”.

Figure 2 – Poet Abdel Ahmand Hissain recites a poem two days after Al-Mutanabi bombing, March 2007



Source: photo Ali Al-Saadi. Cover from *Shahadat: Witnessing Iraq's transformations after 2003* [Wollenberg, 2003].

Iraqi Artistic Responses to Al-Mutanabi Bombing from “Outside”: The Aesthetic and Politics of Ruins, Heritage and the Transformative Moment

Narratives of the Baghdadi youth of Iraqis in exile inexorably recount hours spent in the capital literary coffee houses, and fridays in Al-Mutanabi Street. The 2007 explosion occurred in an artistic landscape that had been characterised by a long history of creative search, but also by years of violence and migration. In the 1930s, artistic life in Baghdad was defined by international exchanges, particularly through scholarships that enabled Iraqi students to obtain a European education. Simultaneously, Western artists visited the Baghdad Fine Arts Institute. Such movements of individuals favoured the circulation of ideas, which combined to deeply influence the theorisation of visual art in Baghdad. A significant number of these artists and intellectuals became members or sympathisers of the Iraqi Communist Party, which was very influential in Iraq between its creation in 1934 and the 1970s. The repression of 1978 and 1979 combined to accelerate the exodus, giving rise to a specific generation of migrants. Focusing on narratives formulated by Iraqi artists and intellectuals from the 1960s and 1970s enlightens us about the thriving and dynamic cultural scene taking shape in Baghdad before their

departure. Recollections also inform us on the symbolic of certain places in memories. According to Rashid Selim [2001, p. 49], “For the Iraqi artist, within or without, the tension of the loss is an undeniable factor towards releasing a new creating individualism in works that travel far with a contemporary global awareness informed by a profound sense of origin”. In the context of long-term exile and dispersion of artists and artworks, how can we make sense of creative translation of the Al-Mutanabi bombing?

In 2007, in San Francisco, poet and bookseller Beau Beausoleil read in the news about the bombing in the bookselling district area of Baghdad. The owner of a second-hand bookshop felt this was an attack to what he refers to as his “cultural community”⁸. The bombing acted as a catalyst to engage with the attack on the cultural legacy in Iraq. After this tragedy, Beausoleil somehow identified with the inhabitants of Al-Mutanabi Street and in this sense, he was for the first time able to identify with the Iraqi people. He decided to initiate a project called “Al-Mutanabi Street Starts Here”, calling for letterpress-printed broadsides responding to the attack. The project evolved over the years to include an anthology of writing around Al-Mutanabi and an exhibition of artists’ books. The project was also made of public readings and conferences all over the world. Although “Al-Mutanabi Street Starts Here” reached far more people than anticipated by Beau Beausoleil, it had limited but growing impact in Baghdad. Some Broadside have been donated to the National Library. The destroyed car that exploded and killed 30 people and wounded much more on March 5, 2007, travelled from Baghdad to the US and then to the UK to be displayed in museums. Artist Jeremy Deller designed this installation untitled “It is what it is” as an intervention in the public daily life. Does “museification” of this object, however, contribute to the transnationalisation of heritage practices? Deller’s statement with this installation is explicitly a political one. The object has been taken out of his context with no effort to make sense of the history and legacy of Al-Mutanabi but rather to engage with an American and British audience about the war in Iraq.

These initiatives show how Al-Mutanabi Street and its intellectual crowd reached western minds following the 2007 tragedy. It is interesting to note that the discourse surrounding these events denies the diversity of Iraqi intellectuals to voice expressions of culture that would easily converse with the West. Other Arab intellectual centres in Basra or Najaf did not find the same echo in Europe or in the US, as if “other intellectuals” were inhabiting these places.

Al-Mutanabi Street quickly made its way to creations produced by Iraqi artists in exile. Himat Ali displayed a series of twelve art books (figure 3) at the Houston Station Museum of contemporary Art as part of a collective exhibition entitled “Iraqi artists in Exile”. Between tribute and testament this work is a powerful depiction of the street in its intellectual and artist function and in its destruction. In the same exhibition Kareem Risan presented a visual reference to Al-Mutanabi

8. Mosaic Rooms (London), interview with Beau Beausoleil.

Street. One can wonder why Al-Mutanabi Street had to be bombed to become a place of interest for curators in the West, and to what extent memories of a historical cultural place in Baghdad found a global echo through violence.

Figure 3 – Twelve Artist books (34 x 52 cm) by Himat Ali, 2008. Mixed media on paper



Source: Himat Ali, 2008.

In 2007, Ghassan Ghaib proposed two art objects in homage to Al-Mutanabi. The first piece of the project (Figure 4) is the wreck of a car trapped between two burned books.

The three elements are wrapped with barbed wire. As often in Ghaib's work, there are at least two readings. One can see the death of culture imprisoned between violence and dictatorship. One can also assume that books are taking over the car, as a claim of resilience of the Iraqi culture. In the same series, Ghaib has materialised a pile of three manuscripts being sawed (Figure 4).

On the top, little colourful cubes that could be dispersing or gathering. Ghaib has often used such cubes in his recent works. He mentioned in an interview conducted in his workshop in Amman (while discussing his paintings) that these geometrical forms could be seen as human forms or sometimes refugees. Is the saw only beginning to cut these old manuscripts into pieces? Are the books resisting the attack, and is the saw now stuck, unable to go further as well as to go back in time? Are the forms trying to escape the violent attack or are they gathering to resist? Ghaib leaves us with an unsolved dilemma and forces the members of his audience to position themselves in a world where culture and violence intrinsically coexist.

Figure 4 – Homage to Al Mutanabi Street by Ghassan Ghraib



Mutabani (1)
Homage to Al-Mutanabi Street
Mixed media on paper
25 x 32 x 25
2007



Mutabani (2)
Homage to Al-Mutanabi Street
Mixed media on paper
25 x 15 x 25
2007

Source: <http://www.4ghassan.com/objects.htm>

All these examples are not exhaustive of the various artistic responses to Al-Mutanabi bombing. These selected projects can be seen to some extent as an attempt to recover cultural heritage, but also to transcend it through transnational practices. The visual narratives we have explored in this paper echo an existing artistic genre, which Hana Malalah labelled “ruins technique”: “It is well known that the technical aspects of my practice include the burning, distressing and obliterating of material: I have termed this Ruins Technique. Clearly, this technique owes its existence to the lethal face of war. This does not mean that I am reproducing the idea of war. Instead, I am utilising its intrinsically destructive process to engender the visceral experience of the reality of war irrespective of its geographic/political particular.”⁹ The aesthetic of ruins goes beyond anti-war statements that triggered most exhibitions in the West following the 2003 invasion [Naef, 2012]. It is a language of the particular and the universal that can be heard when distancing from methodological nationalism. The cosmopolitan imagination can capture the transformative moment from ruins to heritage in the making,

9. Hana Malalah’s personal statement available on her website.

heritage being understood “not so much as a ‘thing’, but as a cultural and social process, which engages with acts of remembering that work to create ways to understand and engage with the present”[Smith 2006, p. 2]. Artistic responses to Al-Munatabi Street suggest that “engaging with the present” through “acts of remembering” also create spaces to engage with the future: oral narratives and material embodiment of what Baghdad cultural life once was invite us on a journey to what Al-Mutanabi Street could be.

Conclusion

The artistic responses to Al-Mutanabi bombing presented in this paper highlighted transnational processes of heritage practices. Interviews and observations conducted with Iraqi artists in exile suggest a specific creative translation of this traumatic event for exiled communities. Indeed, participants in this study admitted having felt their homeland had been lost for a long time. Hopes of returning after the fall of Saddam Hussein’s regime quickly collapsed following the dramatic rise of sectarian violence and the targeting of Iraqi academics. Over the years, Al-Mutanabi Street increasingly embodied a connection to Iraq and its imagined cultural community as a persistent memory, but also represented Baghdad as it should be. In this context, the artworks presented can be regarded as a last attempt to hold on to memories and as a manifestation of nostalgia. However, the cosmopolitan outlook adopted in this research unveiled that these verbal and visual narratives also convey a vision for the future. These testimonies evoke what Al-Mutanabi Street was one day, what it could be and what it should be. In this sense, the notion of cultural heritage is projected in the future in simultaneous processes of materialisation and abstraction. Heritage is grounded in the history of a city, of a street with its people, its shops and its cafés, but somehow reaching the world. Artistic responses to Al-Mutanabi Street attack teach us that cultural heritage cannot be reduced to a mere trace of authenticity as heritages are deeply embedded in intimacies and politics in the making.

References

- AL-RACHID L., METENIER E. [2008], « À propos de la violence “Irakienne” : éléments de Réflexion sur un Lieu Commun », *A Contrario*, n° 5, p. 114-133.
- BRODIE N., RENFREW C. [2005], “Looting and the world’s archaeological heritage: the inadequate response”, *Annual Review of Anthropology*, n° 34, p. 343-61.
- DELANTY G. [2006], “The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory”, *The British journal of sociology*, vol. 57, n° 1, p. 25-47.
- DUCLOS D. [2012], “Cosmopolitanism and Iraqi Migration”, in TEJEL J., SLUGGLETT P. BOCCO R., *Writing the Modern History of Iraq: Historiographical and Political Challenges*, London, World Scientific Publishers, p. 391-402.

- DUCLOS D. [2014], *Vivre ici, dans l'ailleurs : artistes irakiens, exil et cosmopolitisme*, Thèse de doctorat, Genève, Institut des hautes études internationales et du développement.
- FARCHAKH BAJJALY J. [2008], "Will Mesopotamia Survive the War? The Continuous Destruction of Iraq Archeological Sites", in STONE G.P., FARCHAKH BAJJALY J., *The Destruction of Cultural heritage in Iraq*, Suffolk, Boydell and Brewer, p. 135-141.
- GLICK SCHILLER N., BASH L., BLANC-SZANTON C. [1995], "From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration", *Anthropological Quarterly*, vol. 68, n° 1, p. 48-63.
- GRAHAM B., HOWARD P. (eds) [2008], *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Aldershot, Ashgate.
- MALKKI L.H. [1995], "Refugees and Exile: From 'Refugee Studies' to the National Order of Things", *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, n° 1, p. 495-523.
- NAEF S. [2012], "Not just for 'art's sake': Exhibiting Iraqi Art in the West after 2003", in TEJEL J., SLUGGLETT P., BOCCO R., *Writing the Modern History of Iraq: Historiographical and Political Challenges*, London, World Scientific Publishers, p. 475-500.
- SASSOON J. [2009], *The Iraqi Refugees: The new Crises in the Middle East*, London, I.B. Tauris.
- SELIM R. [2001], "Diaspora, Departure, Remains", in FARAJ M. (ed.), *Strokes of Genius: Iraqi Contemporary Art*, London, Saqi Books, p. 47-63.
- SHABOUT N. [2006a], "Historiographic Invisibilities: The Case of Contemporary Iraqi Art", *International Journal of the Humanities*, vol. 3, n° 9, p. 53-64.
- SHABOUT N. [2006b], "Recovering Iraq's modern heritage: constructing and digitally documenting the collection of the former Saddam Hussein center for the arts", *TAARI Newsletter*, vol. 1, n° 2, p. 1-5.
- SMITH L. [2006], *Uses of Heritage*, London, Routledge.
- TORRES DE LOS ANGELES M. [2003], *By Heart/De Memoria, Cuban Women's Journey in and out of Exile*, Philadelphia (Pa.), Temple University Press.
- Unesco [2003], *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, October 2003: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf> (accessed on 9 November 2015).
- WATENPAUGH K., METENIER E., HANSEN J., FATTAH H. [2003], "Opening the Doors: Intellectual Life and Academic Conditions in Post-War Baghdad", *The Iraqi Observatory*, p. 1-29.

Catalogues

- HIMAT [2008], *Al-Mutanabi Street, Baghdad* (Projet exposé au Station Museum, Houston, November 1, 2008 – February 1, 2009). L'échelle, Éditions Rencontres.
- SHABOUT N. (curator), TYSON J. [2006], *Dafair: Contemporary Iraqi Book Art*, Catalogue d'exposition, Denton (Tex.), University of North Texas Art Gallery, 17 Octobre-22 novembre 2006.

Films

- ALI E. [2007]. *A Candle for the Shabandar Cafe* [DVD]. 25'.

Websites

<http://artiraq.org/maia> (accessed on May 3, 2015)

<http://hanaa-malallah.com/> (accessed on May 3, 2015)

<http://.ica.org.uk/> (accessed on November 2, 2013).

<http://4ghassan.com> (accessed on May 3, 2015)

<http://mosaicrooms.org/blog/q-a-with-beau-beausoleil-poet-bookseller-and-founder/> (accessed on November 13, 2015)

Patrimonialisation des mémoires douloureuses : ancrages et mobilités, racines et rhizomes

*Dominique Chevalier**

« Le passé n'est jamais mort. Il n'est même jamais passé. »
William Faulkner

Étymologiquement, le terme « patrimoine » suggère l'idée d'un héritage, légué par les générations précédentes, à transmettre intact aux générations futures. « On ne peut donner que deux choses à ses enfants : des racines et des ailes », assure un proverbe juif : des racines pour puiser la substance vitale qui fonde chaque individu et compose son identité et sa mémoire et des ailes pour s'élever, s'envoler vers son propre destin avec légèreté et spiritualité.

La racine *pater* du terme *patrimoine* évoque explicitement cette transmission par filiation. En raison du génocide et des crimes de masse perpétrés pendant la Seconde Guerre mondiale, six millions de racines et d'innombrables ramifications et filaments ont été détruits et annihilés. Maillons d'une chaîne qui unit les vivants et les morts, les musées et mémoriaux consacrés aux mémoires douloureuses de la Shoah apparaissent de ce point de vue à la fois comme une manifestation de l'importance du Zakhor [Yerushalmi, 1984], régulièrement rappelé et invoqué dans la Bible hébraïque, et comme une réponse spatiale, patrimoniale, mémorielle et géopolitique de nombreux acteurs de la scène politique et de la société civile. Les musées consacrés aux mémoires douloureuses répondent en effet à une utilité sociale forte : ils pansent¹ et font penser.

Avec l'émergence, à la suite du procès Barbie (1987), d'une frénésie commémorative et du devoir de mémoire [Lalieu, 2001 ; Ledoux, 2012], le passé, ce « pays étranger » pour reprendre le titre de David Lowenthal [1985], est devenu une force plus puissante que jamais pour envisager le monde contemporain et à venir ; ce dernier montre en effet combien l'évocation désormais récurrente du passé dans l'espace public occasionne un changement de signification dans

* MCF, HDR, université Claude Bernard-ESPÉ Lyon 1.

1. Voir à ce sujet les travaux sur la résilience [Cyrulnik, 2001] et [Cyrulnik, Seron, 2004].

l'appréhension du patrimoine, lequel ne consiste plus seulement en une préservation des objets, mais devient une création, une construction en soi. Dès lors, le patrimoine n'est plus appréhendé comme un ensemble d'éléments ou d'artefacts transmis du passé au présent, mais comme un processus, une création permanente visant à répondre à des besoins contemporains [Ashworth, 2012, p. 187]. Ce passé, associé aux différentes formes de patrimoines qu'il embrasse et génère, présente des ressources à la fois culturelles, touristiques et mémorielles. Pour reprendre les propos d'Olivier Lazzarotti, « le tourisme dit culturel et sa rencontre avec le patrimoine participent à la construction du Monde contemporain » [Lazzarotti, 2010].

La question des mobilités apparaît centrale pour comprendre les diverses formes de patrimonialisation du passé des mémoires douloureuses de la Shoah. Les patrimonialisations sont plurielles, à la fois construites autour de mobilités temporelles pour retracer chronologiquement les mondes perdus d'avant la destruction des Juifs d'Europe, puis les ténèbres des centres de mise à mort, et finalement les reconstructions et itinéraires post-génocides ; elles sont également articulées et produites par des mobilités géographiques idéelles ou matérielles de personnes, d'objets et de pratiques pour évoquer les nouveaux réseaux diasporiques, en Israël, en Amérique du Nord et du Sud, en Afrique du Sud ou en Nouvelle-Zélande après la Seconde Guerre mondiale. Enfin, les mobilités sont également mouvances, dans le sens où les mouvements, les turbulences, les circulations de personnes, d'objets et de mémoires plurielles contribuent finalement à façonner et à « labelliser » la mise en patrimoine d'autres types de mémoires douloureuses.

Ce boom mémoriel, dont certain(es) chercheur(es) déplorent l'omniprésence [Todorov, 1995] ou en critiquent « l'overextension » [Berliner, 2005] a infusé toutes les disciplines. La géographie, jusque-là assez peu concernée par le paradigme mémoriel, n'échappe pas à cet engouement ; les politiques mémorielles et les mémoires politiques et sociales nourrissent et transforment en effet formidablement les espaces dans lesquels elles s'insèrent. Les différentes formes d'inscriptions patrimoniales et mémorielles de mémoires traumatiques plurielles constitueront le fil rouge de notre approche². Dans un premier temps, nous appréhenderons les mises en patrimoine des mémoires de la Shoah en tant que « label » pour d'autres mémoires [Chevalier, 2014a] et nous essaierons d'en comprendre les ressorts. Puis nous nous intéresserons plus particulièrement aux « entrepreneurs de mémoire » [Pollak, 1993 ; Gensburger, 2010] tels qu'architectes, artistes et touristes en les appréhendant en tant qu'agents, voire, agitateurs mémoriels. Enfin, nous interrogerons les liens existant entre mas-sification touristique et marchandisation patrimoniale.

2. D'un point de vue méthodologique, j'ai systématiquement privilégié l'observation flottante [Pétonnet, 1982], beaucoup moins intrusive que des entretiens fussent-ils non directifs. En effet, comme j'ai rapidement pu le constater, les visiteurs des musées des mémoires douloureuses gardent entre eux une certaine distance, respectent les proxémies intimes et personnelles [Hall, 1978] de chacun(e) et limitent au maximum les interactions verbales. Mes entrées sur le terrain n'ont donc finalement pas été très compliquées. « Touriste » ordinaire et visiteuse anonyme parmi d'autres touristes et visiteur.es anonymes et ordinaires, j'ai ainsi pu fréquenter, souvent à plusieurs reprises, chaque musée des différents corpus et observé à loisir les dispositifs muséographiques et les réactions de mes semblables.

Mémoires de la Shoah et patrimonialisation : un « label » pour les autres mémoires douloureuses ?

Sur le plan matériel, oral et immatériel, la culture et le patrimoine liés à la Shoah constituent un exemple à la fois archétypal et douloureux de l'ensemble des caractéristiques définies par l'Unesco en 1997³. Aux innombrables documents d'archives, à la multitude d'objets et artefacts, aux témoignages écrits, oraux et vidéos de nombreux rescapés, il convient d'ajouter les importantes œuvres d'art aux fonctions à la fois artistiques, historiques, morales et psychologiques présentes dans les musées et dans les jardins qui les jouxtent parfois. L'architecture des édifices nationaux, construits *ex nihilo* hors des sites de déportation (et donc sans liens géographique et historique avec la Shoah), insérés au cœur de quelques grandes métropoles occidentales, doit relever un défi supplémentaire, celui de faire comprendre aux visiteurs, à travers la puissance évocatrice de leur dessin, la barbarie du dessein des nazis et de leurs complices. Bien que situé à des milliers de kilomètres des lieux de la Shoah, l'US Holocaust Memorial Museum de Washington a reçu plus de 40 millions de visiteurs depuis son ouverture en avril 1993. Aux fréquentations présentes s'ajoutent les visites virtuelles : en 2015, le site Web du musée⁴ en a reçu plus de 25 millions, émanant de plus de 17 millions de visiteurs provenant de 239 pays. 43,6 % de ces visites étaient des visites internationales.

Les ondes de choc de la Shoah [Lindenberg, Garapon, Padis, 2008] continuent de travailler les sociétés contemporaines. Ainsi que le remarque Serge Klarsfeld [2002, p. 13], « [les nazis] ont [...] marqué au plus profond de leur personnalité des hommes et des femmes qui sont nés bien après la Shoah ». Par sa complexité, par son envergure, son bilan et sa monstruosité la Shoah reste un défi pour la conscience morale de l'humanité. Comme le note Paul Ricœur [2000, p. 331-332], « il y aurait dans l'événement même quelque chose de si monstrueux qu'il mettrait en déroute tous les modes de représentation disponibles ». Diverses remémorations collectives tentent de penser cette béance dans l'histoire de l'humanité. Les commémorations sont plurielles [Perego, 2010], et les scénographies et rituels [Wahnich, 2007] mis en œuvre pour évoquer les souvenirs inspirent en partie, par leur efficacité, les cérémonies commémoratives d'autres mémoires douloureuses.

Tout d'abord, sans doute faut-il voir des raisons juridiques à cette influence de la Shoah dans les commémorations d'autres mémoires douloureuses. En effet, en 1948, à la suite de la destruction des Juifs d'Europe, les notions de « crime contre l'humanité » et de « génocide » sont définies, dans la sphère du droit et de la justice pénale internationale, pour évoquer spécifiquement les formes de violences planifiées par les institutions politiques, en vue d'éradiquer une partie de la population en tant que telle. La Shoah apparaît clairement comme un paradigme de référence.

3. <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001062/106215E.pdf> (page consultée le 3 décembre 2016).

4. www.ushmm.org/ (page consultée le 3 décembre 2016).

Dans le cas du génocide des Tutsis rwandais, dernière grande tuerie de masse du vingtième siècle, la nature génocidaire des crimes est évidente ; Hélène Dumas [2014] en a donné une grille de lecture claire, notamment en matière d'organisation administrative et d'investissement populaire à l'échelle de l'espace proche. En cent jours, entre le 7 avril et le 4 juillet 1994, huit cent mille à un million de Tutsis rwandais, hommes, femmes et enfants ont été tués dans ce pays qui comptait sept millions d'habitants. Telle la foudre, la haine s'est abattue sur eux au motif qu'ils étaient Tutsis. Jean-Pierre Chrétien et Claudine Vidal [2014] ont montré le caractère construit de l'opposition Hutus/Tutsis et le rôle du pouvoir colonial dans cette catégorisation. La plupart des victimes ont été massacrées durant les trois premières semaines, ce qui donne une idée de la radicalité de l'événement et des difficultés actuelles pour les rescapé(e)s de cohabiter à côté des bourreaux d'hier.

En 1995, plusieurs représentants de la mémoire de la Shoah, notamment Michaël Berenbaum, du Musée de l'Holocauste de Washington D.C. (USHMM) ou encore Efraim Zuroff du Centre Simon-Wiesenthal de Jérusalem, furent invités au Rwanda, en tant qu'experts, pour proposer des idées sur la gestion de la mémoire du génocide des Tutsis rwandais. D'ailleurs, à l'issue de la conférence internationale intitulée « Conférence internationale sur le Génocide. Impunité et Responsabilité », Efraim Zuroff devint conseiller du gouvernement rwandais dans la chasse aux génocidaires. L'année suivante, en 1996, c'est Paul Kagame, vice-président et ministre de la Défense, qui se déplace et effectue un séjour de quelques jours en Israël. Au cours de ce voyage, il visite Yad Vashem et exprime le souhait de construire un Mémorial qui s'en inspirerait. Depuis lors, devenu membre d'honneur de la fondation Raoul Wallenberg, il a, à maintes occasions, affirmé la proximité de fait existant entre le Rwanda et Israël en raison du crime subi [Kaliski, 2004a]. Le mémorial du génocide, inauguré à Kigali en 2004, abrite les sépultures de quelque 250 000 victimes. En voyage officiel en Afrique, le Premier ministre israélien s'est récemment rendu au Mémorial en compagnie de Paul Kagamé, devenu président de la République en 2000. Lors d'une conférence de presse, il a notamment déclaré : « Mon peuple connaît également la douleur d'un génocide. C'est un lien unique, même si c'est un lien qu'aucun de nos peuples ne souhaite avoir » [Perez, 2016].

Si cette « réelle affinité [*entre les deux pays*] pour des raisons historiques évidentes » [Clark, cité par Njanjo, 2016] s'explique à la fois par une affinité de souffrances et des considérations géopolitiques⁵, l'analogie ne se retrouve que partiellement dans les choix muséographiques. En effet, les mémoriaux rwandais exposent généralement, tout comme à Chœung Ek ou Tuol Sleng, principaux lieux mémoriaux du génocide perpétré par les Khmers rouges au Cambodge, de nombreux

5. Les relations entre Israël et le Rwanda se sont intensifiées depuis 2013. Les deux pays ont signé un accord de coopération en 2014 et en 2015, et le Rwanda a ouvert une ambassade à Tel-Aviv. Les liens entre les deux pays ne se bornent pas seulement à un passé marqué par le génocide. D'un point de vue plus pragmatique, Israël est perçu comme un partenaire intéressant, à un moment où les relations avec les États-Unis et le Royaume-Uni s'avèrent quelque peu tendues. Et par ailleurs, Israël cherche à s'assurer le soutien des pays africains, notamment dans les institutions internationales où l'État hébreu est critiqué pour son occupation des Territoires palestiniens ou ses activités nucléaires.

restes humains. À quelques exceptions près, comme l'ossuaire de Douaumont⁶ par exemple, cette pratique de la monstration de restes humains demeure relativement étrangère aux usages occidentaux. Faut-il voir dans cette volonté d'exposer les ossements, une politique de mémoire traumatique qui cherche à maintenir vivace la présence de la violence du passé, comme le suggère Henri Rouso [2015] ?

Dans les musées et mémoriaux consacrés à la Shoah, les rites et les agencements mémoriels reposent certes sur des témoignages, des archives, l'exposition d'objets, etc., mais également sur la symbolisation et l'invocation des noms, soit sous la forme de « Mur des Noms » comme dans pratiquement chaque musée, soit sous la forme d'une longue litanie des noms comme dans le Mémorial des enfants de Yad Vashem ou le musée attenant au Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe à Berlin notamment, ou encore lors de la cérémonie de Yom Ha Shoah.

Ces rituels commémorant la Destruction des Juifs d'Europe [Hilberg, 1988] permettent sans doute de saisir pourquoi et comment la Shoah est devenue un « modèle et un cadre référentiel » [Lapierre, 2007, p. 475] à part entière du « phénomène mémoriel » [Lavabre, 2014], du moins du phénomène mémoriel occidental, comme la célébration du dixième anniversaire du 11 Septembre 2001 a pu le montrer. Ces deux événements traumatiques ne sont pas comparables « en eux-mêmes »⁷ ; néanmoins, leurs modalités de commémorations se trouvent finalement très interconnectées en termes de déroulements. La commémoration du dixième anniversaire a coïncidé avec l'inauguration du mémorial du 11 Septembre, un espace paysager de trois hectares au sein duquel deux immenses bassins déversant de l'eau en permanence ont été érigés, comme véritables « points de repère » de l'endroit où se dressaient les tours du World Trade Center [Truc, 2015]. À l'instar des victimes de la Shoah, la plupart des défunts(es) n'ont pu être identifié(es) en raison de la violence inouïe du choc. Il s'agit donc, là aussi, de morts sans corps et sans sépulture. Les noms des 2 983 personnes tuées lors des attentats ont été lus, un à un, ponctués par six moments de silence : à l'instant précis des attaques contre les tours et du Pentagone, à l'heure où l'avion s'est écrasé en Pennsylvanie et à l'heure où les tours se sont effondrées. Cette litanie des noms rappelle le rituel qui se déroule à Yad Vashem pour Yom Ha Shoah. La voix représente en effet une voie privilégiée pour figurer l'infigurable. Par ailleurs, la catégorisation des acteurs contemporains du 11 septembre emprunte symboliquement aux acteurs contemporains de la Shoah. On retrouve métaphoriquement les figures des témoins, des victimes et des bourreaux, ainsi que celle des « Justes »⁸, qui ont sauvé des Américains au péril de leur vie. Cette dernière similarité

6. L'ossuaire de Douaumont, conçu au lendemain de l'armistice de 1918, abrite les restes de 130 000 soldats inconnus.

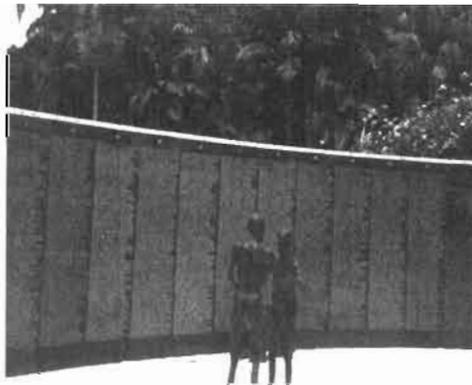
7. Par ailleurs, la Shoah a été pensée pour rester invisible et cachée, tandis que les attentats du 11 Septembre ont été imaginés et conçus pour être mis en images et en films.

8. En 1953, la Knesset créa à la fois le mémorial de Yad Vashem à Jérusalem et le titre de Justes parmi les nations pour celles et ceux qui ont mis leur vie en danger pour sauver des Juifs. Le titre de Juste est décerné au nom de l'État d'Israël par le mémorial de Yad Vashem. Il s'agit d'une expression tirée du Talmud (traité Baba Batra, 15 b).

catégorielle comprend les pompiers de New York et les passagers du vol 93 qui, grâce à leurs révoltes, ont empêché que l'avion ne tombe sur la Maison-Blanche. Les victimes du terrorisme, présentées comme des personnes ordinaires, succèdent, ou plutôt se surajoutent, aux États-Unis, aux victimes du nazisme en Europe. Par ces relations tissées en réseaux, le leitmotiv « *May we never forget* » est définitivement devenu un élément clé des discours politiques.

Les murs tapissés des visages des victimes, hommes, femmes et enfants, au National September 11 Memorial & Museum rappellent le Mémorial des enfants juifs déportés de France du musée de la Shoah à Paris, ou La Tour des visages du musée de l'United States Holocaust Memorial Museum de Washington, tandis que les noms des victimes du 11 Septembre, gravés dans des plaques de bronze sur les margelles qui encadrent les deux bassins s'apparentent, par exemple, aux noms des victimes de la Shoah, gravés dans le marbre noir qui encercle le mémorial de l'Holocauste à Miami Beach.

Figures 1 et 2 – Noms gravés et National September 11 Memorial & Holocaust Memorial Miami Beach



Source : © Dominique Chevalier (mai 2012).

Les familles des victimes elles-mêmes semblent revendiquer cette similitude avec la mémoire accordée aux victimes de l'Holocauste [Swartz, 2006, p. 95]. Et réciproquement, les événements du 11 Septembre ne sont pas sans effets sur la manière d'appréhender la mémoire de la Shoah. Ainsi, dans le sillage des attentats du 11 Septembre, Michaël Bernard-Donals a analysé les commentaires laissés par les visiteurs du grand musée nord-américain de la Shoah, l'United States Holocaust Memorial Museum de Washington. L'auteur montre combien les souvenirs s'amalgament et fait l'hypothèse que les événements contemporains agissent comme des écrans pour la compréhension des processus qui ont abouti à la Shoah [Bernard-Donals, 2005, p. 74]. De manière située à la fois spatialement et temporellement, l'Holocauste devient le 9/11, et inversement ; il parle, à ce sujet, de « mémoire oubliée » (Forgetful Memory) et évoque, pour appuyer son propos, un commentaire anonyme laissé le 30 décembre 2001 dans lequel la personne dit comprendre, à l'aune des attentats du 11 Septembre, ce qu'être juif signifie.

À rebours de cette prégnance rituelle, mémorielle et muséographique, le National Museum of American Indian (NMAI) de Washington, a été pensé comme un lieu vivant dans lequel la mémoire autochtone s'exprime profondément à travers l'enseignement et la transmission des coutumes et des langues indiennes. La pierre angulaire du discours et de l'âme de l'endroit repose autant sur l'affirmation de la rémanence des *Natives* que sur le refus de céder à la victimisation⁹. Ce parti pris muséographique est d'ailleurs parfois critiqué par certains détracteurs qui lui reprochent de ne pas avoir été conçu comme un grand musée de l'Holocauste à la mémoire des Amérindiens [Mauze, Rostkowski, 2007].

Rescapés, architectes et touristes : agents et, parfois, agitateurs mémoriels

Dans le sillage de ce processus mémoriel se développe un tourisme compris comme pratique culturelle dans laquelle les touristes, avides de découvertes, prennent une part active dans le choix de leur destination [Équipe MIT, 2002]. Le tourisme de mémoire s'inscrit pleinement dans ce processus. Avec la disparition des derniers contemporains de la Shoah, peut-être allons-nous assister, dans les années à venir, à la fin de « l'ère du témoin » analysée par Annette Wieviorka [1998]. Raconter ce qui s'est passé et toucher les consciences afin de prévenir et de faire en sorte qu'aucun autre génocide ne puisse se (re)produire, telles sont bien les missions exprimées dans ces musées mémoriaux. Pour dire au plus près la barbarie et l'horreur, et pour prévenir leur retour, les architectes, les conservateurs(trices) misent sur l'originalité, la performativité des agencements et la

9. En septembre 2004, le National Museum of American Indian (NMAI), premier musée national exclusivement consacré aux Amérindiens, a été inauguré, au cœur de la capitale fédérale, non loin du Capitole. À la suite des commémorations liées à la « Découverte » de 1492, la tendance était de focaliser sur la vision des vaincus et la souffrance des peuples colonisés. Dans ce musée, seule la vision amérindienne est considérée comme authentique et prend valeur de vérité. L'accent est davantage mis sur le futur que sur le passé [Greenberg, 2007].

puissance narrative des dispositifs muséographiques généralement fondés sur l'expérience, lesquels mettent à rude épreuve les corps et les esprits des visiteurs. Par la pratique et l'apprentissage de ces lieux autres durant l'espace-temps de leur visite, ces derniers ont, à l'issue du parcours, bien souvent l'impression d'avoir « véritablement » côtoyé les lieux de l'inimaginable. Idéalement, à l'issue de l'expérience de la visite, chaque visiteur s'est métamorphosé en témoin, « un témoin délégué, un témoin de substitution, un *vicarious witness* » [Hartog, 2007, p. 13] susceptible de transmettre à son tour, au gré de ses mobilités et de son parcours individuels, les histoires et les mémoires exposées aux musées. À l'avènement de l'ère des témoins initiée par le procès Eichmann succéderaient ainsi des aires de production de témoins, pour peu que des starchitectes¹⁰ mondialisés en aient dessiné les édifices idoines en termes de matérialité, de performativité et d'agentivité, lesquels soutiennent par ailleurs un nouvel urbanisme métropolisé. Le *starchitecte* probablement le plus symptomatique du système mondialisé des stars-architectes et de leurs rôles dans la circulation des « modèles mémoriaux » et, d'une certaine manière, d'une « labellisation » de la Shoah comme expression de mémoires douloureuses issues d'un « passé chargé de laideur et de souffrances », comme il l'écrit lui-même dans son autobiographie, est probablement Daniel Libeskind [2005, p. 13]. À la suite du musée juif de Berlin, il dessine différents projets en lien avec le judaïsme et la Shoah, notamment le *Danish Jewish Museum* à Copenhague (2003), le Centre de la Shoah à Manchester et le *Contemporary Jewish Museum* à San Francisco (2008). Il réalise également l'*Imperial War Museum North* dans l'agglomération de Manchester en 2002, et le musée d'histoire militaire de Dresde en 2009. Cette expérience en matière d'architecture mémorielle lui a valu d'être retenu pour la reconstruction du World Trade Center à New York.

Les musées, comme lieux de mémoire et de patrimoine, constituent des objets spatiaux à part entière. Ils combinent et impliquent en effet des stratégies discursives articulant des intentions, des émotions, des valeurs, des croyances et des appartenances plurielles, lesquelles agencent et produisent des identités individuelles ou collectives. Ces lieux mémoriels s'inscrivent dans des logiques spatiales multiples et complexes qui varient selon les niveaux scalaires auxquels elles sont appréhendées. Ces « hauts lieux », ou « lieux de condensation¹¹ » au sens où l'entend Bernard Debarbieux [1995] sont produits, travaillés, tourmentés par des superpositions, des agencements de dynamiques morales, éducationnelles, diasporiques, politiques, géopolitiques, économiques et touristiques [Chevalier, 2014b].

10. Ce terme est un mot-valise utilisé pour décrire des architectes dont la célébrité et la critique les ont transformés en idoles du monde de l'architecture. Ce statut, outre qu'il leur donne une certaine notoriété auprès du grand public, est généralement associé à la nouveauté avant-gardiste.

11. Bernard Debarbieux en donne la définition suivante : « Les lieux de condensation, bien que motivés par les seules temporalités mythiques et symboliques, changent de nature et d'inscription. S'ils se maintiennent au cœur vibrant des nations d'autrefois, ils surgissent aussi, différents, là où de nouvelles nations s'affirment. [...] Mais dans la plupart des cas, leurs caractéristiques ont changé, bien davantage que leur référent. »

Au travail et à l'influence des architectes et des divers entrepreneurs de mémoires, il convient également d'ajouter, comme dans le cas du Cambodge, le rôle des artistes. Sans la ténacité et la volonté de témoigner d'artistes tels que Rithy Panh, Vann Nath ou Séra notamment, et corrélativement sans les touristes et l'engouement pour le *dark tourism* [Lennon, Foley, 2010] en général et le tourisme génocidaire en particulier, les lieux de mémoire témoins du génocide¹² perpétré par les Khmers rouges seraient sans doute restés à l'abandon.

Depuis la fin des années 1990, le tourisme, en croissance constante au Cambodge, s'organise autour de deux pôles extrêmes et antagonistes : Siem Reap où se situent les Temples d'Angkor classés au patrimoine mondial par l'Unesco depuis 1992, et Phnom Penh, la capitale, qui abrite notamment deux grands lieux de mémoire du génocide : Tuol Sleng, plus connu sous le nom de prison S21 et Chœung Ek. Cette coprésence antagoniste de splendeurs et de douleurs constitue les deux catégories structurantes de l'offre touristique. Il arrive qu'elles se superposent, tant la terre cambodgienne continue encore et toujours d'expulser des restes humains. En 2013, en effet, un nouveau charnier de plusieurs milliers de squelettes a été découvert dans la province de Siem Réap.

En 2012, Duch, le directeur de la prison S21 sous le régime de Pol Pot, « Duch, le Maître des forges de l'enfer » pour reprendre le titre du documentaire réalisé par Rithy Panh [2011], a été condamné, en appel, par la Cour suprême auprès des Chambres extraordinaires au sein des tribunaux cambodgiens (CETC), tribunal hybride parrainé par les Nations Unies, à la perpétuité. Sur les 16 000 personnes détenues à Tuol Sleng, personne ne s'est échappé. À la libération du camp, le lieu ne comptait que sept survivants, parmi lesquels le peintre Vann Nath. Entre sa libération en 1979 et sa mort en 2011, ce dernier n'a cessé de peindre les scènes auxquelles il a assisté, à la fois pour témoigner, laisser des traces des horreurs perpétrées par les Khmers rouges dans ce génocide où les images de souffrances et de persécution restent rares, et pour que les jeunes Cambodgien(nes) apprennent et voient ce qu'aucun manuel scolaire n'expliquait et ne montrait jusque-là. Une vingtaine de toiles sont actuellement exposées au musée du génocide de S21.

Le génocide et la prison de Tuol Sleng sont aujourd'hui mondialement connus et entrés dans la mémoire collective grâce aux films de Rithy Panh, aux peintures de Vann Nath et au procès de Duch. Ils ne sont pas sans effet sur l'intérêt récent porté à ces tragiques lieux de mémoires et leur remise en état, qui relève d'une tendance hétérogène reposant à la fois sur un sentiment de malaise du point de vue cambodgien et sur un intérêt grandissant du point de vue Occidental.

12. La qualification de « génocide » pour évoquer les massacres commis sous le Kampuchéa démocratique n'a pas fait l'unanimité. Les termes de politicide, de crimes contre l'humanité ont parfois été utilisés pour évoquer les assassinats de masse commis par les Khmers rouges. Toutefois, après de nombreux aléas, le terme de génocide, omis volontairement dans les accords de Paris d'octobre 1991, a fait sa réapparition sur la scène internationale, en décembre 1997, lorsque l'ONU a reconnu qu'un quart de la population cambodgienne avait été victime d'un génocide entre 1975 et 1979.

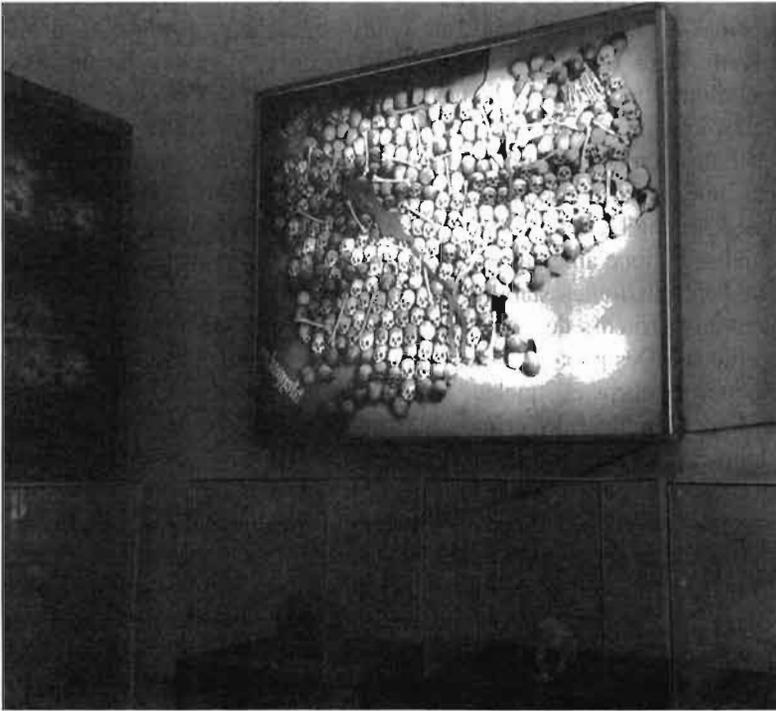
Depuis le 31 juillet 2009, les archives de la prison sont inscrites sur le Registre « Mémoires du Monde » de l'Unesco. C'est également le cas de Chœung Ek, situé à dix-sept kilomètres au sud-ouest de la capitale. Transférés de nuit par camions, les prisonniers détenus à Tuol Sleng y étaient amenés, exécutés et enterrés dans des fosses communes. Les nourrissons et enfants en bas âge avaient la tête fracassée contre les arbres. L'endroit, couramment appelé *Killing Fields* par les touristes, est géré par la société privée JC Royale Co., qui a obtenu un bail jusqu'en 2035 pour l'exploitation du site.

Ces lieux associent des témoignages, des expositions d'objets, des expositions permanentes, des programmes éducatifs, des cérémonies commémoratives, et l'édification d'architectures ou compositions symboliques : stupa emplis de crânes et Maison des esprits à Chœung Ek, carte du Cambodge réalisée à partir de crânes, par Vann Nath et trois rescapés de S21, à Tuol Sleng, pour figurer « le Kampuchea démocratique de Pol Pot comme un immense charnier » [Burnet, 2013] ; le Mékong et le Tonlé Sap y sont peints en rouge pour évoquer les nombreux corps charriés par ces fleuves. Le curseur discursif pour évoquer l'horreur de ce qui s'est déroulé en ces lieux est délicat puisqu'il convient à la fois de rester suffisamment pédagogique pour le public composé de scolaires et de touristes de plus en plus intéressés par un tourisme de mémoire international (mais souvent étrangers aux cultures locales), sans toutefois diluer la dimension commémorative et symbolique que les survivant(es) ou personnes ayant des liens personnels avec l'ampleur des crimes commis viennent précisément y rechercher, et sans par ailleurs trop compromettre les discussions sur la paix et la réconciliation.

Si, après de longues années de quasi-délaissement, le DC-Cam (Documentation Center of Cambodia), aidé financièrement par le Congrès des États-Unis, a largement contribué à redynamiser le musée du Génocide de Tuol Sleng [Margolin, 2007], les relations tissées en réseaux coopératifs semblent également se tourner vers l'Asie. En effet, en 2012, la prison S21 a organisé, en partenariat avec le Musée Mémorial de la Paix de la préfecture d'Okinawa du Japon, une exposition autour de la thématique de la paix. Sa présidente, Reiko Goya, a affirmé à cette occasion que l'exposition symbolisait un message important adressé aux peuples cambodgien et japonais, leur rappelant le souvenir de la guerre et les appelant à lutter ensemble pour prévenir la guerre. De son côté, Hiroshi Kowamura, ambassadeur du Japon au Cambodge, a souligné combien l'exposition avait nécessité un travail de longue haleine, le partenariat entre les deux musées s'étant étalé sur trois ans.

Ces sites de massacres, aujourd'hui transformés en musées ouverts, constituent des lieux d'apprentissage de l'histoire du génocide cambodgien, des lieux de recueillement et des lieux de mémoire, nationaux et internationaux. Mais, dans ce pays qui commémore très discrètement le souvenir de la prise de Phnom Penh par les Khmers rouges, étant donné que certains politiques actuellement au pouvoir

Figure 3 – Carte du Cambodge réalisée à partir de crânes – Tuol Sleng



Source : © Dominique Chevalier (février 2014).

sont d'anciens Khmers rouges¹³, de nouvelles formes de commémoration cherchent à s'exprimer. À l'occasion du quarantième anniversaire de la chute de la capitale, le premier mémorial autonome « hors site », appelé « À ceux qui ne sont plus là » par l'artiste, aurait dû être inauguré le 17 avril 2015, sur la place située en face de l'Ambassade de France, à Phnom Penh. Cette œuvre, conçue et voulue par l'artiste franco cambodgien Séra comme un « lieu de mémoire et de recueillement pour tous ceux qui souhaitent honorer leurs disparus¹⁴ », reconnue par ailleurs par les CETC (Chambres extraordinaires au sein des tribunaux Cambodgiens) comme une réparation officielle pour les victimes des Khmers rouges, répond à la fois à l'attente des parties civiles du procès des dirigeants Khmers rouges et à celles de nombreux groupes internationaux œuvrant pour la justice et la reconnaissance de ce génocide. En avril 1975, lorsque les Khmers rouges entrent dans la capitale, Séra, âgé de treize ans, et sa mère se réfugient à l'Ambassade de France et parviennent ensuite à fuir le Cambodge. Ce ne sera malheureusement pas le cas de son père, de nationalité cambodgienne. Dans un entretien [Séra, 2014], l'artiste explique que c'est précisément pour lui et les autres disparus qu'il travaille sans relâche depuis trente ans.

13. C'est notamment le cas du Premier ministre Hun Sen qui critique la culture du souvenir du drame au nom de l'unité nationale.

14. Association Anou'savry Thom, Communiqué de presse du 3 juin 2014.

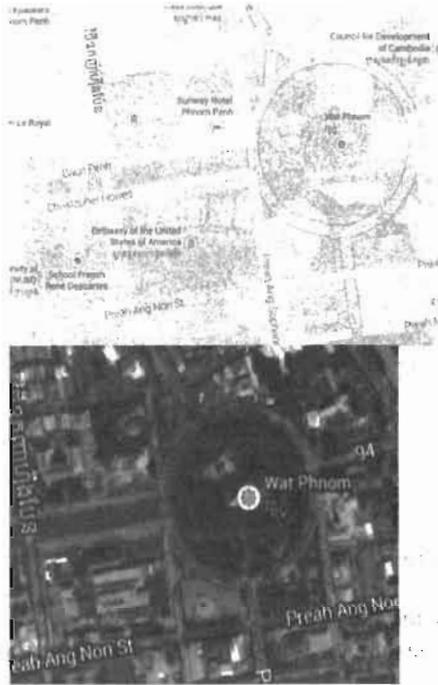
Malgré l'opportunité de faire coïncider l'inauguration de ce nouveau mémorial avec la date anniversaire du quarantenaire, cette cérémonie commémorative n'a cependant pas eu lieu, en raison d'un conflit qui oppose l'artiste et la mairie de Phnom Penh. Dans cet affrontement, la façon dont les divers acteurs tissent des liens symboliques réels ou idéels avec les lieux et avec les pratiques patrimoniales mémorielles joue un rôle crucial. En effet, de son côté, la mairie souhaite soustraire la présence du mémorial au regard du plus grand nombre, notamment des citadins et des passants, et par conséquent, désire le cantonner dans l'espace mémoriel déjà existant de Chœung Ek, au prétexte que l'endroit est déjà fortement « mémorialisé », patrimonialisé et donc aménagé pour les pratiques touristiques. Les fosses, dont les limites ne sont pas toutes stabilisées, sont en partie recouvertes, et des panneaux demandent aux visiteurs de ne pas toucher aux restes humains pouvant affleurer à la surface du sol. Des photographies, exposées à proximité des fosses, et l'affichage du décompte des corps et squelettes dégagés témoignent, sur la plupart des fosses communes, de l'ampleur des crimes. C'est donc en ce haut lieu mémoriel, excentré de la capitale, que la mairie de Phnom Penh souhaiterait ancrer le mémorial « À ceux qui ne sont plus là ». En revanche, Séra considère cette décision d'implanter son mémorial à cet endroit-là comme un double déni de l'histoire ; d'une part parce que cela l'enclaverait en périphérie de la capitale, le confinerait dans un lieu aujourd'hui spécifiquement mémoriel, le soustrayant aux regards quotidiens des Cambodgiens et les disculpant des responsabilités politiques, et d'autre part parce qu'une partie des victimes de Chœung Ek étaient des Khmers rouges, accusés par d'autres Khmers rouges de trahir les idéaux du Kampuchea démocratique. Il souhaiterait donc, au regard de tous ces arguments, ancrer le mémorial au cœur de l'espace public de la capitale, entre le lycée Descartes et la Bibliothèque nationale.

Figure 4 – Chœung Ek. Charnier recouvert et photographies comme témoignages



Source : © Dominique Chevalier (février 2014).

Figures 5 et 6 – Localisation souhaitée par Séra



Source : Google Maps.

Le site de Chœung Ek répond à une volonté de commémoration officielle qui s'insère dans une géopolitique à plusieurs niveaux scalaires, et dans un contexte où le tourisme se développe rapidement. Entre 2011 et 2012, celui-ci a augmenté de près de 25 % (analyses du ministère du Tourisme cambodgien). Tout comme pour Angkor, la politique du gouvernement est clairement d'insérer ce lieu de mémoires douloureuses dans une dynamique touristique. Dans les années 1980, le site était resté à l'écart de toute commémoration, à la fois en raison de son relatif éloignement de la capitale dans un contexte de pénurie de transports, mais également parce que le caractère macabre du site rappelait aux vivants la réalité du génocide et évoquait, selon la culture cambodgienne, l'errance des âmes des disparus(es) n'ayant pas encore trouvé le repos. La signature des Accords de Paris sur le Cambodge du 23 octobre 1991 mettant fin à la guerre civile entre les forces de l'État du Cambodge d'une part, et les Khmers rouges et autres factions d'autre part, marque le début d'une scénographie du lieu. La plupart des ossements ont été rassemblés dans un stupa, par couches superposées sur 17 niveaux en fonction de l'âge et du sexe. Ces crânes séparés, dont certains portent encore un reste de bandeau sur les trous oculaires, constituent avec les quelques photos prises par les Vietnamiens lors de leur arrivée à S-21, l'essentiel des images du génocide.

Figure 7 – Base inférieure du stupa de Chœung E



Source : © Dominique Chevalier (février 2014).

Au-delà des enjeux mémoriels et patrimoniaux, le conflit lié à l'emplacement du mémorial de Séra masque en réalité des enjeux d'ordre politique.

Massification touristique et marchandisation : deux réalités inhérentes à la construction des patrimoines ?

À la définition classique de patrimoine, généralement associée à la notion d'héritage, se greffe une acception politisée qui s'intéresse au patrimoine en tant qu'objet coproduit par différents acteurs en fonction d'objectifs plus ou moins explicites. Le développement des politiques en matière de tourisme culturel s'ancre dans une volonté multiforme d'allier développement économique, visites du patrimoine, pratiques culturelles, marché de biens et services, échanges culturels et transmission d'une mémoire, lesquels coproduisent de nouveaux patrimoines. Le tourisme mémoriel s'appuie sur des discours nationaux, régionaux ou communautaires multivoques, économiques, patrimoniaux, et culturels qui mettent en exergue ces demandes. Les sites liés aux mémoires douloureuses agrègent à ces divers enjeux des dimensions singulières qui remettent en question sans fin les principes de valeurs universelles. La sempiternelle question des effets et des risques de dévoiement liés à la mise en tourisme [Burnet, 2013] s'impose avec force lorsqu'elle concerne ces lieux de mémoire spécifiques [Chevalier, Lefort, 2016].

Sur un autre terrain des mémoires douloureuses, les tunnels de Cu Chi, au Vietnam, réunissent différents aspects qui rendent le lieu particulièrement intéressant pour les questionnements qui nous préoccupent. En effet, ils représentent (en creux) le martyre du peuple vietnamien, mais surtout ils incarnent l'ingéniosité

de sa résistance¹⁵. Situé à une cinquantaine de kilomètres au nord du centre d'Hô Chi Minh-Ville (ex. Saigon), le complexe militaire de Ben Dinh, devenu un site touristique très connu, au programme de nombreux tours organisés, montre une partie de ces tunnels, « symbole [s] de la guerre contre les Américains » [Giblin, 2007, p. 13]. Ces tunnels dissimulaient, sur plus de deux cents kilomètres des cachettes de 60 à 70 centimètres de large, sur une hauteur de 80 à 90 centimètres. Des trappes, camouflées avec soin, en masquaient les accès, de faux sols pivotants aboutissant sur des rangées de bambous finement acérés servaient à piéger l'ennemi. Ces réseaux de tunnels, bien connectés à l'arrivée de la piste Hô Chi Minh, rejoignaient à l'extérieur, des postes de tir. À l'intérieur, de longues galeries servaient de cuisines, de dortoirs, de salles de réunion et de poste d'opérations chirurgicales. À un niveau inférieur, des salles plus petites constituaient des abris en cas de bombardements. Nourriture, armes et munitions y étaient entreposées. Véritable petite ville abritant 16 000 personnes au plus fort de la guerre, ces réseaux souterrains ont joué un rôle crucial dans la résistance et la victoire vietnamienne.

Depuis quelques années, le Vietnam est devenu un haut lieu du tourisme mondial, et Hô Chi Minh-Ville s'affirme comme un pôle touristique, économique et culturel majeur. Le tourisme représentait 11 % du PIB municipal en 2013, et en 2014, les chiffres des cinq premiers mois de l'année ont montré une hausse de 9,7 % en comparaison avec la même période de l'année précédente¹⁶. Comme dans la plupart des lieux mémoriels, le site cumule plusieurs fonctions : transmettre (un peu) le souvenir de la guerre, de ses douleurs, de ses combats, et conforter l'identité d'un peuple combattant, ingénieux et victorieux.

Le complexe militaire de Ben Dinh est désormais aménagé pour les touristes, et pour 80 000 dongs (environ 3,50 euros) les visiteurs peuvent accéder au site qui s'apparente davantage à un « parc à thème » qu'à un mémorial. Le parcours commence par le visionnage d'un film qui permet de situer le contexte politique et géographique du lieu à l'époque de la guerre, et de percevoir aujourd'hui la dimension idéologique de l'ensemble. Le reste du parcours se fait accompagné d'un guide, habillé en treillis kaki couleur de la jungle et chaussé des célèbres sandales noires en caoutchouc, laissant des empreintes « neutres » dans le sol. Différentes scènes, peuplées de quelques mannequins vêtus de treillis kaki ou noirs, mettent en valeur l'héroïsme du Viet Cong et le quotidien des soldats. Les guides montrent l'ingéniosité mise en œuvre dans la construction de ces tunnels (pièges, trappes, fumées de cuisine camouflées et évacuées beaucoup plus loin...) et n'hésitent pas à se mettre eux-mêmes en scène pour évoquer l'agilité des Vietnamiens.

15. Pour trouver trace des horreurs de la guerre, c'est au musée des vestiges de la guerre qu'il faut se rendre, où le premier étage est notamment consacré aux effets et aux conséquences de l'utilisation de l'agent orange sur la population et sur les espaces, et aux agressions et atrocités commises par les Américains. Notons par ailleurs que la question des *Boat People* n'est jamais abordée.

16. Consulat général de France, Synthèse des articles de presse. Semaine de 26 au 30 mai 2014.

Figure 8 – Guide montrant l'entrée dans un tunnel



Source : © Dominique Chevalier (janvier 2013).

Une portion de tunnel, ouverte sur une section de cent mètres aux touristes volontaires et non claustrophobes, a été élargie pour épouser les corpulences occidentales. Tous les vingt mètres, une sortie permet de s'en extraire. L'expérience est éprouvante pour beaucoup de volontaires qui se découvrent claustrophobes et

Figures 9 et 10 – Transformation de l'échoppe entre 2013 et 2015



Source : © Dominique Chevalier (janvier 2013 et avril 2015).

paniquent à l'idée de ne pas avoir la place de faire marche arrière pour revenir sur leurs pas. La transformation de l'échoppe où sont vendus divers souvenirs aux touristes entre 2013 et 2015 témoigne de la montée en puissance de la fréquentation des lieux. À la petite échoppe proposant Coca Cola, sandwichs et quelques menus souvenirs exposés derrière une vitrine a succédé une boutique plus grande, richement aménagée, beaucoup mieux achalandée en souvenirs diversifiés (objets, artisanat...) et accessibles à portée de main. À proximité se trouve un stand de tir où les moins pacifistes peuvent s'essayer au tir avec d'authentiques armes de guerre de l'époque. Les intéressés ont le choix entre six armes : kalachnikovs (AK), fusil-mitrailleur américain (M16), carabine, mitrailleuse lourde M60, AR15 et M30. Il faut acheter dix balles au minimum.

À l'issue de la visite de ce qui fut l'un des sites les plus impitoyables et les plus sanglants de la guerre du Vietnam, les visiteurs auront, avec plus ou moins de conviction « joué à la guerre » sans toutefois être vraiment perturbés par cette expérience ; l'émotion tient peu de place dans ce parc où les horreurs du passé semblent frappées d'amnésie. Depuis plusieurs années, le Vietnam s'invente pour devenir un haut lieu du tourisme mondial. L'artiste Dinh Q. Lê voit dans cette propagande touristique sourde et muette aux batailles les plus acharnées un « conflit de messages » [Choron-Baix, 2009]. En 2016, le nombre de touristes a dépassé les dix millions ; c'est pratiquement dix fois plus qu'il y a dix ans.

Figure 11 – Classement TripAdvisor des sites évoqués

LIEUX ÉVOQUÉS DANS CET ARTICLE	CLASSEMENT CHOSSES À VOIR	NOMBRE D'AVIS
Musée de Tuol Sleng, Phnom Penh (Cambodge)	4 sur 131	3 908
Chœung Ek, Phnom Penh (Cambodge)	1 sur 131	5 076
Tunnels de Cu Chi (Vietnam)	2 sur 191	3 911
Holocaust Memorial Miami Beach (États-Unis)	6 sur 149	1 034
Memorial 9/11, New York (États-Unis)	6 sur 1 622	17 663
USHMM, Washington (États-Unis)	5 sur 463	3 815
Mémorial de la Shoah, Paris (France)	41 sur 1 119	374
Mémorial de Yad Vashem, Jérusalem (Israël)	2 sur 232	3 163
Musée des Réfugiés juifs, Shanghai (Chine)	19 sur 1 301	219
Centre du Mémorial, Kigali (Rwanda)	1 sur 39	653
Musée national Auschwitz – Birkenau (Pologne)	1 sur 3	3 279

Source : TripAdvisor

Les musées, sites et mémoriaux consacrés aux mémoires douloureuses évoqués dans cet article sont généralement très bien classés sur le site Tripadvisor qui s'autoproclame « plus gros site de voyage sur le Web ». Un aperçu, à la date du 28 mars 2015 permet de s'en rendre compte. Ce classement, bien qu'il puisse paraître arbitraire, n'est pas sans conséquence. En effet, les travaux réalisés par J. Miguéns, R. Baggio et C. Costa [2008] ont montré, à partir du cas de la ville de Lisbonne, l'importance des commentaires en ligne et l'impact du réseautage sur l'industrie du voyage. En 2009, l'Unesco s'est d'ailleurs associé à Trip Advisor, afin de valoriser les sites du patrimoine mondial auprès des 25 millions d'internautes navigant mensuellement dans les pages du site de voyage. L'objectif de ce partenariat consiste également à permettre aux gestionnaires de ces sites d'obtenir une évaluation de la part des visiteurs [Marcotte, Bourdeau, 2010].

Conclusion

Que retenir de cette exploration de quelques lieux de mémoires, patrimonialisés sous l'effet de jeux d'acteurs multiples, qui portent le traumatisme et la volonté de témoigner en héritage ? Véritables construits sociaux, ces musées et mémoriaux conservent, préservent, utilisent et diffusent, pour des activités pédagogiques, scientifiques et touristiques, des collections de témoignages, d'objets, d'archives uniques d'un point de vue historique. Divers objectifs accompagnent ces mises en patrimoine : « refroidir » la mémoire lorsque celle-ci est encore (trop) vive, parfois occulter certains faits, réparer – un peu – les blessures, témoigner, et, constamment, prévenir afin que de telles souffrances ne se reproduisent plus. Les projets consistent à graver des noms dans le marbre noir, la pierre de Jérusalem ou les plaques de bronze, à exhumer les restes et immortaliser ainsi celles et ceux qui sont mort(es) sans laisser de traces. À la fois racines et rhizomes, leurs souvenirs s'enracinent dans ces lieux qui leur sont spécialement dédiés, affleurent à la surface et tracent, plus ou moins vite et plus ou moins loin, les contours de notre humanité. Ces lieux de mémoires douloureuses appartiennent incontestablement au patrimoine de l'humanité, et comme l'a noté Sophie Wahnich [2011], il s'agit d'une « patrimonialisation du négatif qui habite les sociétés ». Non seulement ces musées exposent et transmettent des objets, des témoignages et des archives du passé pour préserver l'authenticité des diverses mémoires douloureuses et démontrer la véracité des processus génocidaires, mais ils créent aussi de manière dynamique un héritage plus ou moins commun autour de questionnements relevant des rapports passé/présent/futur en patrimonialisant « ce qui est voué au refoulement » [Wahnich, 2011]. Ils espèrent et ils suscitent des désirs de « plus jamais ça », répétés à l'envi et en toutes langues sur les livres d'or des différents musées consacrés aux mémoires traumatiques. Ce leitmotiv fait office de conjuration incantatoire pour les jeunes générations présentes et à venir. La mort de masse et la masse des morts qualifient de ce point de vue les lieux qui les abritent et les liens qui les rattachent aux vivants. La circulation et l'enracinement des cendres, des terreaux, des reliques ou des cadavres, la monstration des

objets, la diffusion des témoignages et la fréquentation touristique participent, à différentes échelles, de la visibilité politique et de la vie sociale de ces lieux soutenus par la mémoire et la commémoration. La transmission des conditions ayant permis la mise en place de morts de masse et la circulation du patrimoine mémoriel qui lui est associé accompagne la fabrique d'un corps politique. Les individus, les touristes, les visiteurs éprouvent et contribuent à cette circulation idéale et mémorielle mondiale. Tels des rhizomes, ils diffusent et alimentent les processus de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation des différentes mémoires comme matériaux et substances du patrimoine collectif.

Bibliographie

- ASHWORTH G. [2012], « The heritage as the built environment as development paradigms, possibilities and problems » in LAWRENCE R.J., TURGUT H., KELLETT P., *Requalifying the built environment : challenges and responses*, Boston (Mass.), Hogrefe Publishing.
- BERLINER D. [2005], « The abuses of memory : reflections on the memory boom in anthropology », *Anthropological Quarterly*, vol. 78, n° 1, p. 197-211.
- BERNARD-DONALS M. [2005], « Conflations of memory or, what they saw at the Holocaust Museum after 9/11 », *The New Centennial Review*, vol. 5, n° 2, p. 73-106.
- BURNET J. [2013], « Cambodge : l'ambiguïté politique et touristique des lieux de mémoire », Institut des Hautes Études sur la Justice : www.ihej.org/cambodge-lambiguite-politique-et-touristique-des-lieux-de-memoire/3/ (page consultée le 28 mars 2015).
- CHEVALIER D., LEFORT I. [2016], « Le touriste, l'émotion et la mémoire douloureuse », in GUINARD P., TRATNJEK B., *Géographies, géographes et émotions, Carnets de géographes*, n° 9 : <http://cdg.revues.org/644> (page consultée le 28 mars 2015).
- CHEVALIER D. [2014a], « Édification de musées et mémoriaux consacrés à la Shoah : enjeux territoriaux, mémoriels, idéologiques et identitaires. Les exemples de Jérusalem, Paris, Berlin et Washington », in FOURNIER M. (dir.), *Labellisation et mise en marque des territoires*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 561-580.
- CHEVALIER D. [2014b], « Les musées urbains de la Shoah comme objets d'enjeux géopolitiques et espaces-temps de l'entre-deux », *Revue EspaceTemps.net* : www.espacetemps.net/articles/les-musees-urbains-de-la-shoah-comme-objets-denjeux-geopolitiques-et-espace-temps-de-lentre-deux/ (page consultée le 28 mars 2015).
- CHORON-BAIX C. [2009], « Le vrai voyage. L'art de Dinh Q. Lê entre exil et retour », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 25, n° 2, p. 51-68 : <http://remi.revues.org/4948> (page consultée le 15 janvier 2017).
- CHRETIEN J-P, VIDAL C. [2014], « Un historien face au génocide des Tutsi », *Vingtième siècle*, vol. 2, n° 122, p. 23-35.
- CYRULNIK B. [2001], *Les Vilains Petits Canards*, Paris, Odile Jacob.
- CYRULNIK B., SERON C. (dir.) [2004], *La Résilience ou comment renâître de sa souffrance*, Paris, Fabert.
- DEBARBIEUX B. [1995], « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *Espace géographique*, vol. 24, n° 2, p. 97-112.
- DUMAS H. [2014], *Le Génocide au village. Le massacre des Tutsi au Rwanda*, Paris, Seuil.

- ÉQUIPE MOBILITÉS, ITINÉRAIRES, TERRITOIRES (MIT) [2002], *Tourismes 1. Lieux communs*, Paris, Belin.
- GENSBURGER S. [2010], *Les Justes de France. Politiques publiques de la mémoire*, Paris, Presses de SciencesPo.
- GIBLIN B. [2007], « Le tourisme : un théâtre géopolitique ? », *Hérodote*, vol. 4, n° 127, p. 3-14.
- GREENBERG R. [2007], « La représentation muséale des génocides », *Gradhiva*, n° 5 : <https://gradhiva.revues.org/758> (page consultée le 15 janvier 2017).
- HALL E.T. [1978], *La Dimension Cachée*, Paris, Points.
- HARTOG F. [2007], *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Gallimard.
- HILBERG R. [1988] *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Arthème Fayard.
- KALISKY A. [2004], « Mémoires croisées : références à la Shoah dans le travail de deuil et de mémoire du génocide des Tutsis », *Revue Humanitaire (Médecins du monde)*, n° 10, numéro spécial à l'occasion de la commémoration des dix ans du génocide des Tutsi du Rwanda, p. 69-92 : http://aircrigeweb.free.fr/ressources/rwanda/Rwanda_A.Kalisky_human.html (page consultée le 15 janvier 2017).
- KLARSFELD S. [2002], préface à Marianne Rubinstein, *Tout le monde n'a pas la chance d'être orphelin*, Paris, Gallimard.
- LALIEU O. [2001], « L'invention du "devoir de mémoire" », *Vingtième siècle*, n° 69, p. 83-94.
- LAPIERRE N. [2007], « Le cadre référentiel de la Shoah », *Ethnologie française*, n° 37, p. 475-482.
- LAVABRE M.-C. [2014], « La commémoration : mémoire de la mémoire ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 3, p. 26-37 : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2014-03-0026-002> (page consultée le 15 janvier 2017).
- LAZZAROTTI O. [2010], « Tourisme culturel et patrimoine : quelques analyses pour un Monde habitable », *Articulo – Journal of Urban Research* : <http://articulo.revues.org/1509> (page consultée le 5 décembre 2016).
- LEDoux S. [2012], Écrire une histoire du « devoir de mémoire », *Le Débat*, n° 170, p. 175-185.
- LENNON J., FOLEY M. [2010], *Dark tourism. The attraction of death and disaster*, Boston (Mass.), Cengage Learning.
- LIBESKIND D. [2005], *Construire le futur d'une enfance polonaise à la Freedom Tower*, Paris, Albin Michel.
- LINDENBERG D., GARAPON A., PADIS M.-O. [2008], « Les ondes de choc de la Shoah », *Esprit*, n° 3, p. 80-87.
- LOWENTHAL D. [1985], *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARCOTTE P., BOURDEAU L. [2010], « La promotion des sites du Patrimoine mondial de l'Unesco : Compatible avec le développement durable ? », *Management & Avenir*, n° 34, p. 270-288.
- MARGOLIN J.-L. [2007], « L'histoire brouillée. Musées et mémoriaux du génocide cambodgien », *Gradhiva*, n° 5, p. 84-95 : <http://gradhiva.revues.org/781> (page consultée le 15 janvier 2017).
- MAUZE M., ROSTKOWSKI J. [2007], « La fin des musées d'ethnographie ? Peuples autochtones et nouvelles perspectives muséales », *Le Débat*, n° 147, p. 80-90.
- MIGUENS J., BAGGIO R., COSTA C. [2008], *Social media and tourism destinations : Tripadvisor case study* : www.iby.it/turismo/papers/baggio-aveiro2.pdf (page consultée le 28 mars 2015).

- NJANJO C. [2016], « À Kigali, Netanyahu évoque le “lien historique” du génocide », *Le Point Afrique* : http://afrique.lepoint.fr/actualites/a-kigali-netanyahu-evoque-le-lien-historique-du-genocide-07-07-2016-2052700_2365.php (page consultée le 15 janvier 2017).
- PANH R. [2011], *Duch, le maître des forges de l'enfer*, documentaire, Paris, Éditions Montparnasse.
- PEREGO S. [2010], « Les commémorations de la destruction des Juifs d'Europe au Mémorial du martyr juif inconnu du milieu des années cinquante à la fin des années soixante », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 193, p. 471-507.
- PEREZ M. [2016], « Comment Benyamin Netanyahu a pris l'Afrique par les sentiments », *Jeune Afrique*, 7 juillet 2016.
- PETONNET C. [1982], « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », vol. 22, n° 4, *Études d'anthropologie urbaine*, p. 37-47 : www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1982_num_22_4_368323 (page consultée le 15 janvier 2017).
- POLLAK M. [1993], *Une Identité blessée. Études de sociologie et d'histoire*, Paris, Métailié, p. 15-39.
- RICOEUR P. [2000], *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- ROUSSO H. [2015], « Un voyage au Rwanda », *À la recherche du temps présent* : <http://tempresent.hypotheses.org/> (page consultée le 26 mars 2015).
- SWARTZ A.K. [2006], « American art after September 11 : a consideration of the Twin Towers », *sympløke*, vol. 14, n° 1-2, p. 81-97.
- TODOROV T. [1995], *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- TRUC G. [2015], « Venir à Ground Zero, se souvenir du 11 Septembre », *EspacesTemps.net* : www.espacestems.net/articles/venir-a-ground-zero-se-souvenir-du-11-septembre/ (page consultée le 15 janvier 2017).
- VIDAL C. [2014], « Enquêtes au Rwanda. Questions de recherche sur le génocide tutsi », *Agone*, n° 53, p. 103-142.
- WAHNICH S. [2011], « L'impossible patrimoine négatif », *Les cahiers Irice*, n° 7, p. 47-62 : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-irice-2011-1-page-47.htm> (page consultée le 5 décembre 2016).
- WAHNICH S. [2007], « Transmettre l'effroi, penser la terreur. Les musées d'une Europe déchirée », *Gradhiva*, n° 5, p. 26-37.
- WIEVIORKA A. [1998], *L'ère du témoin*, Paris, Plon.
- YERUSHALMI Y.H. [1984], *Zakhor. Histoire juive et mémoire juive*, traduction française Éric Vigne, Paris, Gallimard.

La fabrique circulatoire d'un patrimoine national ou la coproduction de la nature au Costa Rica

*Linda Boukhris**

Le Costa Rica comme paradis politique et paradis écologique, telles sont les deux composantes majeures d'un imaginaire touristique qui a fait de ce petit pays de 51 100 km² et de 4,6 millions d'habitants, une puissance touristique régionale avec plus de deux millions de visiteurs chaque année¹. Cet imaginaire touristique participe de la production du paradigme de la nation costaricienne qui se définit comme exemplaire en matière environnementale. Alors que le discours sur la « blanchitude » avait forgé au XIX^e siècle l'idée de la « différence » costaricienne [Acuña Ortega, 2002 ; Díaz Arias, 2005], c'est le discours contemporain sur la nature qui produit désormais l'idée de l'exception costaricienne [Boukhris, 2013]. La production du patrimoine naturel, caractérisée par la mise en place d'un réseau d'aires protégées couvrant jusqu'à 30 % du territoire national participe alors de la fabrique de la nation.

Au-delà de la dichotomie gottmannienne de l'« iconographie » pensée comme outil de résistance face aux phénomènes de « circulation »² [Gottmann, 1952] illustrant le « triangle magique culture-territoire-identité » [Cuillerai M., Abélès M., 2002] à partir duquel le patrimoine est traditionnellement pensé, la production patrimoniale costaricienne s'inscrit dans une série de processus circulatoires historiques et contemporains. Cherchant à dépasser l'opposition entre paradigme territorial et paradigme circulatoire [Debarbieux, 2014], cet article propose d'analyser le rôle des circulations dans les processus de patrimonialisation et d'ancrage territorial. Il s'agit de mettre en évidence un triple processus. Tout d'abord, le patrimoine naturel costaricien s'est construit à partir de représentations de la nature

* Géographe, équipe interdisciplinaire de recherches sur le tourisme (EIREST), université Paris 1 Panthéon Sorbonne.

1. 2,5 millions de touristes internationaux en 2014 (Institut Costaricien du Tourisme).

2. Jean Gottmann entend par circulation les mouvements d'hommes, d'idées politiques, de marchandises, de techniques, de capitaux et de marchés, mais aussi d'idées culturelles et le « brassage » [p. 215] des hommes qui créent du changement dans l'ordre établi de l'espace, tandis que l'iconographie correspond à ces « tenaces attachements à des symboles » [p. 157] et exerce « une action limitative des contacts, donc de la circulation » [p. 221].

éminemment circulantes. Une généalogie de la construction patrimoniale de la nature, s'appuyant sur une littérature critique issue de l'histoire environnementale, révèle le rôle des voyageurs à la conquête des Amériques dans la production du Costa Rica comme objet de nature tropicale. La nature est ainsi objectifiée dans la tradition occidentale du topo ontologique moderne [Berque, 2014] et le Costa Rica est éminemment associé à cette nature pensée comme extérieure à la société et fétichisée [Cronon, 1995]. Une analyse des récits de voyage – publiés et traduits en diverses langues au XIX^e siècle – permet de dessiner le réseau d'acteurs et le processus de circulation et de reproduction du discours sur l'exceptionnalité costaricienne. Un deuxième processus circulatoire s'illustre dans la production contemporaine du patrimoine naturel costaricien. En effet, la mise en place du système national de conservation se structure à partir d'une circulation de concepts, de méthodes et d'expériences, émanant principalement des États-Unis. La qualification juridique patrimoniale au Costa Rica ne se matérialise qu'au moyen d'un réseau d'acteurs impliquant des échelles multiples. Enfin, cette qualification patrimoniale se trouve validée symboliquement par la mobilité touristique nationale et internationale. Les touristes nationaux et internationaux jouent en effet un rôle dans la production symbolique d'un patrimoine national, en validant une rhétorique des lieux et notamment la mise en scène de la nature sauvage. Chacun de ces processus s'inscrit au cœur de complexes relations de pouvoir que le cadre de cet article esquissera. Celui-ci se nourrit des matériaux collectés et des analyses élaborées au cours d'une recherche doctorale, dont la méthodologie sera progressivement exposée.

L'invention du Costa Rica comme objet de nature

La projection internationale des premières images du Costa Rica est le fruit des nombreux voyageurs parcourant les Amériques au XIX^e siècle. L'anthologie de récits de voyage publiée par l'historien costaricien Ricardo Fernández Guardia [1929] témoigne non seulement du nombre important de voyageurs à la découverte du « Nouveau Monde » et en particulier du Costa Rica, mais aussi du rôle majeur attribué au regard du voyageur dans la production du récit national. Ces voyageurs, en provenance principalement d'Europe et des États-Unis forgent le continent latino-américain comme objet de nature vierge et sauvage, illustrant la construction d'un imaginaire européen des Amériques [Pratt, 1992]. La littérature de voyage [Korte, 2000 ; Leask, 2002] est un élément clé de la construction d'une certaine idée de la nature et constitue des matériaux riches relatifs à la composition des représentations et des savoirs sur des espaces géographiques encore peu connus en Europe. Ces voyageurs ont non seulement participé à la construction des premières images du Costa Rica, mais aussi à leur diffusion à travers les traductions en langue française, anglaise, allemande et espagnole.

L'analyse de onze récits de voyage (Figure 1) révèle l'importance de la figure tutélaire d'Alexander Von Humboldt dont les travaux contribuent à la réinvention de l'Amérique tropicale [Grove, 1995], au moment même où le continent accède

à l'indépendance. En effet, les écrits d'Humboldt sont très populaires en Europe au XIX^e siècle et contribuent à dessiner un répertoire d'images symbolisant le nouveau continent : des forêts tropicales exubérantes (les bassins de l'Amazone et de l'Orénoque), des montagnes escarpées (l cordillères des Andes, les volcans du Mexique) et enfin, de vastes plaines intérieures (les *llanos* du Venezuela, la pampa d'Argentine) [Pratt, 1992]. On retrouve dans les récits de voyage analysés, un triptyque relativement semblable, à savoir la description des forêts vierges et denses (qualifiées de « *wilderness* » par certains voyageurs), la cordillère volcanique costaricienne (des volcans actifs, dangereux, menaçants, mobilisés dans l'iconographie et cartographiés), ainsi que les plaines littorales (pacifique et caraïbe). À l'instar d'Humboldt, ces voyageurs composent ainsi une nature primitive, mêlant approche scientifique et lyrisme narratif des paysages.

La production d'une nature tropicale au sein de ces récits de voyage se structure à partir d'une codification du paysage dans laquelle l'histoire naturelle joue un rôle majeur. À ce titre, le très grand nombre de scientifiques étrangers dans le jeune État costaricien nouvellement indépendant contribue à projeter l'image du Costa Rica à travers la circulation des savoirs scientifiques. En effet, le Costa Rica accueille dès le XIX^e siècle des naturalistes étrangers qui, par leurs multiples travaux et enseignements, contribuent à développer la pensée de l'histoire naturelle. Par un phénomène de transculturation [Pratt, 1992], la pensée écologique costaricienne s'est forgée à partir de cette production scientifique dense des naturalistes étrangers pétris d'histoire naturelle [Fournier, 1981]. Certains scientifiques étrangers prennent part à la formation des élites intellectuelles du Costa Rica. Ainsi, lorsque la première université du pays est fondée en 1844, l'Université Santo Tomas, le gouvernement décide de recruter des professeurs européens, notamment de nombreux scientifiques allemands et suisses [Evans, 1999]. Henri Pittier est l'un de ces universitaires qui contribuent à la production de l'âge d'or de l'histoire naturelle costaricienne. Géographe et botaniste d'origine suisse, il arrive au Costa Rica en 1887 et participe activement à la création de la Société Nationale d'agriculture ainsi que l'Institut de géographie physique (IGP) qui devient l'Institut National Géographique après 1914. De nombreux scientifiques en provenance des États-Unis d'Amérique commencent par ailleurs à investir le terrain costaricien. Aussi dès le XIX^e siècle, le Costa Rica fait l'objet d'un processus de différenciation positive de la part de la communauté scientifique, qui participe de la production du Costa Rica comme haut lieu de la recherche tropicale. Un statut qui n'aura de cesse de se renforcer au cours du XX^e siècle et qui sera une des composantes du discours sur la nature costaricienne, réactivé à partir de la décennie 1970, comme nous le verrons par la suite.

Cette première étape de la fabrique circulatoire du patrimoine naturel du Costa Rica est ainsi elle-même composée de nombreux processus de circulation : circulation des voyageurs, circulation de leurs récits et circulation des normes scientifiques d'appréhension de la nature issues de l'histoire naturelle. Ces processus circulatoires sont clés pour comprendre cette invention du Costa Rica comme objet de nature. La mise en lumière de l'approche scientifique de la nature,

Figure 1 – Le Costa Rica dans les récits de voyage au XIX^e siècle

Auteur	Pays	Titre	Année de publication
John Hale	Grande-Bretagne	<i>Six months residence and travels in Central America, through the free states of Nicaragua and particularly Costa Rica</i>	1826
John Lloyd Stephens	États-Unis	<i>Incidents of travel in Central America, Chiapas, and Yucatan</i>	1841
Robert Glasgow Dunlop	Écosse	<i>Travels in Central America : being a journal of nearly three years' residence in the country : together with a sketch of the history of the republic, and an account of its climate, productions, commerce, etc.</i>	1847
Ephraim George Squier	États-Unis	<i>Notes on Central America, particularly the states of Honduras and San Salvador... and the proposed Honduras interoceanic railway</i>	1855
Moritz Wagner et Karl von Scherzer	Allemagne – Autriche	<i>Die republik Costa Rica in Central-Amerika</i>	1856
Francisco Solano Astaburuaga	Chili	<i>Republicas de Centro-América, o idea de su historia i de su estado actual</i>	1857
Thomas Francis Meagher	Irlande – États-Unis	<i>Holidays in Costa Rica</i>	1859-1860
Anthony Trollope	Grande-Bretagne	<i>The West Indies and the Spanish main</i>	1860
Félix Belly	France	<i>À travers l'Amérique Centrale. Le Nicaragua et le canal interocéanique</i>	1867
Wilhelm Marr	Allemagne	<i>Reise nach Central-Amerika</i>	1870
Paul Biolley	Suisse	<i>Costa Rica et son avenir</i>	1889

Sources : synthèse de récits de voyage collectés et analysés par l'auteur.

articulée autour du concept de « tropicalité » [Arnold, 1996, 2000 ; Stepan, 2001 ; Driver, Martins, 2005] permet par ailleurs d'identifier les relations de pouvoir qui structurent cette construction de la nature. En effet, la production des savoirs scientifiques sur la nature tropicale s'inscrit dans une histoire longue et croisée entre l'Europe et les Amériques dont deux grands courants de recherche permettent d'en saisir les enjeux. La contribution majeure de l'histoire environnementale permet d'une part d'analyser la construction d'un espace de la « tropicalité » des Amériques dans un contexte mondial colonial et impérial, mettant en évidence les processus d'altérisation des territoires et de naturalisation de l'altérité, qui construisent de façon dialectique l'« européenité ». L'histoire naturelle appréhendée comme structure de savoir totalisante et mise en ordre de la nature éminemment euro-péo-centrée [Haraway, 1989] joue un rôle central dans cette construction. D'autre part, une série de travaux inscrits dans une critique philosophique et politique de l'ordre – issus des études décoloniales, dans lequel on retrouve des travaux de l'écologie politique latino-américaine [Alimonda, 2011] – envisage la déconstruction de l'eurocentrisme du savoir lié à la domination coloniale des Amériques et aux théories raciales ayant structuré cette domination. Ces travaux montrent comment la naturalisation de l'altérité spatiale s'accompagne d'une naturalisation de la différence humaine avec la biologisation de la race comme continuité de l'ordre classificatoire de la science moderne.

Penser la circulation des savoirs scientifiques sur la nature tropicale, c'est donc aussi interroger la reproduction et/ou la reconfiguration des rapports sociaux de race qui ont historiquement forgé la science tropicale. Celle-ci est au cœur de la production historique, mais aussi contemporaine du patrimoine naturel costaricien.

La production contemporaine du patrimoine naturel costaricien

Depuis son indépendance, le Costa Rica a déployé une logique extractive vis-à-vis de ses ressources naturelles dans le cadre de la production de son espace national, organisée à partir de fronts pionniers (production du café, de la banane, élevage extensif, construction d'infrastructures de transport), se traduisant par des taux de déforestation parmi les plus élevés d'Amérique latine [Brockett, Gottfried, 2002]. Or, à partir des années 1970, l'avènement à l'échelle internationale du paradigme de la durabilité ainsi que le choix d'ériger le tourisme en nouveau pilier de l'économie font entrer le Costa Rica dans une nouvelle dynamique vis-à-vis de ses ressources naturelles [Zimmerer, 2011]. La mise en place de cette logique conservationniste, comme forme post-moderne de la capitalisation de la nature [Escobar, 1996] se matérialise à travers la mise en place du système national de conservation. Cette qualification juridique patrimoniale se structure à partir d'un réseau d'acteurs impliquant des échelles multiples. Il s'agit ici de revenir sur le rôle de ce réseau multiscale afin de comprendre le déploiement de la politique de conservation au Costa Rica. En effet, la mise en place du système d'aires protégées est l'occasion pour le pays de tisser un réseau international dense centré sur la question environnementale, participant par là même de la production de la

différence verte. Nous examinerons ce réseau au prisme de la formation des élites costariciennes, du financement du système de conservation et de la production et circulation contemporaine des savoirs scientifiques sur la nature tropicale.

Formation des élites politiques costariciennes à l'école de pensée nord-américaine

Le parcours de Mario Boza, personnage clé dans l'élaboration du système de conservation costaricien est intéressant à plusieurs égards, car celui-ci est à la tête du Service des parcs nationaux (SPN) dès sa création en 1969 et conseille différentes administrations présidentielles dans la poursuite et la consolidation du programme d'aires protégées. Mario Boza, diplômé de l'École d'agronomie de l'Université du Costa Rica, ainsi que de gestion forestière de l'Institut Interaméricain de coopération pour l'agriculture (IICA), a étudié sous la direction de deux professeurs qui ont forgé son environnementalisme : Gerardo Budowski (professeur à l'IICA et au Centre de recherche et d'éducation en agronomie tropicale (CATIE), directeur général de l'Union Internationale pour la conservation de la nature de 1970 à 1976, il étudie la gestion forestière à l'Université de Yale, USA) et Kenton Miller, professeur ayant étudié la gestion forestière à l'Université de Washington, il intègre plusieurs institutions internationales dont l'Union Internationale pour la conservation de la nature (UICN). Dans le cadre de la classe du Professeur Miller, Mario Boza se rend aux États-Unis en 1967 afin d'étudier le système de conservation de la Floride et du Tennessee dont le Great Smoky Mountains National Park et revient grandement inspiré, envisageant l'élaboration d'un système identique au Costa Rica : « *The first time I saw a whole park working was in the Smokies. I saw the people going back and forth, using the facilities. And Gatlinburg, and all the things that had grown up around the park because it was there. And I thought Costa Rica was ready for that.* » [Wallace, 1992, p. 15]

En 1968, Mario Boza entreprend une formation en matière de gestion des parcs nationaux dans le Colorado, aux États-Unis, sponsorisée par l'École des Ressources Naturelles de l'Université du Michigan, le Service étasunien des Parcs nationaux et une Fondation de conservation basée à Washington DC. Sur la recommandation du Professeur Miller, Boza rédige son mémoire de Master sur le Volcan Poas, situé au nord de San José et élabore un plan complet établissant un centre pour visiteurs, des sentiers et autres facilités pour l'accès des visiteurs à un volcan actif situé à une heure en voiture de San José [Boza, 1993 ; Evans, 1999]. Lorsque Mario Boza prend la tête du SPN nouvellement créé, le Volcan Poas devient l'un des deux premiers parcs Nationaux et aujourd'hui, l'un des plus visités. Alvaro Ugalde est la seconde figure considérée comme l'un des fondateurs du système de conservation national aux côtés de Mario Boza. Sollicité par ce dernier afin de renforcer le SPN, Alvaro Ugalde effectue la même formation sur la gestion des parcs nationaux aux États-Unis, qu'il complète avec une formation de deux mois au Parc National du Grand Canyon, en Arizona.

On observe, à travers ces deux figures clés de la construction du système national de conservation, le rôle de la circulation des concepts, des méthodes et des expériences notamment en provenance des États-Unis, dont il convient à nouveau d'analyser les enjeux. En effet, l'examen critique de la genèse et la mise en place des parcs nationaux aux États-Unis [Spence, 1999] exportés au Costa Rica, nous invitent à analyser la relation entre un certain discours sur la nature et la production de la différence sociale, raciale et de genre [Kosek, 2006, Finney, 2014]. Les travaux menés sur la « *wilderness* » nord-américaine ont ainsi permis de penser ensemble l'avènement du mouvement conservateur et la fabrique de la nation blanche et masculine et d'interroger les implications contemporaines du paradigme bioécologique :

« Wilderness thinking remains profoundly colored by a teleology of natural order, and indeed, by a desire to read the social into a narrative of the natural. The argument also remains dominated by an uncritical acceptance of a bio-ecological paradigm whose intellectual roots are tangled up with much of the unsavory racial and eugenic theorizing of the early twentieth century. » [Cosgrove, 1995, p. 38]

Les enjeux de ces circulations sont d'autant plus significatifs que la nation costaricienne s'est historiquement forgée à partir du discours sur la « blanchitude ».

Financement international et apport logistique et technique

En matière de capitaux, la dynamique internationale structure elle aussi l'élaboration du système costaricien d'aires protégées. En effet, à la suite de la mise en place du SPN, l'allocation des ressources humaines et matérielles est très faible. La tâche de Mario Boza s'oriente alors dans la recherche de financements internationaux. Il sollicite dès 1971 le World Wildlife Fund pour la protection de Tortuguero (site de tortues marines qui deviendra le Parc National de Tortuguero) et de nombreuses institutions étasuniennes telles que le National Park Service, national Geographic Society, The Nature Conservancy, Conservation International ou encore la Ford Foundation. Il contribue à tisser une communauté internationale philanthropique, réunie autour de la question de conservation au Costa Rica. Cet appui financier international est capital dès le début de la mise en place du système de conservation et joue un rôle majeur au moment de la crise économique des années 1980. En effet, malgré la volonté de l'administration Carazo de soutenir le SPN, la grave crise économique que traverse le Costa Rica entraîne d'importantes coupes budgétaires sur les programmes de conservation. Les responsables du SPN décident alors de rechercher d'autres financements, en menant des campagnes auprès des organisations gouvernementales et non gouvernementales principalement d'Europe du Nord et des États-Unis.

Cette dynamique de financement international des projets de conservation costariciens se poursuit avec le système de « dette contre nature » mis en place au cours de la décennie 1980, à la suite de l'initiative du biologiste Thomas Lovejoy

de la World Wildlife Fund³. Le Costa Rica se montre en effet très favorable à ce programme en établissant, sous l'administration Arias, un programme d'échange de dette contre nature et en 1991, ce sont près de 70 millions de dollars de dette extérieure qui sont effacés, rachetés par des organisations internationales ou annulés par les gouvernements suédois et néerlandais. Par la suite, des programmes bilatéraux se mettent en place sur le principe d'échanges de réduction de la dette contre un financement accordé à des institutions de conservation, notamment avec les États-Unis dans le cadre de la Loi de conservation des forêts tropicales adoptée en 1998. Les financements sont complétés par un appui technique international. Le personnel du Service des Parcs Nationaux a longtemps été majoritairement composé de volontaires internationaux, présents au Costa Rica dans le cadre du programme étasunien des Corps de la Paix⁴ [Boza, 1993].

Ces différents exemples de soutiens financiers et techniques visent à démontrer le rôle de la dynamique internationale dans la réactivation d'un discours sur la nature et la production de la différence verte costaricienne. L'exception costaricienne, caractérisée par une tradition démocratique libérale, sociale et pacifique [Boukhris, 2013] est un facteur majeur de la constitution de ce réseau international⁵. L'image du Costa Rica comme paradis politique est ainsi au cœur de l'élaboration de l'image du Costa Rica comme paradis écologique.

Production et circulation des savoirs scientifiques : Le Costa Rica et son « armée de biologistes »⁶

La communauté scientifique internationale joue un rôle important dans la construction du discours sur la nature costaricienne, dans le cadre du nouvel intérêt porté à la *tropical rainforest* [Smouts, 2001 ; Slater, 2003]. Dès la fin des années 1970, les forêts tropicales deviennent un enjeu de politique internationale et sont au cœur de la formation discursive du développement durable et de la conservation de la biodiversité [Escobar, 1996]. La catégorie « biodiversité », véritable « fantasme politique » [Dumoulin, Rodary, 2005] structure désormais le discours sur la nature costaricienne. La « forêt tropicale », la « biodiversité », la « wilderness » sont autant de catégories pour penser la nature qui s'inscrivent dans des processus de circulation des savoirs [Adell-Gombert, 2011 ; Pestre, 2015].

3. Thomas Lavejoy a obtenu un doctorat en biologie tropicale et en biologie de la conservation de l'Université de Yale. Il est chargé du programme de conservation de la WWF aux États-Unis de 1973 à 1987.

4. *Peace Corps* (Corps de la Paix) est une agence gouvernementale des États-Unis mise en place en 1961, sous la Présidence Kennedy, visant à « favoriser la paix et l'amitié dans le monde ». Il s'agit d'envoyer des volontaires dans les pays dits émergents afin de travailler avec les gouvernements, les écoles et les entreprises locales.

5. Le Costa Rica bénéficie ainsi largement du programme de « dette contre nature » compte tenu de la confiance des bailleurs de fonds internationaux à l'égard d'un pays qui se présente comme un modèle de stabilité et d'exemplarité politique.

6. « *Ejército de biólogos* », entretien réalisé avec Rodrigo Sierra Corona, biologiste mexicain, octobre 2012.

À cet égard, le parcours de l'ornithologue étasunien Alexander Skutch (1904-2004) illustre de façon significative la continuité qui s'opère entre les voyageurs et scientifiques du XIX^e siècle et la communauté scientifique contemporaine au Costa Rica. Skutch s'installe au Costa Rica à partir de 1941 et publie de nombreux articles et ouvrages scientifiques, parmi lesquels *A naturalist in Costa Rica* en 1971. Formé à l'Université de Johns Hopkins et reconnu comme l'un des plus grands ornithologues du XX^e siècle, il n'hésite pas à mobiliser l'imaginaire de la « wilderness » et de la « tropicalité », catégories porteuses de régimes historiques spécifiques de la nature, au cœur de relations inégales de pouvoir. Il délivre ainsi un véritable récit de voyage, dans lequel il se met en scène dans un environnement « tropical », en immersion dans la « wilderness » costaricienne : « *My book is a record of some of the more noteworthy observations, as well as some of the more memorable personal experiences, of a naturalist who has spent forty years in wilder parts of tropical America, about thirty-five of them in Costa Rica.* » [Skutch, 1971, p. 1]. Dans le premier chapitre de l'ouvrage intitulé « *Into the wilderness* », il poursuit : « *Of the many parts of the earth to which the term "a naturalist's paradise" has been applied by enthusiastic naturalists, none deserved this praise more than Costa Rica as it then was.* » [Op. cit., p. 7]. À l'instar des voyageurs et scientifiques du XIX^e siècle, Alexander Skutch contribue à la production du Costa Rica comme objet de nature. Son parcours permet par ailleurs de souligner le rôle de la communauté scientifique dans la mise en tourisme des territoires, les mobilités des scientifiques étant précurseurs des mobilités touristiques. Ces derniers sont en effet à l'origine de la découverte de sites d'observation comme autant de niches saisies par le marché touristique [Laarman, Perdue, 1989] ; ils sont prescripteurs de normes comportementales à l'égard de la faune et de la flore dont ils produisent les signifiés ; enfin, leur présence contribue à l'aménagement des espaces naturels ainsi que les premières infrastructures d'accueil [Dumoulin, 2015], préparant ainsi la consommation touristique du patrimoine naturel.

Les scientifiques étrangers participent par ailleurs activement à la création de centres de recherche au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, faisant du Costa Rica un haut lieu des « *tropical studies* ». Lors de la création de l'Université nationale du Costa Rica en 1940, le programme de l'École de Biologie est façonné par un herpétologiste de l'Université de Floride, Archie Fairly Carr. Le CATIE est également un lieu important de production des savoirs scientifiques sur les milieux tropicaux. Le centre attire de nombreux scientifiques étrangers, parmi lesquels Alexander Skutch ainsi que Leslie Holdridge – à l'origine de la classification officielle des écosystèmes du Costa Rica –, Gerardo Budowski – lui-même élève de Leslie Holdridge avant de devenir directeur général de l'UICN – ou encore Kenton Miller. Le CATIE forme également de nombreux scientifiques costariciens et constitue un centre de production de la pensée conservatinniste costaricienne. Il joue un rôle fondamental dans la projection internationale du Costa Rica comme paradis écologique, à travers les publications scientifiques et la mise en place d'un réseau de chercheurs, occupant des postes au sein d'institutions internationales.

L'Organization for Tropical Studies, mise en place en 1963, se présente comme un lieu majeur de la recherche et est devenue un passage obligé pour toute carrière scientifique spécialisée en milieu tropical. Il ne s'agit pas de réaliser un recensement exhaustif de ces centres de recherche, mais de mettre en évidence la place du Costa Rica comme haut lieu mondial de l'écologie tropicale, siège d'organisations scientifiques régionales et internationales sur les études tropicales, à partir desquels la communauté scientifique circule. Il s'agit également d'interroger, à la lumière des enjeux soulevés dans les sections précédentes, la reconfiguration des rapports de pouvoir au cœur de cette circulation contemporaine. Ces scientifiques, dont le leadership nord-américain est manifeste, occupent un rôle majeur dans la production d'un dispositif environnemental dominant, articulé à partir d'une épistémologie scientifique de la nature [Leff, 2007] et constitué de discours, de normes et de pratiques.

La mise en place du système de conservation et la réactivation d'un discours sur la nature s'articulent à la fois chronologiquement, mais aussi dans son essence même, à la mise en tourisme de l'espace national costaricien.

Des mobilités touristiques à l'ancrage territorial

Aux mobilités des voyageurs et des scientifiques s'ajoutent celles des touristes. Le Costa Rica se présente comme une puissance touristique régionale sans équivalent au sein de l'isthme centraméricain, recevant chaque année plus de deux millions de touristes internationaux. La société costaricienne a ainsi connu un véritable tournant touristique caractérisé par une forte progression à partir de la décennie 1990. Le Costa Rica a adopté une série de politiques volontaristes de développement touristique, parmi lesquelles une importante loi en 1985 déclarant le tourisme « industrie d'utilité publique », une politique de « ciel ouvert » menée à partir des années 1990, ainsi qu'une politique de promotion internationale qualifiée d'« agressive » par l'Institut Costaricien du Tourisme (ICT)⁷. À partir de 1993, le tourisme dépasse les piliers traditionnels de l'économie, le café et la banane, et ce sont majoritairement des touristes nord-américains qui composent les statistiques du tourisme international.

La projection internationale de l'image de paradis politique du Costa Rica a joué un rôle majeur dans l'explosion des mobilités touristiques. L'histoire du Costa Rica s'illustre en effet par le déploiement de politiques caractéristiques d'une démocratie libérale⁸ (libertés d'expression, de pensée, de religion inscrites dans la Constitution de 1871, lois d'instruction publique et d'éducation obligatoire et gratuite pour les deux sexes dès 1885), d'une démocratie sociale (mise en place

7. Les rapports d'activité de l'ICT, publiés annuellement depuis la création de l'Institut en 1955, constituent une source importante de l'analyse (Bureau des archives de l'ICT). Une des campagnes les plus symboliques de cette période du boom touristique est lancée en 1996 avec pour slogan, « *Costa Rica, no artificial ingredients* », désignée par l'ICT comme l'une des plus réussies de l'histoire de la promotion touristique.

8. Libéralisme politique (1870-1940).

de la sécurité sociale en 1941, adoption du code du travail en 1943 et inscription des garanties sociales dans la Constitution) ainsi que d'une démocratie pacifique (abolition de l'armée en 1949 et proclamation de la neutralité en 1983). La production de l'exception costaricienne au cœur du paradigme national s'est toutefois également appuyée sur le discours sur la blancheur de la nation dès le XIX^e siècle, excluant ainsi les populations afrodescendantes et indigènes de la communauté nationale.

Nous avons vu le rôle de l'image de paradis politique dans la production du Costa Rica comme paradis écologique, garantissant les conditions de circulation des scientifiques, des experts et des capitaux de la conservation. C'est cette même image de stabilité et d'exemplarité politique qui explique en grande partie l'attraction des investissements étrangers dans le secteur touristique et l'arrivée croissante de touristes nord-américains dont la sécurité demeure un facteur majeur de mobilité. Ces mobilités touristiques internationales favorisent elles aussi la conservation du patrimoine naturel costaricien en contribuant au financement des aires protégées. En effet, le SINAC⁹ n'hésite pas à souligner dans ses rapports annuels le rôle majeur joué par le tourisme dans le financement du système de conservation, à hauteur de 70 % [SINAC, 2011]. Les revenus issus des droits d'entrée acquittés par les visiteurs sont ainsi redistribués à l'ensemble du réseau national d'aires protégées. Cela renforce l'idée d'une consubstantialité de la politique de conservation nationale et de la politique touristique du Costa Rica. Les touristes sont en ce sens des coproducteurs du patrimoine naturel national.

Cette coproduction ne se situe pas seulement à l'échelle du financement de la conservation. Les touristes valident également une rhétorique des lieux, par leur présence et leur participation à la mise en scène touristique des paysages. Ils contribuent de ce fait à la production du signifié patrimonial. En effet, les mobilités touristiques participent de la circulation d'un regard sur la nature et de pratiques associées à ces représentations. L'analyse de la documentation touristique produite par l'ICT, mais aussi par les acteurs privés sur l'espace national costaricien révèle la production d'une dimension paradisiaque du territoire où l'édénique côtoie l'idyllique, la tropicalité d'une nature vierge et sauvage et des pratiques articulées à l'aventure (activités sportives, activités ludiques à l'instar de la pratique de la tyrolienne dans les espaces forestiers). Ce signifié patrimonial peut entrer en contradiction avec un régime d'exploitation locale des ressources, générant des conflits d'usage et des distorsions insolubles face à la poursuite de pratiques extractivistes [Galt Ryan, 2009], mais peut également participer à introduire un nouveau régime d'exploitation et de conservation environnementale. Dans le second cas de figure, les ressources naturelles sont alors envisagées au prisme de la dynamique touristique qu'elles génèrent et sont progressivement appréhendées comme des ressources patrimoniales. À cet égard, la petite ville de La Fortuna de San Carlos, située au nord du Costa Rica, à proximité du Parc National Volcan Arenal,

9. Le Système national des aires de conservation (SINAC) est la structure responsable de l'ensemble des aires protégées publiques du Costa Rica. Le SINAC est rattaché au ministère de l'Environnement.

illustre le rôle du tourisme dans l'évolution du regard et des pratiques des habitants à l'égard des ressources naturelles et en particulier du volcan Arenal, devenant avec le développement touristique, un véritable symbole territorial. Un travail ethnographique réalisé entre 2011 et 2012 à La Fortuna, fondé sur de l'observation participante, des entretiens avec les acteurs associatifs et les habitants et la réalisation de cartes mentales par ces derniers, a permis de saisir l'évolution des représentations et des pratiques de l'environnement, éminemment associée au développement du tourisme. La Fortuna était historiquement une communauté rurale agricole avant de devenir une destination internationalement connue pour le Volcan Arenal, l'un des plus actifs au monde. Attirant initialement des membres de la communauté scientifique, La Fortuna est aujourd'hui un haut lieu touristique accueillant jusqu'à 800 000 visiteurs par an pour un district d'environ 13 000 habitants¹⁰. Le boom touristique du territoire rural de La Fortuna a joué un rôle majeur dans le processus de patrimonialisation symbolique du volcan, devenu une icône de l'identité locale, faisant suite à sa patrimonialisation juridique en 1991 avec la création du Parc National Volcan Arenal. L'attachement symbolique de la communauté rurale à l'égard du Volcan se dessine dans les cartes mentales, les entretiens ainsi que l'ensemble de l'iconographie urbaine. Cet ancrage s'opère dans les représentations, mais également dans les pratiques environnementales progressivement intégrées par les acteurs locaux, illustrant la mutation de ressources naturelles en ressources patrimoniales, comme l'explique un acteur associatif local, président de l'Association pour la Défense du Lac Arenal : « avant les banques accordaient des prêts aux agriculteurs pour déboiser alors qu'aujourd'hui, elles accordent des crédits pour reboiser et à la condition d'utiliser la forêt pour faire du tourisme, construire des cabinas et accueillir des touristes », affirmant ainsi que « le tourisme a changé la donne » et que « les Ticos¹¹ regardent leurs ressources naturelles différemment ». Les activités menées autour de la commémoration de l'éruption volcanique d'Arenal offrent un exemple significatif des programmes d'éducation environnementale menés par les acteurs associatifs locaux et illustrent le rôle du tourisme dans la production de subjectivités environnementales [Agrawal, 2005]. L'affiche ci-dessous invite les centres éducatifs de la région à visiter le Parc National Volcan Arenal, à travers le slogan « Connais ton Parc National Volcan Arenal ». La mise en œuvre de ce programme contribue à produire un ancrage identitaire au sein de la communauté de La Fortuna (relevé ici par le possessif) dont la figure géographique du Volcan est l'un des vecteurs. En effet, la connaissance du lieu est importante dans le processus de territorialisation. L'ancrage territorial est donc à la fois temporel, à travers la production d'une mémoire collective territoriale [Debarbieux, 1995], mais également spatial dans la proximité, à partir de l'émergence de nouvelles arènes de débat, la connaissance du lieu permettant d'ancrer le politique dans la proximité. Enfin, l'ancrage spatial s'opère également dans la réflexivité patrimoniale, dessinant un nouveau régime de « territorialité réflexive », d'une société s'observant elle-même [Melé, 2009].

10. Association de développement Intégral de La Fortuna (ADIFORT), 2012.

11. Qualificatif désignant les habitants du Costa Rica.

Figure 2 – Programme commémoratif : « Environnement, Tourisme et Culture. Le réveil d’Arenal » (2011)



Source : Fondation Volcan Arenal, ICT, SINAC.

Le cas de La Fortuna demeure une des modalités parmi d’autres de rapports entre circulations internationales et processus d’ancrage local. La patrimonialisation symbolique a été garantie par un développement touristique porté majoritairement par des investissements locaux et régionaux. La formation d’une association des micros et petites entreprises touristiques de La Fortuna témoigne du rôle des acteurs locaux dans le développement territorial : en 2010, La Fortuna compte 122 infrastructures hôtelières dont 58 sont classées comme « *cabinas* », c’est-à-dire qu’environ 47 % de la structure hôtelière du canton correspond à de petits établissements¹². Cette organisation du tissu socio-économique local est beaucoup plus rare dans les territoires littoraux, offrant ainsi d’autres configurations, souvent conflictuelles, des rapports entre circulations touristiques internationales et ancrage territorial.

Il est également important de mettre en lumière le rôle des mobilités touristiques internes, car celles-ci relèvent d’une véritable pédagogie nationale et participent également au processus d’ancrage. Le tourisme national est conçu comme un moyen d’éveiller le sentiment national, la fierté des Costariciens pour leur territoire et les richesses naturelles qui le composent. Cette pédagogie nationale était déjà déployée en Europe au XIX^e siècle dans le cadre de la création des identités nationales. Parcourir le territoire, c’est « parcourir la nation » [Thiesse, 1999, p. 245], telle une forme de consommation identitaire. Les discours sur la nation s’incarnent alors dans de véritables figures paysagères, intégrées au sein de l’iconographie nationale et

12. ADIFORT, 2012.

chargées de valeurs symboliques [Walter, 2004]. On retrouve ce même processus de patrimonialisation de la nature aux États-Unis où la « *wilderness* » devient le terreau du nationalisme étasunien. Le tourisme est alors vivement encouragé par les acteurs économiques (concessionnaires, compagnies de chemins de fer, chambres de commerce), mais aussi la classe politique (pour qui il s'agit de fédérer la nation autour de symboles patriotiques) et le mouvement environnementaliste (qui y voit un moyen de susciter l'adhésion autour du projet conservacionniste) [Wrobel, Long, 2001 ; Ross Bryant, 2013]. Cette fervente promotion des parcs nationaux s'incarne dans une importante campagne « *See Europe if you will, but see America first* », lancée en 1905 par le Commercial Club de Salt Lake City¹³. C'est toute l'industrie touristique naissante qui s'empare alors de ce slogan, définissant une cartographie de lieux touristiques à découvrir, présentés comme la quintessence des paysages étasuniens. « *See America first* » devient le puissant emblème d'un tourisme populaire et patriotique [Shaffer, 2001]. C'est précisément ce modèle étasunien de création des parcs nationaux intrinsèquement corrélée à leur mise en tourisme qui circule et se déploie au Costa Rica.

En effet, à la manière du « *See America First* », l'ICT met en place une campagne appelée « *Conozca Costa Rica primero* » dès les années 1950. Cette priorité accordée à la promotion du tourisme national ne cesse de gagner de l'ampleur notamment à partir des années 1970 et 1980 avec la mise en place du « Plan Vacances », impliquant entre autres des tarifs négociés avec les établissements hôteliers à destination de la clientèle nationale. En 2011, l'ICT¹⁴ lance l'une de ses plus importantes campagnes intitulées « *Vamos a turistear !* », donnant lieu à un néologisme, « *turistear* », « allons faire du tourisme » et offrant entre autres une série de réductions tarifaires à destination des touristes nationaux. L'examen de cette campagne, déployée à partir de multiples canaux¹⁵, permet d'identifier la relation entre la promotion de la pratique touristique nationale et la production d'un ancrage territorial collectif à l'égard du patrimoine naturel. La campagne reprend en grande partie la rhétorique de l'imaginaire touristique projetée à l'échelle internationale, exaltant la « tropicalité » de figures géographiques clairement identifiées telles que la plage, les forêts, les lagunes, les plaines. Il ne s'agit donc pas d'un imaginaire qui se déploie uniquement à destination de la demande touristique internationale, mais qui fait l'objet d'une intégration de la part de la population nationale, renforcée dans le cadre de la promotion du tourisme national. On note ainsi le positionnement du Costa Rica au cœur du paradigme bioécologique. Son caractère distinctif repose à la fois sur sa patrimonialisation institutionnelle internationale¹⁶, mais aussi sur un attribut

13. Une association composée de décideurs économiques et politiques, destinée au développement de la ville et sa région.

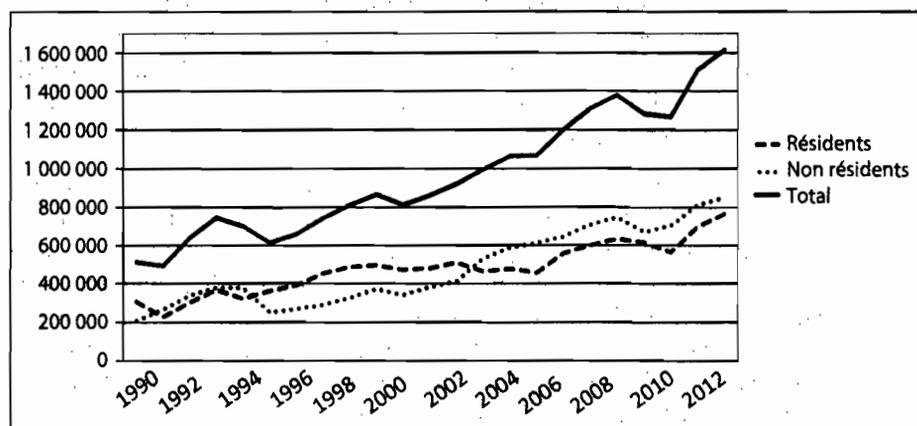
14. En partenariat avec l'Association costaricienne des Tours Opérateurs de tourisme, la Chambre costaricienne des Hôtels et la Chambre nationale du tourisme rural communautaire.

15. La campagne de promotion du tourisme national se déploie à la fois sur les chaînes de télévision, la presse nationale et le réseau internet.

16. L'île Cocos, le parc national La Amistad et l'Aire de conservation du Guanacaste sont inscrits au patrimoine mondial de l'Unesco.

essentialisé, à savoir sa diversité biologique. La pratique touristique devient un moyen d'incarner cette conscience collective de la richesse du patrimoine naturel national, l'identification collective s'opérant à partir des aires protégées du système national de conservation, qui sont tout aussi fréquentées par les touristes nationaux que par les touristes étrangers. En effet, comme l'indique le graphique ci-dessous, en 2012, 763 266 visiteurs résidents ont visité des aires protégées du système national de conservation contre 849 863 visiteurs non-résidents.

Figure 3 – Entrées dans les aires protégées du Système national de Conservation costaricien entre 1990 et 2012



Source : SINAC, Institut costaricien du Tourisme.

Entre 1995 et 2002, le nombre de visiteurs résidents est supérieur à celui des visiteurs étrangers. C'est précisément le fruit d'une politique étatique qui très tôt a cherché à cibler la demande nationale¹⁷ et a fait de la pratique touristique une véritable pédagogie nationale, chaque Tico étant amené à performer sa « *greenness* », son identité écologique costaricienne, à travers la fréquentation des aires protégées. Il s'agit toutefois de performer une certaine figure de la nation et d'instituer un rapport environnemental dominant. Ce troisième processus circulatoire nous invite à envisager les rapports de pouvoir qui sous-tendent la production patrimoniale de la nature, à l'instar des travaux assimilant le tourisme d'aventure dans les parcs nationaux nord-américains à une pratique de régénération et un moyen de performer sa « blanchitude » [Braun, 2003] ou encore ceux analysant la dimension régénératrice d'une nature pure, vierge de toutes pollutions sociale et environnementale, promue par l'industrie touristique costaricienne et renforcée par le tourisme médical en provenance majoritairement des États-Unis [Ackerman, 2010].

17. Les résidents bénéficient d'une politique tarifaire préférentielle (les droits d'entrée des parcs nationaux sont d'environ deux dollars contre dix dollars pour les touristes internationaux).

Conclusion

Cette généalogie patrimoniale permet d'identifier les multiples processus circulatoires historiques et contemporains au cœur de la production du patrimoine naturel au Costa Rica. Les circulations des voyageurs, de leurs récits et des normes scientifiques d'appréhension de la nature contribuent dès le XIX^e siècle à produire un imaginaire européen de l'Amérique tropicale et à forger l'exception verte costaricienne, promue un siècle et demi plus tard dans le cadre du développement touristique. La circulation du modèle de conservation étasunien, dans lequel le tourisme joue un rôle structurant est un élément important de notre compréhension des relations nouées historiquement entre le Costa Rica et les États-Unis, matérialisées par des circulations de capitaux, d'experts, de concepts et de méthodes. On observe ainsi un phénomène de délocalisation des processus [Giddens, 1990], à travers la validation d'un dispositif idéologique national par des acteurs et un réseau de moyens qui se composent en partie à l'échelle internationale.

Revenir sur ces processus circulatoires permet par ailleurs de mieux saisir les rapports de pouvoir structurant la construction patrimoniale : depuis l'érection d'un regard impérial sur un objet patrimonial en devenir (la nature tropicale) jusqu'à la reconnaissance officielle d'un patrimoine intronisant le paradigme bioécologique de la science moderne, cette généalogie patrimoniale permet d'identifier les modalités de reproduction d'une nature racialisée [Boukhris, 2013]. Aussi le contexte politique et socioculturel dans lequel la production matérielle et symbolique du patrimoine naturel s'opère mérite notre attention afin de comprendre de quelle façon ce nouvel ordre naturel et naturalisant, éminemment circulant, se met en place et quelles en sont les implications.

Bibliographie

- ACKERMAN S. L. [2010], « Plastic paradise : transforming bodies and selves in Costa Rica's cosmetic surgery tourism industry », *Medical Anthropology*, vol. 29, n° 4, p. 403-423.
- ACUÑA ORTEGA V. H. [2002], « La invención de la diferencia costarricense, 1810-1870 », *Revista de Historia*, n° 45, p. 191-228.
- ADELL-GOMBERT N. [2011], *Anthropologie des savoirs*, Armand Colin, Paris.
- AGRAWAL A. [2005], *Environmentality : technologies of government and the making of subject*, Durham (N. C.), Duke University Press.
- ALIMONDA H. (dir.) [2011]. *La Naturaleza colonizada. Ecología política y minería en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO.
- ARNOLD D. [1996], *The Problem of nature : environment, culture and european expansion*, Hoboken (N. J.), Blackwell.
- ARNOLD D. [2000], « "Illusory riches" : representations of the tropical world, 1840-1950 », *Singapore journal of tropical geography*, vol. 21, n° 1, p. 6-18.
- BERQUE A. [2014], *Poétique de la Terre*, Paris, Belin.

- BOUKHRIS L. [2013], *Imaginaire national et imaginaire touristique au Costa Rica : le tourisme comme fabrique du territoire et de la nation*, thèse de doctorat, Paris, université Paris I Panthéon Sorbonne.
- BOZA M. [1993], « Conservación en acción : pasado, presente y futuro del sistema de parques nacionales de Costa Rica », *Conservation biology*, vol. 7, n° 2, p. 239-247.
- BRAUN B. [2003], « On the raggedy edge of risk : articulations of race and nature after biology », in MOORE D., KOSEK J., PANDIAN A., *Race, nature, and the politics of difference*, Durham (N. C.), Duke University Press.
- BROCKETT C. D., GOTTFRIED R. R. [2002], « State policies and the preservation of forest cover : lessons from contrasting public-policy regimes in Costa Rica », *Latin American Research Review*, vol. 37, n° 1, p. 7-40.
- COSGROVE D. [1995], « Habitable earth : wilderness, empire, and race in America », in ROTHENBERG D. (dir.), *Wild ideas*, Minneapolis (Minn.), University of Minnesota Press, p. 27-41.
- CRONON W. [1995], « The Trouble with wilderness », in CRONON W. (dir.), *Uncommon ground : toward reinventing nature*, New York (N. Y.), W. W. Norton Company, p. 69-90.
- CUILLERAI M., ABÉLÈS M. [2002], « Mondialisation : du géoculturel au biopolitique », *Anthropologie et sociétés*, vol. 26, n° 1, p. 11-28.
- DEBARBIEUX B. [1995], « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, vol. 24, n° 2, p. 97-112.
- DEBARBIEUX B. [2014], « Enracinement – Ancrage – Amarrage : raviver les métaphores », *L'Espace géographique*, vol. 1, n° 43, p. 68-80.
- DIAZ ARIAS D. [2005], *Construcción de un estado moderno : política, estado e identidad nacional en Costa Rica, 1821-1914*, Heredia, Editorial Universidad de Costa Rica.
- DRIVER F., MARTINS L. (dir.) [2005], *Tropical visions in an age of empire*, Chicago (Ill.), University of Chicago Press.
- DUMOULIN D. RODARY E. [2005], « Les ONG et le secteur mondialisé de la conservation », in AUBERTIN C. (dir.), *Représenter la nature. ONG et biodiversité*, Paris, IRD, p. 59-98.
- DUMOULIN D. [2015], « Field biologists as the first and ultimate (eco) tourists : Selva Lacandona and beyond », in SLOCUM S. L., KLINE C., HOLDEN A. (dir.), *Scientific tourism : researchers as travelers*, London, Routledge.
- ESCOBAR A. [1996], « Constructing nature : elements for a poststructuralist political ecology », in PEET R., WATTS M. (dir.), *Liberation ecologies : environment, development, social movements*, London, Routledge, p. 46-68.
- EVANS S. [1999], *The Green Republic : a conservation history of Costa Rica*, Austin (Tex.), University of Texas Press.
- FERNÁNDEZ GUARDIA R. [1929], [1970], *Costa Rica en el siglo XIX : antología de viajeros*, San José, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Editorial Universitaria Centroamericana.
- FINNEY C. [2014], *Black faces, white spaces : reimagining the relationship of African Americans to the great outdoors*, Chapel Hill (N. C.), University of North Carolina Press.
- FOURNIER L. [1981], *Ecología y desarrollo en Costa Rica : antología*, San José, Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- GALT RYAN E. [2009], « "It just goes to kill Ticos" : national market regulation and the political ecology of farmers' pesticide use in Costa Rica. », *Journal of Political Ecology*, n° 16, p. 133.

- GIDDENS A. [1990], *The Consequences of modernity*, Palo Alto (Calif.), Stanford University Press.
- GOTTMANN J. [1952], [2007], *La Politique des États et leur géographie*, Paris, Éditions du CTHS (Comité des travaux historiques et scientifiques).
- GROVE R. [1995], *Green imperialism : colonial expansion, tropical island Edens and the origins of environmentalism, 1600-1860*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HARAWAY D. [1989], *Primate visions : gender, race, and nature in the world of modern science*, London, Routledge.
- KORTE B. [2000], *English travel writing from pilgrimages to postcolonial explorations*, New York (N. Y.), St. Martin's Press.
- KOSEK J. [2006], *Understories : the political life of forests in northern New Mexico*, Durham (N. C.), Duke University Press.
- LAARMAN J. G., PERDUE R. R. [1989], « Science tourism in Costa Rica », *Annals of Tourism Research*, vol. 16, n° 2, p. 205-215.
- LEASK N. [2002], *Curiosity and the aesthetics of travel writing, 1770-1840*, Oxford, Oxford University Press.
- LEFF E. [2007], « La Complejidad ambiental », *Polis*, n° 16.
- MELE P. [2009], « Identifier un régime de territorialité réflexive », in VANIER M. (dir.), *Territoires, territorialité, territorialisation. Controverses et perspectives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 45-55.
- PESTRE D. [2015] (sous la direction de), *Histoire des sciences et des savoirs*, Paris, Seuil.
- PRATT M. L. [1992] (2^e édition), *Imperial eyes : travel writing and transculturation*, London, Routledge.
- ROSS-BRYANT L. [2013], *Pilgrimage to the national parks : religion and nature in the United States*, London, Routledge.
- SHAFFER M. S. [2001], « Seeing America first : the search for identity in the tourist landscape » in WROBEL D. M., LONG P. L. (dir.), *Seeing and being seen : tourism in the American West*, Lawrence (Kan.), University Press of Kansas.
- SISTEMA NACIONAL DE ÁREAS DE CONSERVACIÓN (SINAC) [2011], *Políticas para las Áreas Silvestres Protegidas (ASP) del Sistema Nacional de Áreas de Conservación (SINAC) de Costa Rica* : www.sinac.go.cr (page consultée le 6 mars 2011).
- SKUTCH A. [1971], *A Naturalist in Costa Rica*, Gainesville (Fla.), University of Florida Press.
- SLATER C. [2003], *In search of the rain forest*, Durham (N. C.), Duke University Press.
- SMOUTS M.-C. [2001], *Forêts tropicales, jungle internationale : les revers de l'écopolitique mondiale*, Paris, Presses de Sciences Po.
- SPENCE M. D. [1999], *Dispossessing the wilderness : Indian removal and the making of the national parks*, Oxford, Oxford University Press.
- STEPAN N. [2001], *Picturing tropical nature*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press.
- THIESSE A.-M. [1999], *La Création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil.
- WALLACE D. R. [1992], *The Quetzal and the Macaw : the story of Costa Rica's national parks*, San Francisco (Calif.), Sierra Club Books.
- WALTER F. [2004], *Les Figures paysagères de la nation : territoire et paysage en Europe (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, EHESS.

- WROBEL D. M., LONG P. L. (dir.) [2001], *Seeing and being seen : tourism in the American West*, Lawrence (Kan.), University Press of Kansas.
- ZIMMERER K. S. [2011], « “Conservation booms” with agricultural growth ? : sustainability and shifting environmental governance in Latin America, 1985-2008 (Mexico, Costa Rica, Brazil, Peru, Bolivia) », *Latin American Research Review*, vol. 46, p. 82-114.

Le « patrimoine culturel du renne » : pratiques touristiques et trajectoires nomades chez les Évenk de Chine (Mongolie-Intérieure)

Aurore Dumont*

En République populaire de Chine, l'articulation entre tourisme et pratiques patrimoniales est un phénomène désormais bien connu et largement étudié, notamment dans le sud du pays où vit un grand nombre de populations dites minoritaires. Les régions du Nord-est chinois demeurent en revanche peu documentées, en dépit de l'intensification du tourisme et des campagnes de patrimonialisation depuis les années 2000. Région frontalière peuplée de diverses « minorités nationales ¹ » (shaoshu minzu), la préfecture de Hulunbuir ², dans la province autonome de Mongolie-Intérieure, illustre l'existence de nouvelles pratiques touristiques, susceptibles d'éclairer la dialectique de construction du « patrimoine culturel immatériel » (*fei wuzhi wenhua yichan*) chinois et des stratégies qu'elle implique. Les expériences individuelles et collectives mêlant différents types de tourisme (tourisme dit ordinaire, tourisme ethnique et plus récemment écotourisme) permettent d'interroger les interactions entre population chinoise majoritaire et groupes minoritaires, les modalités de création de lieux divers et les stratégies de légitimations identitaires. Tel est aussi le cas chez les Évenk du renne (*xunlu ewenke*), une petite communauté d'éleveurs de rennes dont le mode de vie reposait, voilà encore deux décennies, sur la combinaison de l'élevage mobile et de la chasse dans la taïga. En 2008, l'inscription de la « culture du renne » sur le répertoire national du « patrimoine culturel immatériel » chinois a succédé à la transformation du village et de certains campements nomades évenk en zones dédiées au tourisme estival. Les éleveurs de rennes et leurs troupeaux sont devenus le symbole de la « culture évenk », représentée dans le musée local et mise en scène lors de spectacles chorégraphiés, produisant des reconfigurations identitaires et spatiales inédites. Mais en contexte touristique, qu'en est-il de la mobilité, un paramètre

* Post doctorante, Centre for China Studies, The Chinese University of Hong Kong.

1. La République populaire de Chine est officiellement composée de cinquante-six « nationalités » (minzu) dont cinquante-cinq sont dites minoritaires (shaoshu minzu).

2. La préfecture de Hulunbuir est encerclée à l'est par la province du Heilongjiang, au nord-ouest par la Fédération de Russie, au sud-ouest par la République de Mongolie.

essentiel pour les populations vivant de l'élevage pastoral ? Si la mobilité des éleveurs reste conditionnée par les besoins de leur économie domestique, elle est aussi une stratégie touristique récente : les Évenk modifient leurs trajectoires de nomadisation et adaptent leurs déplacements en fonction des besoins du tourisme estival.

La présente contribution prendra pour cas de figure les pratiques touristiques à l'œuvre chez les Évenk éleveurs de rennes, afin d'explorer les différents types de mobilité qu'elles entraînent. Après avoir exposé les politiques sédentaires et patrimoniales mises en place par les autorités régionales, notre propos s'articulera autour de deux axes. Le premier examinera les pratiques touristiques déployées autour de la « culture du renne ». On s'intéressera notamment à la compréhension de deux types de patrimoine de la « culture du renne » : sa mise en application par les autorités chinoises d'une part et sa perception par les Évenk d'autre part. Le second axe portera sur les diverses formes de mobilité effectuées par les Évenk entre les espaces nomade et sédentaire et leur logique organisationnelle.

Les Évenk du renne : une mobilité pastorale en transition

L'économie domestique évenk

Peuple toungouse³ d'Asie septentrionale, les Évenk éleveurs de rennes forment en Chine une des composantes de la « minorité nationale évenk⁴ » selon la nomenclature officielle. Au nombre de deux cent quatre-vingt-dix individus environ, ils sont les seuls à pratiquer ce type d'élevage dans le pays. Jusque dans les années 1960, leur mode de vie reposait sur la combinaison de l'élevage du renne et de la chasse, deux types d'activités nécessitant une utilisation extensive du territoire et une mobilité très soutenue. Les déplacements étaient cruciaux pour le bien-être du renne dont la nourriture saisonnière demandait un renouvellement régulier, et pour le chasseur, qui, soucieux des migrations et cycles reproductifs des espèces, alternait les lieux de chasse afin d'accroître ses chances de prises de gibier. Au début des années 1930, l'anthropologue Ethel J. Lindgren avait noté que la zone de nomadisation des Évenk s'étendait sur environ 7 000 kilomètres carrés [Lindgren, 1938, p. 609]. L'hiver, la nomadisation avait lieu tous les deux ou trois jours contre dix à vingt en été [Kajgorodov, 1968, p. 126]. Outre leurs déplacements à dos de renne, les Évenk utilisaient la barque en bois de bouleau l'été et les skis fabriqués en bois de pin en hiver. Sur le plan matériel, le renne

3. Les Toungouses forment un ensemble de populations, dont les langues appartiennent à la branche toungouso-mandchoue de la famille linguistique altaïque. Ils occupent un vaste territoire couvrant la Sibérie, le nord-est de la Chine et le nord de la Mongolie. En RPC, les Toungouses sont composés des Mandchous (10 000 000), des Évenk (30 875), des Oroqen (8 200) et des Hezhe (4 200). Leur mode de vie varie d'une région à une autre. La taïga abrite des éleveurs de rennes, des pasteurs de chevaux, des chasseurs-pêcheurs ou encore des agriculteurs, tandis que la steppe fournit aux autres groupes des pâturages adaptés à l'élevage du gros bétail et à l'agriculture.

4. La « minorité nationale évenk » (ewenke shaoshu minzu) est composée de trois sous-groupes : les éleveurs de rennes qui vivent dans les zones forestières, les Solon et les Khamnigan, sous influence mongole, qui pratiquent l'élevage du gros bétail de type mongol dans la steppe.

domestique était doté de multiples fonctions : celle d'animal de bât lors de la nomadisation ou de la chasse et celle de moyen de transport pour les hommes. Le renne domestique fournissait en outre du lait et une peau particulièrement solide, utilisée dans la confection d'habits et d'ustensiles d'usage courant. Sur le plan social et rituel enfin, le renne s'inscrivait dans un système d'échanges au sein de la communauté. Il apparaissait sous forme de don fourni par la famille du futur marié à celle de sa future épouse afin de sceller une alliance, ou pouvait être offert aux esprits lors de rituels chamaniques.

Politiques chinoises de sédentarisation (1949-2003)

Les politiques de sédentarisation et l'économie planifiée menées depuis la fondation de la République populaire de Chine en 1949 ont profondément altéré l'économie domestique et l'organisation sociale des Évenk. À partir des années 1950, la campagne de sédentarisation se concrétise par la création du « village ethnique évenk » (*ewenke minzu xiang*) doté d'infrastructures adaptées, selon la terminologie communiste, au « développement social et économique des nomades » : écoles, dispensaires, petits magasins. Cependant, l'élevage du renne nécessitant des déplacements fréquents, les autorités ont été très tôt confrontées à un dilemme : sédentariser la population et mettre fin à l'élevage du renne, ou bien tolérer les déplacements nomades (mais contrôlés) afin de conserver cette économie propre aux seuls éleveurs de rennes de Chine. S'il n'a pas réussi à sédentariser les Évenk, l'État a cependant lancé diverses politiques visant à les fixer sur un territoire délimité et contrôlable, entraînant ainsi une réduction des aires de nomadisation. Au début des années 1960, reconnaissant le potentiel économique des bois de renne, le gouvernement transforme l'élevage de rennes en petits troupeaux en un mode de production intensif. Le millier de têtes de rennes est collectivisé et chaque année les nomades vendent à l'État les bois de leurs animaux en échange de points de travail. Par ailleurs, les nomades doivent faire face à un accès plus difficile à leurs territoires de nomadisation, considérablement réduits en raison de l'exploitation industrielle de la région. La décollectivisation au début des années 1980 marque la fin de l'achat planifié par l'État et donne lieu à une restructuration conséquente des économies pastorales que les autorités souhaitent désormais transformer en productions commerciales. La politique centrale de « Développement du Grand Ouest » (*Xibu dakaiifa*), lancée au début des années 2000, marque une phase de transition importante dans cette direction. Les campagnes de sédentarisation, la promotion du tourisme et la protection environnementale en constituent les axes majeurs. À une échelle locale, cette politique s'est concrétisée par la « migration écologique » (*shengtai yimin*) en 2003 des Évenk et de leurs troupeaux dans un nouveau village baptisé « Aoluguya », situé en périphérie de la ville de Genhe, et par l'interdiction de la chasse. En Chine comme ailleurs, le concept de « migration écologique » fait référence au déplacement organisé de populations humaines au bénéfice d'un écosystème. Bien qu'officiellement lancées au tout début des années 2000 afin d'enrayer la dégradation de l'environnement et la pauvreté dans les zones les plus fragiles du pays,

les « migrations écologiques » sont pratiquées en Chine depuis les années 1980. Dans le nouveau village évenk, la proximité du milieu urbain inadapté aux besoins des rennes a conduit les autorités à concéder aux éleveurs le droit de retourner sur leurs campements. Aujourd'hui, les Évenk vivent entre leur village et leurs campements, situés à plusieurs dizaines, voire à des centaines de kilomètres du village. Appelé localement « être établi (sédentarisé) à un endroit sans y résider » (*ding er bu ju*), ce phénomène perdure depuis des décennies, et s'est accentué par le récent développement du tourisme. En 2008, les autorités régionales ont lancé un vaste projet touristique orienté vers la mise en valeur du renne, l'animal emblématique de la région. Inscrite sur la liste du « patrimoine culturel immatériel » chinois, la « culture du renne » (*xunlu wenhua*) est déployée autour de la construction imaginée ou réelle de différents espaces et personnages.

La « culture du renne » : un « patrimoine culturel immatériel » sous l'égide des autorités locales (depuis 2007)

Création d'un « patrimoine culturel immatériel »

« En République populaire de Chine, le "patrimoine culturel immatériel" occupe désormais une place centrale en tant que notion à même d'organiser la préservation des cultures traditionnelles » [Gros, 2012, p. 24]. Après avoir ratifié la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco en 2003, la Chine s'est engagée dans le recensement de son patrimoine culturel immatériel. Celui-ci recouvre des réalités diverses, de la conservation du patrimoine architectural urbain à travers la relecture de l'histoire [Bellocq, 2006, p. 24], à la revitalisation de certains rituels dans les régions minoritaires, en passant par la sauvegarde des arts populaires comme le papier découpé [Bodolec, 2012] ou la récupération d'anciennes « superstitions » [Gao, 2014]. Bien que la « culture du renne » ne soit pas officiellement inscrite dans un programme international de sauvegarde du patrimoine comme ceux de l'Unesco⁵, les autorités l'ont érigée en un patrimoine local. À la suite de la demande du gouvernement de Genhe, dont dépend administrativement le village évenk, les « coutumes de renniculture des Évenk » (*ewenke xunlu xisu*) ont été inscrites en 2008 sur la seconde liste⁶ de l'inventaire national du patrimoine culturel immatériel. Lesdites coutumes constituent un des éléments de l'inventaire chinois des pratiques culturelles censées être l'emblème de la culture populaire évenk. L'« art manuel du bois de bouleau » (*huashupi shougong zhizuo jiyi*) et la « danse chamannique » (*saman wu*) sont venus compléter cet inventaire national tandis que les « coutumes matrimoniales évenk » (*ewenke hunsu*), la « culture du renne » (*xunlu wenhua*), les « vêtements ethniques évenk » (*ewenke minzu fushi*) et d'autres « coutumes évenk » (*ewenke chuantong minsu*) ont été intégrés à l'inventaire régional du patrimoine culturel immatériel

5. Parmi les peuples toungouses de Chine, seul « l'art du conte Yimakan » des Hezhe (population de pêcheurs vivant dans le nord de la province du Heilongjiang) a été inscrit en 2011 sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco nécessitant une sauvegarde urgente.

6. La première liste date de 2006.

[Ma, 2013]. Par ailleurs, quatre « représentants évenk de la transmission du patrimoine culturel immatériel évenk » ont été élus au niveau régional, chacun étant détenteur d'un domaine de spécialisation comme le chant, les instruments de musique ou encore la confection de vêtements. Ces anciens ont d'ailleurs participé, en coopération avec le bureau de la culture et les autorités locales, à la mise en patrimoine de certaines pratiques.

« Les politiques muséales et patrimoniales prennent la suite et épousent les logiques d'une longue histoire d'intervention étatique dans le domaine de la culture » [Trémon, 2012, p. 5]. Ceci est particulièrement vrai dans les régions peuplées de « minorités ethniques », dont certaines pratiques oubliées depuis longtemps ont été remodelées, parfois même inventées, dans le but de correspondre à la « culture traditionnelle » d'un groupe donné. Considérés comme des « coutumes populaires » dans les années 1990, les pratiques chamaniques, le chant et les danses évenk ont ainsi servi de support à l'invention d'une fête officielle évenk, le « Festival de Bon Augure » (*sebin jie*), instauré en 1994 et célébré chaque année le 18 juin. Le festival et son contenu ont été élaborés par l'Association de recherches sur les Évenk de Mongolie-Intérieure⁷ (*Neimenggu ewenke zu yanjiuhui*).

Parallèlement à la patrimonialisation de la « culture du renne », les autorités locales s'engagent dans un projet de développement touristique de grande envergure en 2007. Elles font appel à des consultants de l'agence finlandaise Pöyry, spécialisée dans le conseil et l'ingénierie, afin de reconfigurer le village d'Aoluguya sur le même modèle que les villages touristiques Sami⁸ en Finlande. Le but de cette coopération est de « préserver le patrimoine culturel et les moyens de subsistance traditionnels d'Aoluguya en transformant les anciennes compétences et le style de vie unique en un produit touristique » [Pöyry Consulting Company Limited, 2008, p. 7]. En 2008, le renne est décrété espèce protégée, puis devient l'emblème de la ville de Genhe et du village d'Aoluguya, renommé « village de la culture du renne » (*xunlu wenhua zhi xiang*). Dès lors, cette stratégie politique a justifié la construction d'espaces spécifiques et la mise en scène de personnages visant à développer le tourisme local dans une région où il était pratiquement inexistant, tout en valorisant le patrimoine de la « culture du renne ».

Mise en scène de la « culture du renne » dans le village évenk

Envisagée par les autorités locales dans ses dimensions à la fois matérielle et immatérielle, la « culture du renne » englobe un espace naturel particulier, la taïga, sa flore, le renne, et ses nomades, les Évenk. La configuration du nouveau village se situe à mi-chemin entre un village écologique et touristique, mêlant architecture contemporaine et reproduction d'un prétendu habitat nomade traditionnel. Il incarne un lieu singulier dont les habitants sont identifiés comme les « derniers

7. Fondée en 1984 et constituée d'intellectuels évenk (chercheurs, cadres, écrivains), l'association fait partie de ces instances bureaucratiques mobilisées pour la valorisation culturelle des minorités ethniques.

8. Population finno-ougrienne basée en Norvège, en Finlande, en Suède et au nord de la Russie, les Sami vivent traditionnellement de la pêche et de l'élevage de rennes.

chasseurs et éleveurs de rennes de Chine » [Dumont, 2013, p. 271]. Pris en charge par un guide, les touristes chinois, majoritairement citadins et originaires de la Chine entière, se rendent à Aoluguya pendant la saison estivale de la mi-juin à la fin du mois de juillet. Leur trajectoire touristique débute dans le village où l'univers de « la culture du renne » se décline sous ses formes les plus diverses : musée de la « culture du renne », maisons et bâtiments écologiques en bois de style finlandais, habitat nomade transformé en aire de jeux pour les enfants et parc ethnique. Le musée⁹ expose les caractéristiques de la « culture du renne » que l'observateur peut facilement identifier : tente conique, objets en peau de renne ou en bois de bouleau, costume attribué à la dernière chamane disparue en 1993¹⁰. Les représentations figées du musée sont ensuite mises en scène dans le parc ethnique, financé par les autorités locales, mais géré par un Évenk qui obtient une partie des bénéfices. Sorte de musée en plein air, « le camp touristique de la tribu primitive » (*yuanshi buluo liuyoudian*) emploie à la saison des éleveurs évenk ou bien des étudiants chinois déguisés en Évenk. Le décor naturel est associé à la mise en scène d'activités présentées comme « typiquement évenk ». Moyennant une somme de dix yuan (1,40 €), le touriste peut obtenir chance et protection en tournant trois fois autour de l'« arbre rituel » (*shenshu*). Présentée comme une tradition chamanique évenk, il s'agit en réalité de l'adaptation du rituel de l'*oboo*¹¹, pratiqué par les populations mongolophones des régions steppiques. Traditionnellement érigé sur les hauteurs, l'*oboo* est un monticule de pierres et de branchages dédié aux esprits locaux. Des rituels collectifs visant le bien-être de la communauté et la fertilité des troupeaux lui sont dédiés en été. Influencés par leurs voisins mongols à qui ils ont emprunté le rituel de l'*oboo*, les Solon et les Khamnigan, les deux autres sous-groupes de la « minorité nationale évenk », pratiquent le rituel de l'*oboo*. Après avoir paré l'*oboo* de rubans cérémoniels, les participants déposent des offrandes puis en font le tour trois fois dans le sens horaire. L'arbre rituel n'est cependant pas inconnu des Évenk du renne, bien au contraire. Considéré comme un arbre sacré, le bois de bouleau était autrefois utilisé par les chamanes et les Évenk pour réaliser différents types de rituels. Aujourd'hui perdue en Chine, l'offrande de rubans de couleurs aux arbres a été conservée chez les Évenk du Sud-est sibérien¹². Elle est réalisée dans la forêt à des endroits précis tels les campements, les passages de cols difficiles, ou les traversées des rivières au cours tourmenté [Lavrillier, 2005, p. 317-318]. Dans le parc ethnique, la décoration de l'arbre et la circumambulation sont deux éléments empruntés au rituel de l'*oboo*. Cependant, pour les Évenk, l'existence passée d'arbres rituels dans leur culture peut justifier la présence d'une pratique certes modifiée, mais qui permet également de valoriser des pratiques anciennes.

9. Chaque espace est payant depuis 2012 : l'entrée au village, au musée et celle du parc ethnique. Toutefois, les touristes privilégient souvent un forfait comprenant toutes les entrées.

10. D'après certains éleveurs, il s'agirait d'une reproduction. Le véritable costume se trouverait dans un musée privé de la ville de Genhe.

11. Le rituel de l'*oboo* vient d'être inscrit (2016) sur la liste du patrimoine culturel immatériel national chinois.

12. Les Évenk de Russie forment avec ceux de Chine un même peuple.

Le parcours du groupe de touristes s'achève dans la « zone de la tribu primitive » (*yuanshi buluo qu*) où le cadre de vie naturel du nomade est recréé : tente en peau de renne, Évenk (ou employés chinois) en costumes ethniques entourés de rennes. Dans ce décor construit et élaboré autour du « patrimoine culturel du renne », le personnage évenk correspond au nomade auquel l'imaginaire chinois l'a assigné. Pour les Évenk travaillant dans le parc ethnique, même remodelées, les activités et les représentations permettent aussi de populariser la « culture évenk » auprès des personnes qui ne soupçonnaient même pas l'existence d'un peuple éleveur de rennes.

Au départ limité à une dizaine de personnes par jour, le tourisme à Aoluguya s'est considérablement développé depuis 2012, tout comme les magasins de produits ethniques. Le choix des objets souvenirs était autrefois restreint : fabriqués par les locaux et vendus directement dans leurs maisons, ils consistaient principalement en des bois de rennes, des boîtes en bois de bouleau, et des sacs ou vêtements faits en peau de chevreuil ou de renne. Depuis l'engagement des autorités locales dans le tourisme, la palette de produits ethniques, plus diversifiée, est déployée autour de l'« art manuel du bois de bouleau », ou des « vêtements ethniques évenk », inscrits sur le patrimoine culturel immatériel. Si certains articles sont toujours confectionnés par les éleveurs, comme les objets en bois de bouleau, d'autres sont en revanche fabriqués dans des usines d'autres provinces de Chine, voire à l'étranger. Tel est le cas des tapis en peau de renne provenant de Finlande ou des pendentifs décoratifs fabriqués par les Évenk de Russie. La production de la plupart de ces objets souvenirs a été pensée par l'entreprise finlandaise Pöyry tandis que les commandes sont passées par les directeurs des magasins, la plupart des Chinois résidant dans le village. Ce commerce d'objets représente, avec l'entrée payante des différents sites, une part importante des revenus générés. La perception par les Évenk de ces objets souvenirs présentés comme ethniques diffère selon les uns et les autres. On peut cependant souligner que l'utilisation de matériaux et de techniques locaux (peaux de renne ou de chevreuil préalablement travaillées par une femme connaissant les techniques) est largement valorisée par la communauté évenk.

Au-delà des interactions produites entre hôtes et visiteurs, le tourisme déployé autour du « patrimoine culturel du renne » engendre des logiques de mobilité importantes entre le village et les campements. Encouragées par les autorités locales, certaines familles d'éleveurs ont choisi d'adapter leurs campements à la venue des touristes, en modifiant, entre autres, leurs parcours de nomadisation le temps d'un été.

Trajectoires nomades

Détourner les trajectoires de nomadisation pour les touristes

Lorsque le tourisme était marginal dans la région, les touristes limitaient leurs déplacements au sein du village. Le souhait des autorités d'offrir des activités diversifiées autour de la « culture du renne » a élargi les déplacements des touristes

aux campements nomades. Jusqu'en 2011, ceux-ci demeuraient difficiles d'accès en raison de leur éloignement et de l'inexistence de transport. Les visiteurs souhaitant s'y rendre devaient se renseigner au préalable sur l'emplacement exact du campement, puis trouver un moyen de locomotion. Situés à une distance comprise entre une vingtaine et plus de deux cents kilomètres du village d'Aoluguya, les campements étaient alors au nombre de neuf. Quelle que soit la saison, le campement est appelé « point des chasseurs » (*liemin dian*) en chinois et « campement » (*egdan*) en évenk. Second lieu de vie des éleveurs après le village, le campement est essentiel pour la communauté évenk : c'est un espace de vie mettant en exergue leurs pratiques d'utilisation de la forêt pour les besoins de la chasse et de l'élevage. De plus, le campement est un espace détaché, spatialement et symboliquement, du centre administratif, laissant aux éleveurs une plus grande marge de manœuvre, notamment dans la gestion de leurs troupeaux et d'autres activités économiques annexes. Avant la « migration écologique » de 2003, les Évenk avaient une fréquence de nomadisation soutenue, changeant de campement chaque semaine, comme l'a relevé Tang au milieu des années 1990 [1998, p. 90]. Aujourd'hui, ils nomadisent chaque saison, soit environ quatre fois dans l'année. Le nombre de kilomètres effectués annuellement pour la nomadisation varie, en fonction des familles, entre trois et vingt kilomètres. La nomadisation est désormais réalisée à l'aide d'un camion. On notera que de l'autre côté de la frontière, les Évenk de Russie parcourent annuellement plusieurs milliers de kilomètres [Lavrillier, 2006, p. 5]. Outre le cycle annuel de nomadisation, les Évenk réalisent des trajets incessants entre le village et leurs campements pour répondre à des nécessités diverses : ravitaillement en nourriture, prise en charge des animaux lors de la mise bas, ou encore soutien logistique aux parents proches. Depuis les années 1980, les parcours et la fréquence de nomadisation ont été considérablement restreints : le développement des espaces sédentaires, la mécanisation et les injonctions extérieures sont les principales causes d'une réduction des aires de nomadisation observée un peu partout en Asie intérieure.

Si les Évenk nomadisent moins loin et moins fréquemment, ils sont en revanche beaucoup plus mobiles. Alors que la mobilité dictée par l'élevage est réduite, elle est plus flexible grâce à la faculté d'adaptation dont font preuve les éleveurs face à des situations nouvelles, dont le développement du tourisme. La saison estivale venue, certaines familles évenk réceptionnent les touristes sur leur campement. Cette nouvelle activité implique divers ajustements liés à la mobilité. Comment la mobilité pastorale est-elle devenue une composante des pratiques touristiques ? La taïga est aujourd'hui parcourue par les touristes à la saison estivale, contraignant les éleveurs à ajuster leurs stratégies de mobilité. Celle-ci offre une double lecture : la première concerne la modification des trajectoires de nomadisation estivale, la seconde englobe les trajets effectués par les éleveurs entre les espaces nomade et sédentaire pour les besoins du tourisme.

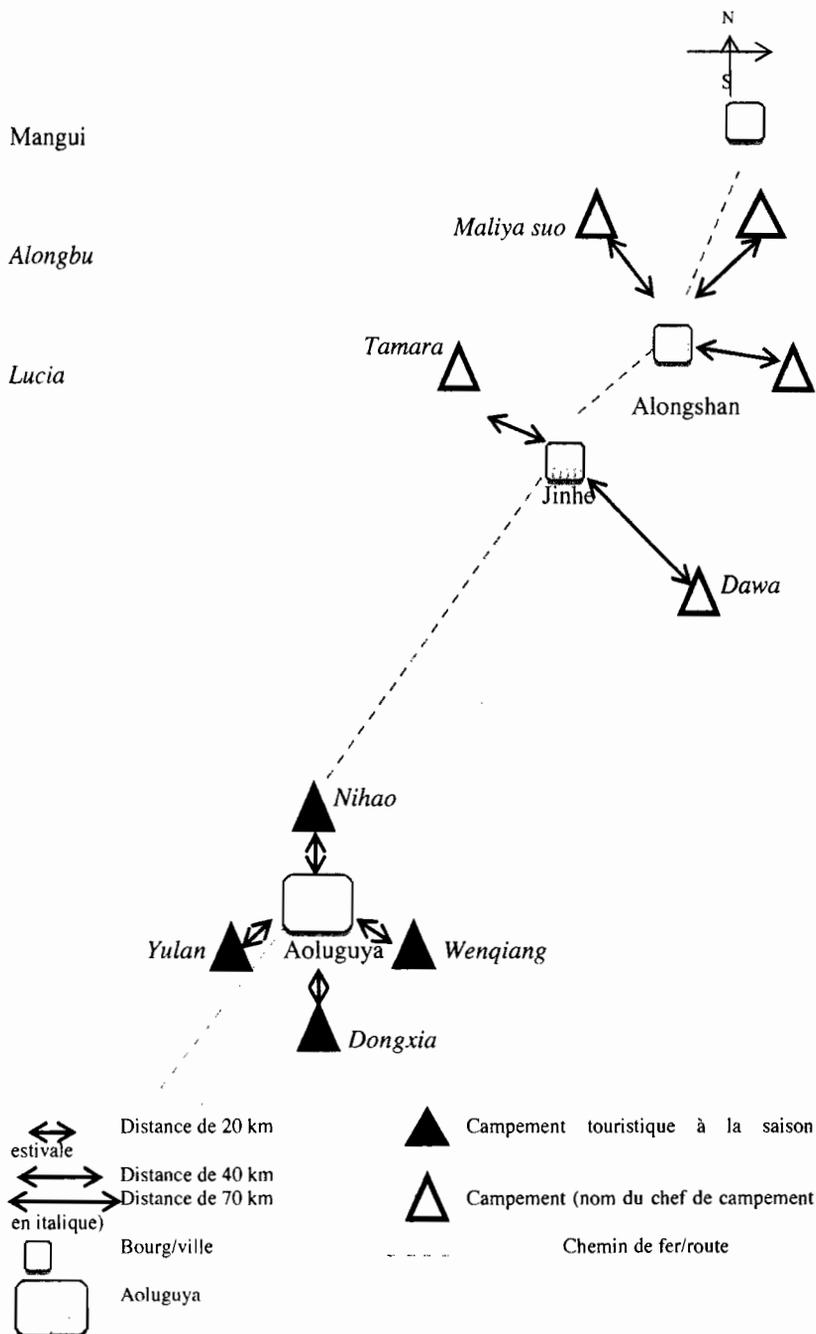
Accueillir des touristes sur son campement nécessite de détourner dans un premier temps sa trajectoire de nomadisation, puis de trouver un emplacement idéal. Toutefois, les Évenk ne sont pas les seuls à coordonner ces paramètres et doivent envisager

diverses stratégies pour répondre aux exigences de l'élevage, du tourisme et de l'administration forestière. En temps normal, l'occupation et la gestion de l'espace nomade nécessitent la prise en considération de deux facteurs. Le premier, d'ordre temporel et spatial, est dicté par le milieu environnemental et les besoins du troupeau. Pour les éleveurs de renne, la saison estivale est une période importante dédiée à la traite des femelles et à la préparation des feux de fumée contre les moustiques. La végétation doit par conséquent être adaptée aux besoins nutritionnels des troupeaux. Idéalement, les Évenk privilégient des espaces en retrait des zones urbaines et des routes principales, donc éloignés du village, afin de protéger les rennes des dangers externes (passage de véhicules, présence de braconniers) et de leur fournir une végétation adaptée. La richesse des sols en lichen et la proximité d'une source en eau sont de première importance. Le second paramètre à respecter est un critère bureaucratique : l'espace de campement doit être choisi selon les délimitations territoriales imposées par le Département des forêts de la ville de Genhe (*Genhe linye ju*). La taïga est aménagée en neuf domaines forestiers délimités en routes principales, puis en embranchements. Bien que chaque famille organise différemment son cycle annuel de nomadisation sur un territoire délimité, le respect des règles territoriales est identique. Elles supposent de ne franchir ni les monts et les montagnes ni les vallées. En contexte touristique, ces paramètres spatiaux fonctionnent de manière opposée. Le campement estival doit être situé à moins d'une vingtaine de kilomètres d'Aoluguya et aux abords d'une des routes principales du domaine forestier, afin d'être le plus proche possible du village (moins d'une demi-heure en voiture). De plus, les chemins empruntés dans la taïga pour accéder au campement doivent permettre le passage de minibus ou de cars. L'emplacement doit ainsi combiner paramètres bureaucratiques, facilité d'accès, proximité du village et présence de sols adaptés pour les rennes. Trouver un espace en forêt approprié pour les rennes reste la tâche la plus difficile : la proximité urbaine n'est pas compatible avec une végétation de qualité. En juillet 2014, lors de notre dernière mission de terrain¹³, quatre campements sur un total de neuf étaient localisés, sous la forme de quatre points cardinaux autour du village, chacun étant situé à moins de vingt kilomètres d'Aoluguya.

Rapprocher son campement du village à la saison estivale peut porter préjudice aux troupeaux. Selon les dires des éleveurs pratiquant cette « mobilité touristique », ces aménagements estivaux sont dommageables pour le bien-être des animaux. La pauvreté de la végétation, la pollution, et le piétinement des espaces par les touristes contribuent à affaiblir les rennes. Les Évenk ayant fait ce choix évoquent la perspective de gains financiers et la période relativement courte de cette configuration qui compense ces aspects négatifs. Les éleveurs qui ne sont pas impliqués dans le tourisme formulent des arguments similaires pour expliquer leur choix de ne pas dévier leur trajectoire de nomadisation l'été.

13. Celle-ci a été réalisée en collaboration avec Semen Gabyshev, éleveur de rennes Évenk de Russie et Alexandra Lavrillier, maître de conférences à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, dans le cadre d'un projet collectif intitulé « Regards croisés ». Cette mission a bénéficié du soutien financier du groupement de recherche international « Nomadisme, sociétés et environnement en Asie centrale et septentrionale ».

Schéma 1 – Disposition des campements des éleveurs de rennes à la saison touristique (juillet 2014)



Source : Schéma réalisé par Semen Gabyshev et Aurore Dumont.

S'il est désormais très aisé pour un visiteur de se rendre sur un campement à la saison estivale, il est aussi facile pour les éleveurs de regagner le village. La venue régulière des touristes a en effet contribué à multiplier les déplacements des éleveurs. Lorsque le tourisme était peu développé, les éleveurs demeuraient l'été durant sur les campements et regagnaient le village une fois la saison achevée. Aujourd'hui, les trajectoires entre le campement et le village sont effectuées plusieurs fois par semaine, voire plusieurs fois par jour, en fonction de nécessités diverses, dont celles des touristes. Il peut s'agir par exemple de retourner au village pour aller chercher des produits spécifiques ou des souvenirs, ou bien de se rendre en ville pour acheter de la nourriture. Le village n'est pas seulement une entité administrative destinée à offrir selon l'expression chinoise consacrée, une « vie moderne » aux nomades. Il fait aussi figure de localité centrale pour les éleveurs. Le village occupe une position centrale dans les rapports qu'entretiennent les individus entre eux et avec la communauté dans laquelle ils s'insèrent. Les principales informations et décisions relatives à la vie du campement transitent par le village. Enfin, en tant que lieu de rassemblement touristique, le village est devenu un lieu incontournable pour les éleveurs engagés dans le tourisme. Ces trajets sont réalisés en fonction des moyens de locomotion disponibles : la moto personnelle si les biens à transporter sont légers, en taxi, ou en empruntant les voitures de tierces personnes, comme des chauffeurs de taxi.

Bien que les autorités locales jouent un rôle important dans le développement du tourisme local, notamment par l'intermédiaire de support matériel, dévier sa trajectoire de nomadisation pour attirer les touristes relève d'un choix personnel ou familial. Le campement nomade est habituellement composé d'une ou plusieurs familles nucléaires partageant la garde des troupeaux. Depuis le développement du tourisme, les campements se sont multipliés. L'éclatement des grands campements au profit de plus petites unités (une famille nucléaire au lieu de 2 ou 3, il s'agit aussi parfois de familles divisées) témoigne de la volonté des Évenk de conserver les revenus touristiques au sein d'un noyau familial restreint. Ce facteur est renforcé par l'économie domestique évenk qui requiert une coopération régulière dans les activités d'élevage et de chasse, rendue indispensable par les distances importantes séparant le village des campements. Plus concrètement, le réseau familial est sollicité en fonction des activités de l'élevage : pour la naissance des animaux, la coupe des bois de rennes, etc. De la bonne coopération des membres d'une même famille élargie dépend donc le bien-être du troupeau et depuis quelques années, du bon fonctionnement du tourisme. D'après les informations d'une de mes informatrices, à l'été 2015, les campements sont au nombre de quinze environ, chacun souhaitant bénéficier de revenus complémentaires. Le tourisme représente un supplément financier bienvenu dans une localité où les principales ressources dépendent des aides gouvernementales, des bois de rennes et de la vente illégale des produits de la chasse. Jusqu'en 2012, les autorités locales achetaient les bois de rennes à chaque éleveur, constituant leur principale source de revenus. Après cette date, les autorités locales ont décidé d'assouplir cette règle : ceux qui le souhaitent

peuvent continuer de vendre leurs bois de rennes aux autorités locales, ou bien les vendre librement, notamment aux touristes.

Le patrimoine culturel immatériel du renne sur les campements

Dans le village d'Aoluguya, les autorités ont créé un patrimoine culturel du renne décliné dans divers lieux. Comment ce patrimoine est-il mis en valeur sur les campements nomades afin de répondre aux attentes des touristes ? Si les activités et les lieux proposés sont moins diversifiés que dans le village, sur leurs campements, les Évenk possèdent en revanche deux éléments phares de la « culture du renne » : leurs troupeaux de rennes et l'habitat nomade.

Figure 1 – Habitats nomades – campement dans la région de Genhe



Source : Aurore Dumont (juillet 2014).

Dans le cadre de la politique de modernisation des campements, le matériel fourni par les autorités locales aux éleveurs a évolué : l'ancienne tente conique a été remplacée par des tentes rectangulaires en toile plus solide, tandis que les panneaux solaires permettent de visionner la télévision. Depuis 2011, le développement du tourisme a entraîné la réapparition des anciennes tentes coniques, jugées plus authentiques pour représenter l'habitat nomade. Le changement le plus significatif concernant la tente est la disparition de sa fonction d'habitation. L'intérieur dépouillé de la tente conique n'a désormais qu'un statut utilitaire : on y range les affaires d'hiver ou d'été pour la prochaine saison et tout ustensile invulnérable au froid ou à la chaleur.

Figure 2 – Touristes sur un campement



Source : Aurore Dumont (juillet 2014).

Les touristes ne restent en général pas plus d'une heure, et photographient les rennes et les tentes coniques contre une forte somme. Sur le campement, la « culture du renne » est limitée à la prise de photographies des rennes, et parfois des Évenk, qui jouent le jeu en revêtant leurs costumes ethniques. En revanche, tout le savoir-faire ainsi que les techniques d'élevage et de chasse, qui sont de première importance pour les Évenk, ne sont ni montrés ni expliqués. Entre juin et août, lorsque les moustiques apparaissent, les hommes construisent des feux de fumée au centre du campement destinés à protéger les rennes, c'est également la saison de la collecte des champignons, des réparations et des constructions des structures de tente. Ces activités ne semblent pas entrer dans le panel des activités dédiées aux touristes. De plus, les Évenk conservent certains espaces à l'abri des touristes. En effet, l'espace nomade est constitué d'un campement (regroupement sur une zone donnée d'une ou plusieurs familles nucléaires ou présence d'une personne seule), mais également de son environnement le plus proche : terrains de chasse et pâturages. Par ailleurs, un grand nombre d'espaces vierges, c'est-à-dire dépourvus de numéros d'occupation humaine sont utilisés par les Évenk pour l'élevage et la chasse. Ces espaces sont dotés de marques visibles et invisibles

(en tout cas aux yeux occidentaux ou chinois) formant un jeu de repères spatiaux à partir desquels les Évenk s'orientent : c'est un espace parcouru, dont les éleveurs sont familiers. Les Évenk ont une connaissance vaste et globale de cet espace qu'ils parcourent pour les besoins de l'élevage et de la chasse. Ils en connaissent abris et ressources et les potentiels dangers. Ainsi, cet espace n'est jamais montré aux touristes, qui restent toujours dans une zone circonscrite. Liu a montré comment les Wa, pour échapper aux touristes, ont « créé leur propre espace à l'écart du village en coulisses où ils continuent leurs pratiques rituelles et sociales loin des touristes » [2013, p. 179]. Les Évenk font de même : certains gardent un espace sur leur campement, tandis que d'autres décident de ne pas accueillir de touristes sur leur campement et restent donc à l'écart dans la forêt, le temps d'un été.

Conclusion

Dans la région de Hulunbuir où vivent les éleveurs de rennes, la mise en patrimoine de la « culture du renne » par les autorités locales combinée au développement du tourisme a reconfiguré les espaces de vie des éleveurs. Le village est désormais façonné en lieux dédiés aux spécificités de la « culture du renne » où interagissent les Évenk et les touristes. Jusque-là laissés à l'écart du tourisme, certains campements nomades sont désormais des sites touristiques à la saison estivale. Cette nouvelle configuration engage certains éleveurs à détourner leur trajectoire estivale de nomadisation et à accentuer leur mobilité. Tout en demeurant une nécessité pastorale, la mobilité des éleveurs devient ainsi une stratégie pour bénéficier des retombées économiques du tourisme. Par ailleurs, la « culture du renne » est perçue différemment par les autorités chinoises et par les Évenk : alors que les premiers construisent et inventent des traditions perdues, les seconds peuvent jouer, mais peuvent aussi conserver leurs techniques et leurs pratiques d'élevage comme patrimoine culturel intouchable par les touristes.

Inscrit dans la valorisation du patrimoine culturel immatériel, le tourisme local à Aoluguya est présenté par les autorités locales comme un moyen d'intégrer la population locale dans l'expansion économique. Or, le tourisme est souvent appréhendé comme potentiellement néfaste pour le patrimoine [Boullosa-Joly, 2010, p. 103]. À Aoluguya, certaines familles profitent périodiquement des retombées économiques du tourisme. Le succès rencontré ces deux dernières années a conduit les autorités à réfléchir à d'autres formules touristiques non limitées à la période estivale. Le tourisme des glaces, déjà plus ou moins manifeste dans les zones steppiques de la région, pourrait rapidement voir le jour et produire de nouvelles dynamiques socio-économiques. Ces pistes permettront, dans les années à venir, de nous renseigner plus en détail sur l'évolution des pratiques touristiques et de la place des populations autochtones dans l'économie locale.

Bibliographie

- BELLOQC M. [2006], « La préservation du patrimoine culturel en République populaire de Chine : pour quelle mémoire ? », *Perspectives chinoises*, n° 96, p. 24-34.
- BODOLEC C. [2012], « The chinese paper-cut : from local inventories to the Unesco representative list of the intangible cultural heritage of humanity », in BENTIX R., EGGERT A. (dir.), *Heritage regimes and the State*, Göttingen, Göttingen University Press, p. 249-264.
- BOULLOSA-JOLY M. [2010], « Tourisme, patrimonialisation et politique : un cas d'école : "la fête nationale de la Pachamama" (Nord-Ouest argentin) », *Cahier des Amériques Latines*, n° 65, p. 103-120.
- DUMONT A. [2013], « L'écotourisme chez les Évenks du renne : de nouvelles relations entre nomades et sédentaires en Chine », in STEPANOFF C., FERRET C., LACAZE G., THOREZ J. (dir.), *Nomadismes d'Asie centrale et septentrionale. Sociétés, mobilités et environnement*, Paris, Armand Colin, p. 273-275.
- GAO B. [2014], « How Does Superstition Become Intangible Cultural Heritage in Postsocialist China ? », *Positions : Asia Critique*, vol. 22, n° 3, p. 551-572.
- GROS S. [2012], « L'injonction à la fête. Enjeux locaux patrimoniaux d'une fête en voie de disparition », *Gradhiva*, n° 16, p. 25-43.
- KAJGORODOV A. M. [1968], « Evenki v Trehreč'e. (Po ličnym nabljudenijam) » [Les Évenk de la région des Trois Rivières. (Observations personnelles)], *Sovetskaja Etnografija*, n° 4, p. 123-131.
- LAVRILLIER A. [2005], *Nomadisme et adaptations sédentaires chez les Évenks de Sibérie post-soviétique : « jouer » pour vivre avec et sans chamanes*, thèse de doctorat, vol. 2, Paris, École pratique des hautes études.
- LAVRILLIER A. [2006], « S'orienter avec les rivières chez les Évenks du Sud-Est sibérien. Un système d'orientation spatial, identitaire et rituel », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, n° 36-37 : <https://emscat.revues.org/779> (page consultée le 29 janvier 2016).
- LINDGREN E. J. [1938], « An example of culture contact without conflict : Reindeer Tungus and Cossacks of North-Western Manchuria », *American Anthropologist*, New Series, vol. 40, n° 4, p. 605-621.
- LIU T., [2013], « Re-constructing cultural heritage and imagining Wa Primitiveness in the China/ Myanmar Borderlands », in BLUMENFIELD T., SILVERMAN H. (dir.), *Cultural heritage politics in China*, New York (N. Y.), Springer, p. 161-184.
- MA K. [2013], « Guanyu Aoluguya Ewenke minzu wenhua chuancheng yu fazhan de diaoyan baogao » [Rapport d'enquête concernant le développement et la transmission de la culture de la minorité évenk d'Aoluguya], *Hulunbei'er ganbu jiaoyu zai xian*, octobre 2013 : <http://hlbe.jy365.net/Article/article.aspx?id=55> (page consultée le 10 janvier 2016).
- PÖYRY CONSULTING COMPANY LIMITED [2008], rapport non publié, *Aoluguya Tourism Master Plan*.
- TANG G. [1998], « Ewenke zu de xunlu wenhua » [La culture du renne des Évenk], *Heilongjiang minzu congkan*, n° 2, p. 90-94.
- TRÉMON A.-C. [2012], « Introduction : l'État au musée. Politiques muséales et patrimoniales dans le monde chinois contemporain », *Gradhiva*, n° 16, p. 4-21.

ACTUALITÉ DES PRESSES DE SCIENCES PO

LA GRANDE COURSE DES UNIVERSITÉS

Christine Musselin

« Fine connaisseuse des arcanes de l'enseignement supérieur, Christine Musselin dessine la grande lame de fond qui traverse le monde universitaire depuis une quinzaine d'années. Elle déconstruit les croyances qui existent en arrière-plan de la constitution de ces grands " empires universitaires " au prétexte que seules des universités dotées d'une taille critique suffisante pour être visibles seraient capables de s'imposer dans la compétition internationale. » Le Monde.

Mars 2017, 304 pages, ISBN 978-2-7246-2055-9, 19 €



LA DÉMOCRATIE DE L'ENTRE-SOI

Pascal Perrineau, Luc Rouban (dir.)

Fracture entre le peuple et les élites, inégalités sociales et sexuées, faiblesses de la démocratie participative... Que nous disent ces signaux sur l'évolution de la démocratie en France ? Que le politique a désormais pour créusets des espaces communautaires de toutes sortes et qu'à cette confusion des répertoires répond une fragmentation sociale assumée, malgré les célébrations républicaines et les appels à l'union nationale. Ainsi s'élabore une démocratie de l'entre-soi, en rupture avec le principe de séparation des espaces public et privé qui a fondé notre vie démocratique.

Mars 2017, 218 pages, ISBN 978-2-7246-2050-4, 17 €



#QuoiLirePourVoter

SOCIOLOGIE PLURIELLE DES COMPORTEMENTS POLITIQUES

LE VOTE, TU CONTESTES, ELLE CHERCHE

Olivier Fillieule, Florence Haegel, Camille Hamidi, Vincent Tiberj (dir.)

Hommage à la sociologie politique plurielle que Nonna Mayer, cette pionnière de la survey research expérimentale à la française a pratiquée et soutenue. L'ouvrage dresse un état des lieux des recherches et des controverses qui animent aujourd'hui ce champ de la science politique.

Mars 2017, 398 pages, ISBN 9782-7246-2015-3, 26 €



#QuoiLirePourVoter

QUE FAIRE DES RESTES ?

LE RÉEMPLOI DANS LES SOCIÉTÉS D'ACCUMULATION

Natalie Benelli, Delphine Corteel, Octave Debarry, Bénédicte Florin, Stéphane Le Lay, Sophie Rétif

Ressorceries, vide-graniers, récupérateurs, garage sales... Peu étudiée et encore peu visible, la pratique du réemploi est devenue partie prenante des politiques de prévention des déchets. Ressuscitant en les transformant des usages longtemps déconsidérés par la société de consommation telles que la biffe et le chiffonnage, ce secteur économique œuvre souvent à réhabiliter non seulement les choses mais aussi les personnes qu'il emploie.

Février 2017, 112 pages, ISBN 978-2-7246-2020-7, 15 €



SciencesPo
LES PRESSES

Résumés

Émilie FRANCEZ, **(Re)construire un patrimoine en mobilité : une exposition sur le hammam à Marseille**

À partir de l'étude du projet d'exposition Hammam, présentée en 2007 à Marseille, cet article propose d'examiner comment des acteurs associatifs construisent un discours sur une pratique culturelle et son évolution à Marseille. Plus précisément, il s'agit d'analyser de quelles manières le hammam marseillais, initialement qualifié de « patrimoine », est présenté par la suite comme un « lieu de mémoire », associé aux « populations issues de l'immigration maghrébine », en comparaison avec les hammams du monde méditerranéen. Cet article vise à interroger les significations dont le hammam est l'objet dans le cadre de l'exposition, et plus particulièrement son interprétation comme un lieu de rencontre entre les cultures françaises et maghrébines, dans un contexte politique de stigmatisation des populations immigrées, notamment en provenance du Maghreb.

• Mots-clés : hammam – patrimoine – patrimonialisation – mémoire – migration – mobilité – Méditerranée – Marseille

Alexandra CLAVÉ-MERCIER, **La création d'un orchestre rom à partir d'un squat de migrants : quels usages de l'« authenticité identitaire » ?**

Cet article entend questionner les discours sur l'« authenticité identitaire » et les enjeux qui leur sont sous-jacents à travers l'analyse de la construction de la musique « rom » comme objet patrimonial. Dans une agglomération française, un orchestre réunissant des migrants roms bulgares a été mis en place par deux

acteurs de la société civile. Les membres de l'orchestre étant présentés dans la presse comme des Roms vivant en squat et jouant une musique « traditionnelle des plus authentiques », il est intéressant d'analyser les discours sur ce dispositif en lien avec l'identité ethnique « rom ». Sont également interrogées les motivations des différents acteurs participant à cette construction d'objet culturel, en soulignant l'importance des contextes migratoire et sociopolitique et notamment la forte présence « injonction à l'intégration ». Les effets de cette construction culturelle et les changements qu'elle entraîne pour les membres du groupe sont ensuite analysés. L'article montre *in fine* que la création de l'orchestre cristallise les ambiguïtés entre une assignation identitaire et les stratégies d'acteurs qui s'en saisissent à leur façon.

• Mots-clés : migration – Roms – identité – authenticité – musique – patrimonialisation – catégorisation – intégration – stratégies

Stéphanie GENEIX-RABAULT, **Musiques kanak en mouvement : contextes, enjeux et institutionnalisation en Nouvelle-Calédonie**

La Nouvelle-Calédonie, pays d'outre-mer, s'est vue déstituée d'une part importante de son patrimoine culturel lors de sa colonisation et de son évangélisation. Elle bénéficie à partir du milieu des années 1970-1980 d'un développement considérable à la suite des revendications identitaires, puis des politiques de rééquilibrage du pays, des Accords de Matignon (1988) jusqu'à l'Accord particulier (2002). L'analyse du contexte politique et social calédonien questionnera le processus de patrimonialisation musicale, son origine et son évolution, mais aussi les profils des acteurs

musicoculturels participant à la création de ces « patrimoines ». Nous examinerons les notions d'authenticité, de mémoire, de tradition, d'héritage et d'identité. Leur récurrence dans les discours nous poussera à interroger non seulement leur sens, mais aussi les mécanismes d'institutionnalisation entérinant une patrimonialisation qui tend aujourd'hui plus largement à légitimer une politique musico-culturelle axée sur « l'exportation ».

• Mots-clés : ethnomusicologie – identité – héritage – création – institutionnalisation

Aurélié CONDEVAUX, Circulation et patrimonialisation des pratiques esthétiques expressives dans le Pacifique : les exemples de Tonga et de la Nouvelle-Zélande

Cet article part du constat que, dans leur circulation, certaines pratiques musicales et chorégraphiques du Pacifique sont redéfinies comme « patrimoine ». Il s'agit de comprendre les facteurs expliquant cette requalification au regard des contextes dans lesquels elle intervient. L'article examine également ce que ces « patrimonialisations » peuvent nous apprendre sur la dynamique des appartenances sociales générée par la migration d'une part et sur la place accordée aux populations migrantes dans leur pays d'installation d'autre part.

• Mots-clés : patrimonialisation – migration – pratiques chorégraphiques – pratiques musicales – Nouvelle-Zélande – Tonga

Julie GARNIER, Anaïs LEBLON, Une patrimonialisation des migrations en tension entre le local et le transnational. L'exemple d'un projet d'« écomusée peul » dans la région de Matam (Sénégal)

Dans cet article, nous proposons d'explorer les rapports qui lient la fabrique « d'un patrimoine culturel » à l'expérience de la migration, celle-ci apparaissant comme un élément déclencheur de la patrimonialisation. Nous prendrons appui pour cela sur l'étude d'un projet d'« écomusée peul » dans la région de Matam au Sénégal, porté par un collectif de

migrants ouest-africains en France : quels enjeux de signification recouvrent ces mobilisations qui émergent au nom de la culture en contexte migratoire ? Que nous disent-elles sur les collectifs et les réseaux qui s'y construisent ? Que nous apprennent-elles de l'articulation entre les échelles locales d'investissement des migrants et les circulations transnationales à l'œuvre, sur les difficultés à patrimonialiser en migration ?

• Mots-clés : patrimonialisation – migration – associations – Peuls – Sénégal

Alice ATERIANUS-OWANGA, Un Janus à deux visages : patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques « tradi-modernes » du Gabon

Des années 1960 aux années 1990, plusieurs chanteurs se sont faits au Gabon les hérauts d'un projet de construction d'une identité gabonaise et africaine décolonisée participant d'un processus de façonnage de « traditions » et de « patrimoines ». Ils ont alors été, consciemment ou non, des acteurs majeurs de la patrimonialisation des sociétés initiatiques et de leur reconnaissance comme « tradition » à préserver. Fondé sur l'examen des trajectoires de trois de ces musiciens (Pierre-Claver Akendengué, Aziz'Inanga et Vyckos Ekondo), cet article démontre comment ces derniers élaborèrent un discours de valorisation de la « tradition » et participèrent à une « patrimonialisation ordinaire », en se nourrissant de voyages dans leurs villages d'origine, de confrontations avec les réseaux du panafricanisme ou de la world-music, des influences de l'africanisme ethnologique et de négociations stratégiques avec les politiques culturelles du régime d'Omar Bongo. L'étude multiscalaire et diachronique des mobilités musiciennes révèle ici les rapports ambigus entretenus avec l'idée de « tradition » dans le projet de construction d'un État gabonais moderne, et la manière dont ils se sont répercutés dans le processus de patrimonialisation des sociétés initiatiques.

• Mots-clés : musiciens – patrimonialisation – bwiti – sociétés initiatiques – panafricanisme – tradition – Gabon

Jessica RODA, Faire communauté et consolider la filiation par le patrimoine musical. Un regard transnational sur le monde judéo-espagnol

À Paris, Tel-Aviv, Istanbul ou Los Angeles, on entend et chante les fameux standards judéo-espagnols. Ce partage de connaissances est le résultat d'une patrimonialisation qui a commencé dès les années 1950 dans un espace transnational à la suite de l'éclatement géographique des Judéo-Espagnols de l'Empire ottoman. Cet article expose les différentes étapes de ce processus, tant dans la diachronie que dans la synchronie, à partir d'un terrain multisite mené en France, aux États-Unis et sur le cyberspace. On découvrira que la construction du patrimoine à travers l'expérience de la migration peut être envisagée comme un mouvement de reterritorialisation permettant aux Judéo-Espagnols de faire communauté, de reconsolider la filiation judéo-espagnole dans l'espace familial et ainsi, de constituer un territoire historique fédérateur incarné par le patrimoine. Au-delà de ce cas spécifique, l'article montre comment le patrimoine musical, en raison de son statut d'objet immatériel facilement transportable, peut nous conduire à repenser la patrimonialisation au-delà du territoire et à l'envisager comme un processus de consolidation et de création de liens entre des individus et des groupes d'individus partageant un sentiment d'appartenance.

• Mots-clés : séfarade – judéo-espagnol – patrimoine – musique – communauté – transnational – réseau – ethnographie multisituée – global – local

Christophe APPRILL, Patrimonialisation de la danse tango : une « tradition » au prisme de sa déterritorialisation

L'inscription du tango au patrimoine culturel immatériel de l'Unesco en 2009 laisse entendre que danse et musique circulent de manière identique. Fondée sur une mobilité transcontinentale, la résurgence de la danse tango depuis les années 1990 atteste au contraire de modes spécifiques de diffusion

qui ont déterminé une revalorisation de ce genre. Sur le terrain français, comment les interprétations institutionnelles du tango entrent-elles en tensions avec l'expérience sensible des pratiquants ? Quelles « traditions » sont en jeu à travers les processus de transmission et la segmentation stylistique qui caractérise ses circulations contemporaines ?

• Mots-clés : circulation – tradition – style – hétérosexualité – professionnalisation

Anne DUBOS, « À propos d'Eleven » : écriture de création, pratique de recherche

Eleven est une pièce en kit. L'écriture dramaturgique fonctionne sur le mode du « work in process ». Elle se travaille étape par étape, tout au long du cheminement de la compagnie. À partir de l'analyse des modalités de transmission des gestes de Kathakali, l'auteure interroge la manière dont les techniques du corps traditionnelles évoluent : qu'arrive-t-il à la forme du geste lorsqu'il est transmis d'un corps à l'autre : de celui d'un danseur contemporain à un acteur amateur ? Et comment cartographier son changement dans l'espace et le temps ? Liée à un laboratoire du geste itinérant, la pièce met en scène l'hypothèse d'une nécessaire mobilité dans la conception de l'architecture des administrations patrimoniales.

• Mots-clés : transmission – Kathakali – techniques du corps – performance – *navarasa*

Christian RINAUDO, Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale

Défini comme un genre musical originaire de Veracruz et comme le produit du métissage de différents univers culturels (espagnols, africains, indigènes), le son jarocho a été considéré pendant longtemps comme une des composantes constitutives de l'héritage culturel mexicain. Au début des années 1970, quelques musiciens et universitaires ont commencé à questionner les dérives commerciales et folklorisantes de cette pratique,

donnant ainsi naissance au « mouvement jarana » (du fait de l'usage central de la jarana, petite guitare d'origine espagnole). Ce dernier va contribuer à l'émergence d'un discours patrimonial renvoyant à un passé mythique : celui des fandango, fêtes traditionnelles dans et par lesquelles se transmet une mémoire collective commune. À partir des années 1990-2000, la collaboration entre la nouvelle génération de musiciens de Veracruz et le mouvement chicano aux États-Unis va multiplier les propositions de production d'une mémoire commune et développer un activisme social et politique qui, en s'articulant avec le mouvement zapatiste, constitue un des enjeux de la patrimonialisation d'une pratique qui se déploie désormais dans un champ social transnational.

- Mots-clés : champ social transnational – patrimonialisation – circulation – pratiques culturelles – son jarocho – Veracruz (Mexique)

Aline HÉMOND, Construire « par le bas » un patrimoine graphique ethnique en situation transnationale (Mexique-USA)

Le présent article s'attache aux processus de constitution des patrimoines graphiques ethniques, en partant de l'exemple des créations picturales sur papier d'écorce appelées « *amate* » réalisées par les peintres nahuas du sud-ouest du Mexique. Après mes travaux doctoraux réalisés sur ce sujet il y a 20 ans dans une perspective éminemment ethnique, je m'intéresse aujourd'hui à la rencontre entre des acteurs réseau (artistes indigènes) et des amateurs, collectionneurs, anthropologues et institutions transnationales qui ont permis la reconnaissance et la patrimonialisation de ces peintures. On se centrera ici notamment sur « l'extériorité légitimante » du Musée national d'art mexicain de Chicago. Cette institution muséale a permis de requalifier dans son propre espace d'action le statut des peintures et de leurs créateurs, créant ainsi un espace de traduction propre à la participation de la communauté hispanique à Chicago et à la réception dans les espaces sociaux caractéristiques du multiculturalisme aux États-Unis.

- Mots-clés : patrimoine minoritaire interculturel – musée de communauté – Nahua – *amate* – diaspora – image – Guerrero – Mexique – Chicago – États-Unis

Diane DUCLOS, Repenser la question du patrimoine culturel irakien depuis « l'extérieur » dans un contexte de destruction et de dispersion : la rue al-Mutanabi en mouvement

Comment penser la question de l'héritage dans une société caractérisée par la destruction et la dispersion de son patrimoine matériel et immatériel ? En mars 2007, une bombe a explosé dans la rue Al-Mutanabi, quartier rassemblant historiquement les bouquinistes de Bagdad. Survenant quatre années après les pillages des musées de la capitale irakienne, cet événement meurtrier incarne la destruction de la vie culturelle à Bagdad. Des artistes irakiens en exil réagissent rapidement de l'extérieur, ressuscitant par leurs créations l'atmosphère d'une ville perdue. Entre hommage et testament, leur travail interroge la notion d'héritage comme processus en (de) construction à travers un ensemble de pratiques transnationales. À partir d'entretiens conduits auprès d'artistes irakiens en exil et d'analyse de certaines de leurs productions liées à la rue Al-Mutanabi, cet article met en lumière des processus simultanés d'abstraction et de matérialisation de pratiques patrimoniales, fragilisant l'idée d'héritage défini comme trace d'authenticité.

- Mots-clés : patrimoine culturel – transnationalisme – cosmopolitisme – Irak

Dominique CHEVALIER, Patrimonialisation des mémoires douloureuses : ancrages et mobilités, racines et rhizomes

L'objectif de cet article est de montrer pourquoi et comment des lieux de mémoires douloureuses aussi divers que les musées de la Shoah édifiés dans les principales capitales occidentales après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la prison réhabilitée de Tuol Sleng à Phnom Penh, tristement célèbre lieu de

tortures et de crimes commis par les Khmers rouges de Pol Pot entre 1975 et 1978, ou encore les tunnels de Cu Chi au sud du Vietnam, récemment mis en tourisme, représentent des objets spatiaux à part entière, requalifiés en tant que lieux patrimoniaux par la fréquentation de touristes nationaux et internationaux.

- Mots-clés : patrimoine – mémoires douloureuses – tourisme – aménagement

Linda BOUKHRIS, La fabrique circulatoire d'un patrimoine national ou la coproduction de la nature au Costa Rica

Cet article propose d'analyser le triple processus circulatoire à l'origine de la production patrimoniale au Costa Rica. Tout d'abord, le patrimoine naturel costaricien s'est construit à partir de représentations de la nature éminemment circulantes. Les voyageurs à la conquête des Amériques ont joué un rôle-clé dans la production du Costa Rica comme objet de nature tropicale dès le XIX^e siècle. Un deuxième processus circulatoire s'illustre dans la production contemporaine du patrimoine naturel costaricien. En effet, la mise en place du système national de conservation se structure à partir d'une circulation de concepts, de méthodes et d'expériences, émanant principalement des États-Unis. Enfin, cette qualification patrimoniale se trouve validée symboliquement par la mobilité touristique nationale et internationale. Revenir sur ces processus circulatoires permet

également de saisir les différents rapports de pouvoir structurant la construction patrimoniale.

- Mots-clés : patrimoine – nature – forêt tropicale – tropicalité – wilderness – conservation – circulation – Race – blancheur – Amériques – Costa Rica

Aurore DUMONT, Le « patrimoine culturel du renne » : pratiques touristiques et trajectoires nomades chez les Évenk de Chine (Mongolie-Intérieure)

En Mongolie-Intérieure, les Évenk éleveurs de rennes sont confrontés depuis peu au développement du tourisme sur leur territoire. Le « village ethnique évenk d'Aoluguya », ses habitants et certains de leurs campements nomades sont devenus représentatifs de la « culture du renne », érigée en patrimoine culturel immatériel par les autorités locales en 2008. Fondé sur des enquêtes de terrain récentes (2008-2014), cet article explore les pratiques touristiques à l'œuvre chez les Évenk éleveurs de rennes, afin d'appréhender les différents types de mobilité qu'elles entraînent. On s'intéressera notamment à la compréhension de deux aspects du patrimoine de la « culture du renne » : sa mise en application par les autorités chinoises d'une part et sa perception par les Évenk d'autre part.

- Mots-clés : Évenk – renne – tourisme – « patrimoine culturel immatériel » – nomadisme – mobilité – République populaire de Chine

Abstracts

Émilie FRANCEZ, **(Re-)building heritage in mobility : an exhibition on the hammam in Marseille**

Based on the study of the exhibition on hammam organised in Marseille in 2007, this article examines the construction by a non-profit organisation of a discourse on a cultural practice and its evolution in Marseille. The article examines how the hammam of Marseille, at first viewed as “heritage”, later becomes a “place of memory” associated with populations from Maghreb immigration, by comparison with the hammams of the Mediterranean world. It also questions the meanings of the hammam put forward through the exhibition, and its interpretation as a place of encounter between French and Maghreb cultures in a political context of stigmatisation of immigrant populations, particularly from the Maghreb.

• **Keywords:** hammam – heritage – patrimonialisation – memory – migration – mobility – Mediterranean – Marseille

Alexandra CLAVÉ-MERCIER, **Creation of a Roma orchestra from a migrant squat and uses of “authentic” identity**

This article looks into the discourse on “authentic” identity and its underlying issues through the analysis of “Roma” music set up as a heritage object. In a French city, two civil society members set up an orchestra gathering Bulgarian Roma migrants, and the media presented the orchestra members as Roma living in squats and playing a “most authentic traditional” music. The article analyses the speeches on this initiative in connection with the ethnic “Roma” identity, and questions the motivations of the various actors involved. It also highlights the

importance of the migration and socio-political contexts, especially the strongly present injunction to integrate. The article examines the effects of this cultural construction, and the changes it entailed for the members of the music group. It shows that setting up the orchestra crystallises the ambiguity between identity assignation and what actors make of it.

• **Keywords:** migration – Roma – identity – authentic – music – heritage – patrimonialisation – integration – strategies

Stéphanie GENEIX-RABAULT, **Kanaka music in motion: context, challenge and institutionalisation in New Caledonia**

New Caledonia, a French overseas collectivity, was deprived of an important part of its cultural heritage after its colonisation and evangelisation. From the mid 1970s, New Caledonia witnessed an important cultural development prompted by identity claims and resulting rebalancing policies, from Matignon Agreements (1988) to the “Accord particulier” (2002). The article questions the process of musical patrimonialisation through the analysis of the Caledonian political and social context. It focuses on its origin and evolution, but also on the characteristics of the musical-cultural actors who take part in creating this “heritage”. It examines the notions of authenticity, memory, tradition, legacy and identity. The recurring use of these terms leads to questioning their meanings as well as the institutionalisation processes that sanction heritage-making, and nowadays tend, in a wider way, to legitimate a music-cultural policy focused on “export”.

• **Keywords:** ethnomusicology – identity – heritage – patrimonialisation – creation – institutionalisation

Aurélie CONDEVAUX, Mobility and patrimonialisation of expressive aesthetic practices in the Pacific: examples from Tonga and New Zealand

This article stems from the observation that, as they circulate, some musical and choreographic practices of the Pacific are redefined as “heritage”. The article aims to understand the factors explaining this re-characterisation according to the contexts in which it intervenes. The article also examines what these heritage-making processes can tell us about the dynamics of social belonging produced by migration, and about the status of migrants in the countries where they settle.

• Keywords: heritage – migration – patrimonialisation – dance – music – New Zealand – Tonga

Julie GARNIER, Anaïs LEBLON, Patrimonialisation of heritage between the local and the transnational. The case study of a project of “Fulani ecomuseum” in the region of Matam (Senegal)

This paper explores the relations between cultural heritage creation and the migration experience, the latter triggering heritage-making. To this end, we study a project of “Fulani Ecomuseum” in the region of Matam in Senegal, carried out by a group of West African migrants in France. What is the significance of the mobilisation emerging in the name of “culture” in a migratory context? What does it tell us about the “collectives” and networks set-up in this context? What can we learn from the articulation between local migrant investment and transnational movements? What can we learn about the difficulties to build a heritage in migration?

• Keywords: heritage – migration – patrimonialisation – association – Fulani – Senegal

Alice ATERIANUS OWANGA, The two faces of Janus: patrimonialisation of initiation rituals and discourses about tradition in “tradimodern” Gabonese music

From the 1960s to the 1990s, several singers in Gabon were the heralds of a project aiming at

building a decolonised Gabonese and African identity drawing from a process of shaping “traditions” and “heritage”. Consciously or not, they played a major role in turning initiation rituals into heritage and having them recognised as “traditions” to preserve. This paper analyses the career of three musicians – Pierre-Claver Aken-dengué, Aziz’Inanga and Vyckos Ekondo. It shows how they stressed tradition in their discourse. They took part in a process of “ordinary patrimonialisation”, drawing inspiration from their trips to their villages of origin, and confrontations with Pan-African or world music networks. They were also influenced by ethnological African studies, and by their negotiations with the cultural policies of Omar Bongo’s regime. The multi-scalar and diachronic study of musical mobility unveils the ambiguity of the idea of tradition underlying the Gabonese modern state construction project of construction, and how it impacted the heritage-making of initiatory societies.

• Keywords: musicians – heritage – patrimonialisation – *bwiti* – initiation rituals – pan-Africanism – tradition – Gabon

Jessica RODA, Making community and consolidating descent through musical heritage. A transnational view on the Judaeo-Spanish world

The famous Judaeo-Spanish standards are sung and heard in Paris, Tel Aviv, Istanbul or Los Angeles. This knowledge-sharing is the result of a patrimonialisation started in the 1950s in a transnational space, after the dispersal of the Judaeo-Spaniards of the Ottoman Empire. This article outlines the various stages of this heritage-making, in diachrony and synchrony, drawing from a multi-sited fieldwork conducted in France, in the United States and on the web. It shows that heritage-making can be envisaged, through the experience of migration, as a reterritorialisation movement. It allows Judaeo-Spaniards to form a community, to assert the Jewish-Spanish lineage in the family space and thus, to define a federative historical territory that heritage embodies. Beyond this example, the article shows that

musical heritage, because of its intangible and easily portable nature, can lead us to reconsider heritage-making beyond the limits of the territory, as a creation and consolidation of links between individuals and groups sharing a sense of belonging.

- Keywords: Sephardic – Judeo-Spanish – heritage – music – community – transnational – network – multi-sited ethnography – global – local

Christophe APPRILL, **Patrimonialising tango dance: a “tradition” through the lens of its deterritorialisation**

The inclusion of tango in the intangible cultural heritage of Unesco in 2009 suggests that dance and music circulate in the same way. Stemming from transcontinental mobility, the revival of tango dance since the 1990s shows, on the contrary, that specific modes of diffusion influenced it. How do the institutional interpretations of tango come into tension with the practitioners’ sensorial experience? Which “traditions” are at stake through the transmission and the stylistic partition that characterise its present-day circulation?

- Keywords: circulation – tradition – style – heterosexuality – professionalisation

Anne DUBOS, **About the *Eleven* project**

Eleven is a work-in-process play. Based on Kathakali basic movements, the author questions the ways in which traditional body techniques change when passed on from one body to another: from a contemporary dancer to a young drama actor. What happens to the first shape of the gesture? How to map its changes in space and time? Linked to a laboratory of the itinerant gesture, the play depicts the theory that mobility is necessary to conceive the architecture of patrimonial administrations.

- Keywords: transmission – *Kathakali* – body techniques – performance – navarasa

Christian RINAUDO, **Son jarocho between Mexico, the United States and Europe: reticular patrimonialisation of a transnational cultural practice**

Defined as a Veracruz (Mexico) musical style and as the product of mingling different cultural universes (Spanish, African, indigenous), son jarocho has long been considered one of the constituents of Mexican cultural heritage. In the early 1970s, some musicians and academics began to question the commercial and folkloric drifts of its practice. The result was the “jaranero movement” (because of the central use of jarana, a small guitar of Spanish origin). From this movement emerged a discourse on heritage referring to a mythical past that of the fandangos, traditional festivals where memory was transmitted. From the 1990s onwards, the new generation of musicians from Veracruz and the Chicano movement in the United States multiplied proposals to produce a common memory. They also collaborated to develop a social and political activism which, articulating itself with the Zapatista movement, is one of the stakes of patrimonialising a practice that now expands in a transnational social sphere.

- Keywords: transnational social sphere – heritage – circulation – cultural practices – patrimonialisation – *son jarocho* – Veracruz (Mexico)

Aline HÉMOND, **Bottom-up construction of a Mexican native graphic heritage in a transnational situation (Mexico-USA)**

This article focuses on how an ethnic graphic heritage is established. It is based on a study of paintings made on bark paper (*amates*) by Nahuatl speakers in South-west Mexico. In my Ph. D. dissertation two decades ago, I adopted an emic perspective. I now take a transnational actor-network approach to examine the interactions between native artists and art lovers, collectors, anthropologists and others. All these social categories contribute to the public recognition of these artworks as part of a cultural legacy. I pay particular attention to the role of the National Museum of

Mexican Art in Chicago as an external expert conferring legitimacy on this process. This museum made it possible to reclassify in its own space of action the status of paintings and painters. It thus created a specific space for translation, allowing the participation of the Hispanic community in Chicago and reception in the social spaces characteristic of the United States' multiculturalism.

- Keywords: intercultural minority heritage – patrimonialisation – community's museum – Nahuatl – amate – diaspora – image – Guerrero – Mexico – Chicago – United States.

Diane DUCLOS, Revisiting Iraqi cultural heritage from “outside” in times of looting and destruction: Al-Mutanabi Street in motion

How can we think heritage in a society characterised by the destruction and dispersion of its material and immaterial cultural heritage? In March 2007, a bomb exploded in Al-Mutanabi Street, the historic centre of Baghdad bookselling area. Four years after the looting of Baghdad museums, this deadly event embodied destroyed cultural life in the Iraqi capital. Iraqi artists in exile quickly reacted from outside, reviving through their creations the atmosphere of the lost city. Between tribute and testament, their work questions heritage in the (un-) making, through a set of transnational practices. Drawing on interviews conducted with Iraqi artists in exile and on analyses of work related to Al-Mutanabi Street, this paper highlights the simultaneous processes of abstraction and rematerialisation of heritage practices, challenging the idea of heritage as a mark of authenticity.

- Keywords: cultural heritage – transnationalism – cosmopolitanism – Iraq

Dominique CHEVALIER, Patrimonialisation of painful memories: anchors and mobility, roots and rhizomes

The purpose of this article is to show why and how places of painful memories represent space objects in their own right. Those places include

sites as diverse as the Holocaust museums built in major Western capitals after the end of the Second World War, the rehabilitated Tuol Sleng prison in Phnom Penh, an infamous place of torture and crimes committed by Pol Pot's Khmer Rouge between 1975 and 1978, or the Cu Chi tunnels in Southern Vietnam, recently open to tourism. These sites are reclassified as heritage because of the national and international tourists visiting them.

- Keywords: heritage – painful memories – tourism – development

Linda BOUKHRIS, The circulatory making of a national heritage or the co-production of nature in Costa Rica

This article proposes to analyse the threefold circulation at the origin of heritage production in Costa Rica. First, Costa Rica natural heritage was shaped through circulating representations of nature. The role of travellers exploring the Americas in the nineteenth century, including many naturalists, was key to making Costa Rica an object of tropical nature. A second circulation is illustrated in the modern construction of Costa Rica natural heritage. The structure of the national conservation system draws from the circulation of concepts, methods and experiences, mainly from the United States. Finally, national and international tourist mobility symbolically confirms the status of heritage. Revisiting this circulation allows us to grasp the different power relations that structure heritage-making.

- Keywords: heritage – nature – rainforest – tropicality – wilderness – conservation – circulation – race – whiteness – America – Costa Rica

Aurore DUMONT, The “Reindeer cultural heritage”: tourist practices and nomadic trajectories among the Evenki of China (Inner Mongolia)

Inner Mongolia Evenki reindeer herders have recently witnessed tourism development on their territory. The “Aoluguya Evenki ethnic village”, its inhabitants, and some of their nomadic camps have become the representatives of the “reindeer culture”, promoted since 2008 as an intangible

cultural heritage by the local government. Based on recent fieldwork (2008–2014), this article explores the tourism practices among Evenki reindeer herders to analyse the different types of mobility they involve. We focus here on two facets of the “Reindeer cultural heritage”: its

implementation by the Chinese authorities, and its perception by the Evenki.

• **Keywords:** Evenki – reindeer – tourism – intangible cultural heritage – nomadism – mobility – People’s Republic of China

Achevé d'imprimer en juillet 2017 sur rotative numérique Prosper
par Soregraph à Nanterre (Hauts-de-Seine).

Dépôt légal : juillet 2017
N° d'impression : 15957

Imprimé en France

CONDITIONS DE PUBLICATION

Vous pouvez à tout moment de l'année proposer soit un appel à contribution pour un numéro thématique (trois numéros par an), soit un article pour nos numéros « *Varia* » (un numéro par an).

Les manuscrits sont publiés en français et éventuellement en anglais. Toutefois, le Comité de rédaction accepte les manuscrits rédigés en espagnol et portugais, à charge pour l'auteur, quand le manuscrit est retenu pour publication, d'en assurer la traduction soit en français. Les manuscrits sont soumis à l'appréciation de deux référés anonymes. Les propositions de corrections sont transmises à l'auteur par le Comité de rédaction.

Recommandations générales

Les manuscrits doivent être adressés par mail à autrepart@ird.fr ou par courrier à l'adresse de la rédaction. Ils doivent impérativement comporter : le nom de l'auteur ; une adresse précise pour la correspondance ; la discipline ; l'institution de rattachement et un numéro de téléphone.

Présentation des manuscrits

Le titre est suivi des noms, prénoms, qualités, affiliations et adresses professionnelles du ou des auteurs. Les articles ne doivent pas excéder 50 000 signes (caractères + espaces) incluant : l'espace des figures (en moyenne 1 500 signes), les notes de bas de page, la bibliographie, un résumé (1 000 signes maximum), et des mots clés (10 maximum) en français et en anglais.

Le nombre maximum de notes infrapaginales est de 20.

Illustrations

Les figures (cartes, graphiques et tableaux) sont présentées en noir et blanc, elles sont numérotées en continu et, dans la mesure du possible, elles sont présentées sous forme de fichiers informatiques (préciser le logiciel utilisé) si possible dans les formats Excel (tableaux), Illustrator (graphiques schémas, etc.), Photoshop (photographies, résolution à 300 dpi), à défaut dans les formats de fichier : tiff, eps. De manière générale, il est demandé que les figures soient fournies achevées et sous leur forme finale dès le premier envoi du manuscrit. Par ailleurs il ne faut pas oublier de faire figurer sur les cartes ou croquis géographiques : l'orientation géographique (Nord-Sud), l'échelle géographique, le titre de la carte, la légende éventuelle et la provenance des données de base (source).

Bibliographie

Les appels bibliographiques apparaissent dans le texte entre crochets avec le nom de l'auteur en minuscules, l'année de parution et, dans le cas d'une citation, la page concernée. Exemple [Vidal, 1996, p. 72].

Ne pas inscrire les références bibliographiques en notes infrapaginales mais les regrouper en fin de manuscrit selon un classement alphabétique par noms d'auteurs en respectant la présentation suivante :

Muller S. [2009], « Les plantes à tubercules au Vanuatu », *Autrepart*, n° 50, p. 167-186.

Loriaux M. [2002], « Vieillir au Nord et au Sud : convergences ou divergences ? », in Gendreau F., Tabutin D. (dir.), *Jeunesses, vieillesse, démographies et sociétés*, Academia-Bruylant/L'Harmattan, p. 25-42.

Savignac E. [1996], *La Crise dans les ports*, Paris, La Documentation française, 200 p.

Walter J. [1978], « Le parc de M. Zola », *L'Œil*, n° 272, mars, p. 18-25.

Telisk L. H. [2006], « The Forgotten Drug War », *Council on foreign relations*, 6 avril 2006 : http://www.cfr.org/publication10373/#Online_Library_The_Forgotten (page consultée le 21 août).

ABONNEMENTS ET VENTE :

Les abonnements sont annuels et commencent au premier numéro de l'année en cours

TARIFS ABONNEMENT 2016 :

FRANCE 95 € (institutions) – 63 € (particuliers) – 55 € (étudiants)

ÉTRANGER 105 € (institutions) – 71 € (particuliers)

ABONNEMENTS ET VENTE AU NUMÉRO EN LIGNE :

Presses de Sciences Po
117, boulevard Saint-Germain
75006 Paris

<http://www.pressesdesciencespo.fr>

E-mail : info.presses@sciencespo.fr

Diffusion / distribution CDE/SODIS

COMMANDE D'ANCIENS NUMÉROS :

IRD - Diffusion
32 avenue Henri Varagnat
93143 Bondy cedex
diffusion@ird.fr

autrepart

Revue de sciences sociales au Sud

Quels effets l'accélération des flux transnationaux de biens, de personnes, d'idées et de pratiques a-t-elle sur la construction des patrimoines ? Inversement, comment les processus de patrimonialisation jouent-ils sur les mobilités ? Alors que ces questions ont jusqu'à présent été pensées essentiellement sous l'angle des migrations, ce dossier déplace le regard sur l'articulation entre patrimoine et mobilités nationales et régionales, déplacements touristiques, circulation de l'information et des symboles, nomadisme, etc. À travers des exemples ethnographiques issus des différents continents, il montre la diversité des acteurs et des réseaux par lesquels circulent et se construisent les patrimoines et renouvelle le questionnement sur la transmission culturelle et sur les enjeux politiques de la reconnaissance patrimoniale dans un contexte de globalisation.

SOMMAIRE

Éditeurs scientifiques : Anaïs Leblon et Aurélie Condevaux

• Anaïs Leblon, Aurélie Condevaux,

Construire des « patrimoines » culturels en mobilité : acteurs, circuits, réseaux

• Emilie Francez,

(Re) construire un patrimoine en mobilité : une exposition sur le hammam à Marseille

• Alexandra Clavé-Mercier,

La création d'un orchestre rom à partir d'un squat de migrants : quels usages de l'« authenticité identitaire » ?

• Stéphanie Geneix-Babault,

Musiques kanak en mouvement : contextes, enjeux et institutionnalisation en Nouvelle-Calédonie

• Aurélie Condevaux,

Circulation et patrimonialisation des pratiques esthétiques expressives dans le Pacifique : les exemples de Tonga et de la Nouvelle-Zélande

• Julie Garnier, Anaïs Leblon,

Une patrimonialisation des migrations en tension entre le local et le transnational. L'exemple d'un projet « d'écomusée peul » dans la région de Matam (Sénégal)

• Alice Aterianus Owanga,

Un Janus à deux visages. Patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques « tradi-modernes » du Gabon

• Jessica Roda,

Faire communauté et consolider la filiation par le patrimoine musical. Un regard transnational sur le monde judéo-espagnol

• Christophe Apprill,

Patrimonialisation de la danse tango : une « tradition » au prisme de sa déterritorialisation

• Anne Dubos,

« À propos d'Eleven » : écriture de création, pratique de recherche

• Christian Rinaudo,

Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale

• Aline Hémond,

Construire « par le bas » un patrimoine graphique ethnique en situation transnationale (Mexique-USA)

• Diane Duclos,

Revisiting Iraqi cultural heritage from "outside" in times of looting and destruction : Al-Mutanabi Street in motion

• Dominique Chevalier,

Patrimonialisation des mémoires douloureuses : ancrages et mobilités, racines et rhizomes

• Linda Boukhris,

La fabrique circulatoire d'un patrimoine national ou la coproduction de la nature au Costa Rica

• Aurore Dumont,

Le « patrimoine culturel du renne » : pratiques touristiques et trajectoires nomades chez les Evenk de Chine (Mongolie-Intérieure)

• Résumés

• Abstracts

PRESSES DE SCIENCES PO

117, Boulevard Saint-Germain - 75006 PARIS

tél. : +33 (0)1 45 49 83 64

fax : +33 (0)1 45 49 83 34

Abonnements et vente au numéro :

<http://www.pressessciencespo.fr>

CDE / SODIS

Retrouvez la revue sur <http://www.cairn.info>

SciencesPo
LES PRESSES

IRD
Éditions



CAIRN.INFO
chercher, repérer, avancer

32€

ISBN 978-2-7246-3440-2

