Transposition

Musique et Sciences Sociales

8 | 2019

Musique : patrimoine immatériel ?

Communautés patrimoniales, pratiques musicales et enjeux de reconnaissance : le cas de la rumba catalane

Heritage Communities, Musical Practices and Recognition Issues: The Case of Catalan Rumba

Arnauld Chandivert et Hervé Parent

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2942>

DOI : 10.4000/transposition.2942

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Arnauld Chandivert et Hervé Parent, « Communautés patrimoniales, pratiques musicales et enjeux de reconnaissance : le cas de la rumba catalane », *Transposition* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 17 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2942> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2942>

Ce document a été généré automatiquement le 17 décembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Communautés patrimoniales, pratiques musicales et enjeux de reconnaissance : le cas de la rumba catalane

*Heritage Communities, Musical Practices and Recognition Issues: The Case of
Catalan Rumba*

Arnauld Chandivert et Hervé Parent

- 1 Les instruments élaborés par l'Unesco en faveur de la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) ont accordé une place importante à la notion de communauté. Cette place est principalement corrélée à la participation des acteurs aux procédures d'inscription. Cependant, cette dimension procédurale, qui définit des « communautés de projet », n'est pas la seule active dans ces politiques patrimoniales. La référence communautaire y est aussi associée à l'existence de collectifs aux propriétés « groupales » spécifiques¹.
- 2 La caractérisation de ces propriétés fonctionne selon un principe d'implication mutuelle entre groupe et patrimoine. Une « relation historique partagée » et un sentiment d'appartenance s'objectiveraient dans un élément patrimonial « enraciné dans la communauté² », ce qui révélerait et constituerait à la fois l'identité du groupe. Cependant, au-delà de cet aspect, le champ lexical utilisé suggère la présence active d'un « modèle communautaire » identifiable. Bien que l'Unesco ait pris soin de ne pas le définir avec précision compte tenu des enjeux politiques qui lui sont liés³, il renvoie à une conception particulariste de groupes définis culturellement et porteurs de spécificités les distinguant des autres. Une telle conception fait écho aux idéaux, représentations et valeurs associés de façon plus générale à la notion de communauté dans l'histoire des idées. Celle-ci y apparaît comme idéal normatif et utopique, fondé sur un sens de l'appartenance, sur une « chaleur morale » et sur des liens sociaux

immédiats et égalitaires, supposés perdus avec l'entrée dans la modernité et/ou conçus comme opposés à la « froideur » de la vie en société et de ses structures⁴.

- 3 Combinant dimension procédurale, singularismes culturels et valeurs de la *communitas*, la référence aux communautés participe donc des ambiguïtés fréquemment signalées des politiques de l'Unesco en matière de PCI. Mais comment ces ambiguïtés opèrent-elles dans des dossiers concrets et quels effets sociaux peuvent-elles produire ? Pour répondre à cette question, nous prenons appui sur le cas d'un projet actuellement en cours et dont nous sommes parties prenantes. Il s'agit de l'inscription d'une pratique musicale, la rumba catalane, au titre de la Convention de 2003. Il a été lancé en Catalogne, en France comme en Espagne, à partir de la fin des années 2000. Malgré cette dimension transfrontalière et compte tenu des différences nationales entre les procédures, un volet français spécifique a été développé, sur lequel nous centrerons notre attention⁵.
- 4 Née en Espagne dans les quartiers populaires de Barcelone au cours des années 1950⁶, la rumba catalane est le produit de l'appropriation et de la recombinaison de diverses influences (latines, afro-américaines et arabo-andalouses) par des populations gitanes⁷. De par les liens existant entre Gitans de chaque côté de la frontière, elle fut introduite en France dans les années 1960, particulièrement dans le Sud, où elle est pratiquée sous différentes appellations : rumba catalane (Pyrénées Orientales), rumba gitane (Hérault) ou encore rumba camarguaise (Bouches-du-Rhône, Gard).
- 5 Dans des circonstances que nous ne pouvons détailler ici, nous avons été amenés à devenir porteur (Hervé Parent) et responsable scientifique (Arnauld Chandivert) du projet d'inscription de cette pratique musicale. Ces positions résultent plus d'un engagement personnel que d'une mission qui nous aurait été confiée par un groupe d'acteurs ou une institution. Ce projet nous intéresse tout particulièrement dans une perspective de valorisation de la rumba et de participation à la modification des représentations de la « typicité gitane », qu'elles soient « positives » (la musique « dans le sang », la fête et la liberté) ou négatives (les « populations à problème »). La question serait donc : en quoi et comment une démarche d'inscription serait à même de poursuivre de tels objectifs ? Cet article procède d'une réflexion sur ce point, centrée sur les enjeux relatifs à la place prise par la notion de communauté dans les dispositifs du PCI. Pour cela, nous prenons appui sur des travaux menés par des chercheurs impliqués dans le projet, mais aussi et surtout sur la connaissance « de l'intérieur » de la rumba dont bénéficie son porteur (par ailleurs producteur d'artistes *rumberos*) et sur les données issues d'observations et d'une série d'entretiens menés à Perpignan et ses alentours, dans le cadre d'une enquête en cours en vue de la candidature d'inscription à l'inventaire du PCI en France.
- 6 Les logiques communautaires sur lesquelles nous portons notre attention imbriquent différentes dimensions. Elles concernent tout d'abord les communautés gitanes, telles qu'elles sont fréquemment désignées, au sein desquelles la rumba participe au marquage de différences entre groupes et notamment entre Gitans et non-Gitans. Elles concernent aussi le traitement de la notion de communauté en France où, sur la base d'une tradition universaliste, aucune reconnaissance officielle n'est accordée à des groupes définis ethno-culturellement à un niveau infranational⁸. De la sorte, dans les politiques du PCI hexagonales, le terme de communauté est référé au cadre de la Convention de façon neutre, comme mode de désignation des acteurs impliqués dans une procédure d'inscription. Néanmoins, « l'esprit » de ce texte ne disparaît pas pour

autant des horizons patrimoniaux, puisque c'est bien au niveau de l'Unesco que les inscriptions sont effectuées⁹. Or, cet esprit renvoie notamment à un idéal de célébration de la diversité culturelle, voire de reconnaissance d'un droit à la différence dans l'égalité, de telle sorte que l'Unesco promeut des représentations communautaires qui peinent à totalement trouver leur place dans le contexte français.

- 7 La Convention développe aussi une approche anti-essentialiste des identités culturelles, en mettant l'accent sur des dynamiques de transmission et de (re)création du patrimoine et de la culture¹⁰. Si cet aspect correspond assez fortement aux caractéristiques de la rumba catalane comme nous l'indiquerons par la suite, le fait qu'elle serve d'élément de marquage de différences conduit aussi à ce que des définitions plus fixistes de ces caractéristiques soient à l'œuvre. De plus, le projet lui-même, comme tout processus de patrimonialisation, comporte des enjeux de reconnaissance et des mécanismes d'inclusion ou d'exclusion de phénomènes ou d'acteurs. Il est donc susceptible de devenir un espace au sein duquel des tensions autour d'une définition de la pratique et des groupes qui la portent puissent trouver leur place. Ces dimensions sont déterminantes concernant les Gitans et leurs musiques, puisqu'ils font « figure de dominés d'entre les dominés » et que la conscience qu'ils ont de cette situation amène à ce qu'ils soient assez soucieux de leur image et de leur respectabilité¹¹. Or, comme nous l'avons indiqué, au sein de nos sociétés, ces images ont un caractère ambivalent, entre la célébration de qualités, notamment musicales, et le rejet dans la marginalité. De la sorte, la question des processus de leur élaboration en contexte patrimonial acquiert une importance certaine¹².
- 8 Ces enjeux et cet empilement complexe, pour ainsi dire, des références communautaires et des principes d'appréciation de la rumba suscitent un certain nombre d'interrogations. Comment articuler communauté d'appartenance et communauté de projet ? Quelle définition de la pratique cette dernière peut-elle faire émerger ? Quelles représentations des communautés gitanes la reconnaissance patrimoniale peut-elle véhiculer ? Pour répondre à ces questions, nous commencerons par évoquer le régime communautaire de l'Unesco – conçu comme les représentations et procédures concourant à une définition de la notion de communauté au sein de cette institution et des politiques du PCI. Dans une seconde partie, nous traiterons des modalités de son application en France et au cas de la rumba. Nous porterons notre attention sur le fait que cette dernière, pourtant caractérisée par une flexibilité importante, est aussi l'objet de définitions beaucoup plus fermes par certains de ses praticiens. Cela permettra *in fine* d'évoquer les enjeux soulevés par les liens entre communauté, PCI et mécanismes de représentation, qu'ils s'appliquent aux groupes ou à la pratique musicale, ce au regard des objectifs que nous attribuons à ce projet d'inscription.

Les communautés du PCI : flexibilité définitionnelle et utopie culturaliste

- 9 Chacun est à même de constater aujourd'hui le succès du terme de communauté et son emploi fréquent pour désigner des collectifs très généraux (la communauté internationale) ou des groupes particuliers dont les membres partagent différentes caractéristiques, qu'elles soient géoculturelles (les communautés nationales, ethniques ou autochtones), transnationales (les communautés migratoires), etc. Au sein des

politiques patrimoniales, l'application de la Convention de 2003 a d'ailleurs eu comme effet de diffuser et de banaliser l'usage de ce terme, pourtant imprécis et équivoque, dans la dénomination des groupes d'acteurs situés « à la base » du processus de patrimonialisation. Cependant, derrière l'attribution d'une valeur moralement positive à cette notion dans les discours publics¹³, l'emploi qui en est fait dans les textes relatifs au PCI¹⁴ condense différentes dimensions, qu'il convient de distinguer. Pour cela, nous reviendrons tout d'abord en amont sur la place prise par les questions de diversité culturelle au sein des politiques de l'Unesco.

Diversité culturelle, reconnaissance et « éthique universelle » au sein de l'Unesco

- 10 Dès sa naissance en 1945, l'Unesco a œuvré contre le racisme et les inégalités (notamment d'accès à l'éducation) ainsi qu'en faveur de la protection du patrimoine. Les actions en ce sens étaient menées en référence à des principes universalistes, qu'il s'agisse des droits de l'Homme, de l'aide au développement ou de la célébration de la grandeur des réalisations humaines dans les arts et l'architecture. Cependant, dès les années 1970 et surtout au cours des années 1980, on a assisté à un « tournant culturel » au sein de l'institution et à une attention plus grande portée aux « identités locales¹⁵ ». La culture acquiert alors une acception davantage anthropologique¹⁶, tout à fait perceptible au milieu des années 1990, avec la publication du rapport *Notre diversité créatrice* en 1995¹⁷. L'Unesco continue de défendre un certain nombre de valeurs cardinales comme le principe de l'égale dignité humaine. Mais des positions pluralistes et de promotion de la diversité sont aussi défendues, y compris en matière de développement, dont la culture est conçue comme l'un des piliers majeurs. Cela conduit à une certaine prise de distance à l'égard de positions antérieures, notamment à propos des référentiels de la modernisation développés après-guerre, désormais regardés comme des modèles uniformisateurs négateurs de la diversité culturelle. Et cette diversité apparaît comme richesse morale et économique et comme un outil pour la paix, à la faveur d'une ouverture et d'un dialogue souhaités entre cultures. C'est dans ce cadre que la référence aux communautés fait son entrée au sein des discours de l'organisation.
- 11 Cet idéal « multiculturaliste » a aussi été couplé à des considérations de justice qui relèvent de ce que la philosophe Nancy Fraser a appelé les politiques de la reconnaissance. Se développant au cours des années 1970, celles-ci concernent « les revendications de “reconnaissance de la différence” [qui] alimentent les luttes de groupes mobilisés sous la bannière de la nationalité, de l'ethnicité, de la “race”, du genre ou de la sexualité¹⁸. » Cela a donné lieu au sein de l'Unesco à la recherche de politiques inclusives, promouvant la place de l'engagement civique ainsi que des formes de gouvernance ouvertes, notamment, aux minorités. L'intégration de ces principes à l'agenda des institutions internationales et leur combinaison avec les thématiques culturelles se sont traduites par la proclamation de différents textes. Parmi ceux-ci, on peut mentionner la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* de l'Unesco en 2001, la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* adoptée par cette même institution en 2005 ou encore la *Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones* de 2007.

- 12 Il est bien sûr nécessaire d'ajouter à cette énumération la Convention de 2003 sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, dont l'une des contributions serait de « favoriser l'avènement de sociétés pacifiques, justes et inclusives, fondées sur le respect des droits de l'homme (y compris le droit au développement), libérées de la peur et la violence¹⁹. » Ces formulations signalent à l'évidence les principes d'« éthique universelle²⁰ » et les idéaux de pacification du monde investis dans ce texte. Pour autant, ce dernier prend-il réellement ses distances avec une conception utopique et « traditionnaliste » de la culture et des communautés ?

Communautés fluides, justice sociale et utopie culturaliste

- 13 Selon la formule utilisée dans la Convention, le patrimoine immatériel est à rapporter aux communautés, groupes « et, le cas échéant, » individus qui en sont les porteurs. Cependant, la position des termes dans cette formulation n'est pas anodine. Elle « suggère une hiérarchie » entre eux²¹, de telle sorte que, comme nous l'avons indiqué en introduction, les communautés occupent bien une place centrale dans l'édifice. Néanmoins, elles sont définies selon un principe de non continuité territoriale qui rompt avec les représentations associant la communauté à une forme de regroupement localisé, comme c'est le cas par exemple dans les travaux de Ferdinand Tönnies²². En effet, les réflexions sur ce point au sein de l'Unesco étaient menées en accord avec l'approche postcoloniale, anti-essentialiste et globalisée des circulations transnationales et avec l'analyse des transformations subséquentes de la culture et de la localité²³. Cette dernière n'était plus lue à partir des opérations d'encadrement territorial, mais en tenant compte des flux producteurs d'identités culturelles par-delà les frontières. Les communautés du patrimoine immatériel furent ainsi définies à l'aune de l'élément patrimonial qui assurait la réunion de leurs membres, y compris dans différents pays, grâce à la possibilité de montage de dossiers qui en impliquent plusieurs²⁴.
- 14 La promotion de cette diversité culturelle créatrice, sans frontières et porteuse de richesses patrimoniales, est allée de pair avec une volonté d'assurer une meilleure reconnaissance aux groupes qui en sont détenteurs, en poursuivant un idéal de respect mutuel, de partage et de justice. Cela conduit à une redéfinition des logiques de l'expertise patrimoniale et à une promotion de pratiques participatives²⁵ mais aussi collaboratives. Ces « bonnes pratiques » vont du « renforcement de capacité » jusqu'à l'application plus générale d'une éthique soucieuse de ne pas dénaturer les expressions culturelles des communautés, de ne pas présenter ces dernières comme « ne participant pas à la vie moderne » ou de ne pas justifier une quelconque forme de discrimination à leur égard²⁶. Ces intentions et recommandations comportent une dimension subalterniste de protection des minorités et de recherche d'une égalité de traitement. Elles supposent donc, en arrière-plan, l'existence d'un certain nombre d'inégalités et injustices devant être prises en compte et compensées.
- 15 Ces principes de justice sont assez loin d'une définition des communautés comme ensembles culturels porteurs de valeurs « authentiques ». Pour autant, différents éléments au sein des textes officiels permettent de remarquer la présence en filigrane d'une représentation de ce type. Celle-ci n'est pas non plus totalement abstraite des approches dont la notion de communauté a été l'objet au cours du XX^e siècle. En effet, cette notion a été conçue comme une image inversée des sociétés modernes²⁷ ou pour le

moins comme une forme sociale spécifique. Elle serait alors caractérisée par un sentiment subjectif d'appartenance²⁸ ou une cohésion entre ses membres²⁹, qui développeraient une forte activité symbolique³⁰. Or la Convention comporte dans son préambule une référence directe aux communautés autochtones « en particulier » comme jouant un rôle important en matière de PCI. De plus, les textes émanant de l'Unesco à ce sujet mobilisent un ensemble de termes qui rapprochent celui de communauté d'autres comme « tradition », « rituel », « croyance » ou « coutume ». Certes, les communautés sont définies de façon anti-essentialiste et non strictement territorialisée. Néanmoins, ce champ notionnel renvoie somme toute à une représentation assez commune, celle de « communautés culturelles » ayant conservé des liens sociaux, des pratiques et un rapport symbolique au monde distincts de la rationalité fonctionnaliste censée dominer au sein des « sociétés modernes ».

Quelle(s) communauté(s) pour la rumba gitane en France ?

- 16 Les politiques de l'Unesco et plus spécifiquement celles concernant le patrimoine immatériel, entendent ainsi défendre la diversité des expressions culturelles et lutter contre les injustices dont sont victimes divers groupes, en assurant leur reconnaissance patrimoniale. Bien qu'elles rompent avec une définition de ces groupes comme des entités fixes et homogènes, elles portent cependant avec elles une certaine vision des liens entre tradition, communauté et identité, qui n'échappe pas totalement aux représentations habituelles du particularisme culturel. Comment un tel cadre est-il à même de s'appliquer, en France, au cas de la rumba, dont les principaux pratiquants appartiennent précisément aux communautés gitanes telles qu'on les désigne fréquemment ? Comment assurer une représentation de ces communautés *via* le PCI qui ne les réfère pas uniquement aux logiques du particularisme culturel, auxquelles elles sont souvent renvoyées ? Comment intégrer dans le projet d'inscription les mécanismes de réification internes à la pratique, plutôt contraires à l'esprit de la démarche d'inscription, qui valorise l'ouverture et le dynamisme ?

Du droit à la représentation

- 17 Au titre de sa constitution et notamment de son article premier, la République française ne peut pleinement reconnaître d'autre communauté que la communauté nationale. Au nom des principes de son indivisibilité, d'égalité des citoyens devant la loi et d'unicité du peuple, toute attribution de droits collectifs à des groupes spécifiques est dès lors refusée³¹. Par conséquent, la reconnaissance de droits culturels ne peut se faire que sur une base individuelle³². On comprend ainsi que l'aspect quelque peu protéiforme de la définition des communautés dans la Convention, loin de ne révéler que le caractère inachevé du traitement de cette notion, permet finalement d'assurer son acceptation la plus large possible, y compris par des États qui y sont peu prédisposés. Cependant, une des conséquences de ceci est que l'on aboutit pour le cas français à une approche et à un traitement assez « faibles » de ces communautés³³. En l'absence de reconnaissance officielle, l'expression communautaire y prend souvent la forme juridique d'association de type loi de 1901. C'est notamment le cas pour les Gitans, nombre de ces associations existant aux niveaux local, régional et national. Ce

n'est pas réellement le cas, en revanche, pour les *rumberos*, dont la « forme collective » quand elle existe est celle du groupe musical. S'il est bien sûr possible d'obtenir leur adhésion au projet, il risque de s'agir d'adhésions individuelles, tandis que celles des associations de représentation ne garantiraient pas pour autant que l'accord de la « communauté gitane » ait été obtenu. On comprend ainsi l'impossibilité qu'il y a à ce que cette dernière, dont l'unité est sans doute difficile à présupposer, puisse coïncider avec la « communauté patrimoniale » élaborée durant le projet de candidature. Au titre de la procédure, on serait ainsi tenté de considérer que le projet peut certes servir une recherche de justice pour des gitans *rumberos*, mais pas pour les Gitans en tant que tels.

- 18 De plus, cet écart entre « communauté de projet » et communauté d'appartenance est renforcé par certains mécanismes socio-symboliques. Si l'on peut dire que la démarche est jusque là et dans son ensemble bien, voire très bien, accueillie, l'idée de sa réelle saisie participative par les « détenteurs de patrimoine » est cependant difficile à affirmer. En effet, nombre de Gitans s'y impliquent et sont disposés à le faire au nom des objectifs de la candidature et des espoirs qu'elle suscite (valoriser la rumba et les Gitans). Mais pour un ensemble de raisons sociologiques, il est difficile d'aboutir à sa pleine prise en main par les membres de ces groupes. La référence à l'Unesco comme les logiques du montage de dossier renvoient assez fortement à un univers de *Payos* (désignation des non-Gitans par les Gitans). Les inégalités de possession de certains capitaux, notamment scolaires, ne facilitent pas non plus l'appropriation de cette initiative. Ces éléments rappellent ainsi certaines des limites des dimensions participatives du patrimoine.
- 19 Cependant, de manière générale, les dispositifs participatifs ne le sont jamais pleinement et n'aboutissent pas nécessairement à une représentation « véritable » du patrimoine et du groupe qui le porte³⁴. Sans remettre en cause leur pertinence, ils sont habituellement investis par divers intermédiaires, « passeurs », praticiens ou « locuteurs réputés », qui jouent un rôle d'interface entre le groupe et l'arène patrimoniale et orientent le travail de représentation³⁵. Ainsi, par-delà le constat des limites à la participation, se pose la question de ces opérations de médiation, des acteurs qui les portent et des fins qu'ils visent. Au titre de ces dernières, un projet d'inscription est par exemple à même d'être perçu comme une ressource, la mention du nom de l'Unesco laissant à penser qu'il draine d'importants subsides, voire promet des retombées, ou comme un enjeu, portant notamment sur la définition de la pratique et des voix à même de participer ou non à son établissement. Les inégalités d'accès à la participation n'empêchent donc pas que des jeux de positionnement relationnel et d'autorité impliquant des représentants de la communauté gitane puissent être à l'œuvre au sein de la « communauté de projet », à propos de la caractérisation patrimoniale de la rumba. De ce point de vue, ont donc cours au sein de cette « communauté » des processus, perceptibles à un niveau plus général, de présentation de soi comme de gestion des relations entre et à l'intérieur des groupes gitans et entre ces derniers et les *Payos*³⁶.
- 20 Ces enjeux de représentations ne se limitent bien sûr pas à la procédure elle-même et concernent aussi les idées et stéréotypes qui sont véhiculés au sujet des Gitans de façon plus générale dans la société. Bien qu'ils comportent une face positive, ces stéréotypes donnent aussi fréquemment lieu à des stigmatisations et discriminations, qui se prolongent dans un traitement de ces populations sous l'angle des « problèmes sociaux ». De la sorte, il s'agirait ici de s'appuyer sur la participation d'une

communauté, celle des praticiens de la rumba, qui appartiennent bien souvent eux-mêmes à la communauté gitane, pour modifier les représentations appliquées à cette dernière, ce dans un pays qui ne la reconnaît pas officiellement et dans une société au sein de laquelle de nombreux préjugés lui sont associés. Comme l'évoquait un *rumbero* gitan à qui nous présentions en substance nos intentions : « bon courage ! »

- 21 À ces souhaits quelque peu dubitatifs s'ajoute le fait que le levier utilisé pour remplir de tels objectifs, la rumba, corresponde finalement à la face positive des stéréotypes attribués aux Gitans : posséder comme « qualité naturelle » un sens du rythme et de la fête, bref « la musique dans le sang³⁷ ». De plus, compte tenu de l'existence d'une composante allant en ce sens au sein de la Convention et de la force des images sociales³⁸ qui associent Gitans et musique, il est possible que la publicisation patrimoniale de la rumba véhicule une image prédéfinie de ces populations, qui ne romprait pas nécessairement avec toute forme de culturalisme. On comprend ainsi la difficulté qu'il peut y avoir à concilier reconnaissance des communautés et remise en cause des représentations établies, dans le cadre de politiques publiques où « le traitement culturel » peut aussi être « un moyen d'éviter d'aborder le traitement politique des problèmes sociaux³⁹ ».

La rumba ou la musique en mouvements

- 22 Les enjeux de reconnaissance et de représentation que nous venons d'évoquer ne relèvent pas simplement du cadre organisant la notion de PCI, de la façon dont il est appliqué en France ou des effets sociaux potentiellement liés à la candidature. Ils concernent aussi les logiques internes à la rumba, ce malgré le caractère finalement limité de son ancienneté et sa forte capacité à évoluer, à se transformer, caractéristiques qui semblent *a priori* réduire les mécanismes de fixation dont elle pourrait être l'objet.
- 23 Les propriétés de ce genre musical varient autour d'un même thème : place centrale du chant et de la guitare, en l'utilisant comme un instrument à la fois harmonique et de percussion ; usage des *palmas* (claquements des mains) et présence des *jaleos*⁴⁰ ; rythmique basée sur un 4/4 (mesure à 4 temps). Cependant, cette base initiale est aussi très plastique, ce qui a donné lieu à l'apparition de rumbas pop, salsa ou jazz. Cette plasticité est liée aux pratiques d'appropriation/transformation/création propres aux groupes gitans, qui puisent dans des répertoires variés pour les recomposer. Ainsi, toute chanson qui plaît et qui s'y prête est susceptible de devenir une rumba, phénomène déjà décrit pour les pratiques musicales des Manouches⁴¹.
- 24 Ces mécanismes concernent aussi les relations et les circulations entre groupes de part et d'autre de la frontière. Ainsi, l'arrivée en France de cette musique dans les années 1960 est liée à la présence à Perpignan et plus largement dans le Sud de la France de populations gitanes qui, si elle est attestée dès la fin du XVIII^e siècle en Catalogne, s'est renforcée durant le XX^e siècle, notamment à la suite de la Guerre civile espagnole⁴².

Les vieux sont venus à Perpignan, on était en Espagne. Quand il y a eu Franco et compagnie, ils sont tous partis. Les nôtres se sont arrêtés là, d'autres sont montés jusqu'à Montpellier, mais la musique ils l'ont emportée avec eux. Et tout ça avec le langage et les mœurs [...] Mais la connexion elle est restée parce que mes parents, mes grands-parents, les siens, tous [il s'agit d'un entretien collectif], dans nos familles y'en a qui sont restés en Espagne. Lorsque dans les années 60 a commencé

la rumba, ils y avaient de la famille. Alors y'en a un qui dit, « tiens, un bougre qui s'appelle Peret⁴³, vois ce qu'il fait ». Rafael Farina, il est venu chez ma grand-mère⁴⁴. On a gardé ça, pourquoi ? Parce qu'on n'a jamais perdu ce contact, il ne s'est jamais coupé⁴⁵.

- 25 Les liens de parenté de chaque côté de la frontière ont conduit à ce que les grands titres des artistes *rumberos* des années 1960 soient rapidement repris en France, de même que les créations musicales des Gitans de Perpignan pouvaient obtenir un certain succès à Barcelone, comme par exemple une reprise d'une chanson de Sheila version rumba⁴⁶.
- 26 Cependant, l'entrée de ce genre musical en France suscitait en retour la désapprobation des aînés, dans une période où ce qui était considéré comme la « vraie » musique était le flamenco et notamment certains de ses *palos* particulièrement appréciés (dont les *tanguillos*)⁴⁷. Au cours de ces années 1960-1970, aux yeux des plus jeunes, la rumba offrait cet intérêt de posséder une structure plus souple. En effet, si le flamenco comporte lui aussi une grande souplesse et une dimension d'improvisation, l'organisation interne, la grammaire propre à chaque *palo* et aux séquences qui le composent – soit le *compás* – est fortement codifiée. Cette codification offre des capacités d'expression illimitées, mais à l'intérieur du cadre qu'elle organise. De plus « ça raconte une histoire, c'est souvent une plainte, un malheur, on peut pas s'écarter, c'est sacrilège ». Comparativement, la rumba catalane permet « de partir où on veut, c'est large, c'est comme la salsa⁴⁸ ». Certes, du point de vue des musiciens, il s'agit toujours de maîtriser suffisamment les répertoires et la structure du *compás* pour comprendre et anticiper la dynamique musicale et l'éventail des possibles au sein duquel le chanteur est à même de se placer⁴⁹. Mais cela permet surtout d'insérer des mélodies, d'accélérer ou de ralentir le rythme, avant de repartir en reprenant celui de la rumba.
- 27 Comme nous l'avons signalé, cette souplesse structurelle se double d'une capacité d'intégration de morceaux très éloignés de la rumba et qui peuvent être repris sous cette forme. Cependant, loin de considérer qu'il ne s'agirait là que d'une simple transposition relevant finalement de la copie, des apports personnels des *rumberos* « codent » ces reprises des succès du moment et les intègrent à leur univers musical. Certes, il s'agit bien de reprendre une chanson d'untel ou untel, mais le fait de la jouer « à sa sauce » la transforme en un produit singulier à l'intérieur de l'espace musical partagé entre *rumberos*. Il en est de même des titres issus du répertoire des plus reconnus d'entre eux – Peret, El Pescaïlla, Chango, Chacho, Los Amaya, pour mentionner sans exhaustivité les noms les plus cités. Il est nécessaire pour tout *rumbero* qui se respecte de connaître leurs chansons et de savoir les jouer à la manière de ces musiciens. Cependant, leur interprétation doit aussi pouvoir être effectuée selon sa propre manière. Dès lors, à la flexibilité structurelle du genre répondent la souplesse des répertoires et des compositions d'orchestre ou, quand il s'agit des artistes les plus reconnus, la maîtrise de la spécificité de leurs modes de jeu ainsi qu'une capacité à pouvoir se les approprier.
- 28 Ainsi, la rumba évolue entre la reconnaissance de sa forme minimale initiale (une guitare, un chanteur, des palmas et un bongo) et une variété de réalisations qui peuvent s'en réclamer, en tant qu'elles en reprennent la rythmique, les instruments (la guitare) ou certaines techniques (le caractère syncopé du *ventilador*, cette façon d'utiliser la guitare comme percussion inventée par Peret).

- 29 Cependant, à cela s'ajoute la spécificité des styles locaux ou régionaux, suite à la distribution de cette musique dans les différents espaces d'implantation des Gitans qui la pratiquent. Il en est précisément ainsi du « ventilateur » par exemple, qui n'est pas le même à Barcelone, à Perpignan ou vers Montpellier et Arles, là où, du point de vue des Catalans, « on entend le galop des chevaux de Camargue⁵⁰. » Sous cet angle, la rumba varie selon les lieux et territoires, qui sont aussi des espaces de circulation et d'interconnaissance, organisés notamment par les rapports de parenté. Il est ainsi possible pour un guitariste de jouer « son » ventilateur, mais aussi de reproduire celui utilisé dans les autres régions ainsi que la rythmique qui lui est associée. Ces styles de rumba participent ainsi au marquage des proximités et des différences entre les uns et les autres. Ainsi, depuis Perpignan, on reconnaît le rôle central des familles Baliardo à Montpellier et Reyes en Arles, l'importance cruciale d'un groupe comme les Gypsy Kings⁵¹, appréciés comme de grands artistes ayant popularisé la rumba et effectué une carrière incroyable, mais tout en considérant que leur rumba n'est pas tout à fait la même que celle jouée dans la cité catalane.
- 30 Pour terminer, mentionnons que les répertoires et les modes de jeu de la rumba catalane ou gitane se différencient selon les occasions et les publics. L'orchestre retenu pour un mariage, qui est souvent le plus populaire du moment et dont la popularité pourra rejaillir sur la réussite du mariage en question, joue les morceaux alors à la mode susceptibles de plaire et d'entraîner. Mais il en réserve aussi quelques-uns pour les aînés, marquant par là sa connaissance et sa maîtrise d'un répertoire plus classique. Les membres de cette même formation peuvent cependant jouer au bas de la scène, avec d'autres musiciens provenant de l'assistance, dans des formes se rapprochant de la *juerga* et qui laissent davantage de place à l'improvisation et au « sens musical pratique » de l'ensemble des participants. Lors d'une de ces *juergas*, ce qui donne le *la* est, outre le caractère festif de ce type d'événement, la capacité à évoluer dans les répertoires, à s'adapter au moment, au chanteur et aux temps forts de son expression. Priment alors le sens du jeu et la puissance du chant, qui portent avec eux la connaissance des artistes passés et présents ainsi qu'une capacité à exprimer et incarner, dans l'instant, l'émotion et la force qui se dégagent de leurs compositions.

La « vraie rumba » : jeux et joutes de définition et de reconnaissance

- 31 Néanmoins, la majeure partie des mécanismes de flexibilité qui caractérisent cette musique est aussi à même de donner lieu à l'affermissement de sa définition, que ce soit au nom de ce qu'elle est ou en fonction des procédés de reconnaissance des qualités de ses interprètes. En effet, selon un point de vue souvent présenté dans les entretiens comme étant celui des aînés ou des puristes, elle serait l'objet d'une spécification plus stricte de ses caractéristiques : la rumba c'est une guitare, un chanteur et des palmas, auxquels peuvent s'ajouter des bongos. Les versions issues de sa popularisation (dont celle pop d'un groupe comme Los Amaya, celle plus flamenco-fusion d'une formation comme Ketama en Espagne ou rock-fusion façon Manu Chao) ne sont pas toujours considérées comme de la « vraie » rumba : « la vraie rumba c'est la vraie rumba, tu le sens de suite⁵² ». Alors qu'elle apparaît parfois aujourd'hui comme faisant « un peu ancien » par rapport aux styles actuels qui plaisent aux plus jeunes (salsa, reggaeton...), les générations antérieures voient en elle une musique proprement gitane, héritage à faire perdurer, dont le modèle auquel il est souvent fait référence est Peret. De manière analogue, il est possible pour certains de reconnaître l'importance d'un groupe comme

les Gypsy Kings, tout en évoquant le fait que « c'est pas vraiment de la rumba, tout est un peu mélangé, malgré qu'ils font les mêmes trucs que nous [autour de Perpignan], le roulement [à la guitare], mais c'est pas pareil ». Ces considérations ne s'appuient pas sur les mêmes registres lorsqu'il s'agit d'apprécier la rumba jouée par des *Payos* : « des mélodies y'en a qui sont hyper bons, mais quand tu vois la main où ils font les roulements, tu vois que c'est pas des vrais guitaristes on va dire⁵³ ». Ainsi, les discussions auxquelles nous avons pris part donnaient finalement lieu à ce que chacun reconnaisse la diversité des rumbas, mais aussi au fait qu'une seule en soit réellement.

32 La question du style revient fréquemment pour juger la qualité de tel ou tel groupe sur tel ou tel morceau, avec l'idée qu'il convient de ne pas « mélanger des gens qui ne sont pas du style rumba » pour obtenir une réelle qualité musicale. Des jugements similaires peuvent aussi être portés sur les chanteurs eux-mêmes qui, pour les connaisseurs, sont l'élément clé de la qualité musicale, la guitare n'étant finalement là que pour les accompagner et les mettre en valeur. En effet, la voix (grave et puissante), le chant (« avec les tripes » et où le chanteur « donne tout » et est capable de « monter haut ») et sa structure (« [untel] il a jamais été capable de chanter une chanson qui ait un début et une fin ») ainsi que la qualité de la diction et de la langue (« [untel] on comprenait rien quand il chantait ») apparaissent comme les composantes déterminantes, reconnues par la majorité de nos interlocuteurs, qui permettent d'identifier un grand chanteur.

33 Cependant, ces critères résultent pour partie de la dynamique des entretiens que nous avons menés. Par les questions posées, ils conduisaient à identifier des éléments qui, dans la pratique et puisqu'ils sont partagés, ne sont pas nécessairement explicités. Leur mobilisation s'inscrit plutôt dans une autre logique. Celle-ci relève de principes liés à l'estime de soi et des autres en termes de qualités musicales et à sa mise en jeu lors de situations spécifiques, où les échanges musicaux acquièrent une dimension de compétition, voire de rivalité, sans antagonisme⁵⁴. Par exemple :

On avait une habitude, le 24 et le 25 mai, d'aller aux Saintes-Maries, ça c'était tous les Gitans qui allaient se regrouper là-bas. Et avant, on faisait, par exemple le côté Montpellier, le côté Perpignan, etc. On se regroupait comme ça. Et chacun avait ses danseurs, ses danseuses et ses chanteurs [...]. C'était des journées magnifiques. Et il y avait comme un jury. Si tu veux, c'était des gens âgés, qui disaient par exemple Montpellier a gagné ou Perpignan a gagné ou Carcassonne ou ailleurs. C'était magnifique. Je te parle de ça, c'est les années 75-80.

34 Des phénomènes similaires se retrouvent par exemple aussi lors des *juergas*. À ces occasions, lors de rencontres entre amis et connaissances, les musiciens présents ne s'accordent pas par avance sur le répertoire qui sera joué et chanté. La musique évolue dans l'instant, chacun devant s'adapter à la direction qu'elle prend. Comme pour le flamenco, cela suppose une maîtrise poussée des répertoires, des structures rythmiques de l'accompagnement et de la lecture du chant de ceux qui le prennent – puisqu'il passe d'une personne à une autre. Chacun reconnaît, y compris parfois sur le mode de la dénégation, que ces moments possèdent un caractère compétitif. Il s'agit par exemple pour l'un d'entraîner les autres vers des répertoires qu'ils ne maîtrisent pas, les « coinçant » ainsi face à leur difficulté à s'y situer, dans un jeu musical d'échanges marqué par la capacité d'adaptation. Il s'agit aussi pour les chanteurs de susciter les interjections qui ponctuent un chant de qualité (puissant, poussé, suscitant l'émotion). Il s'agit enfin, plus généralement, d'être capable de produire de la « bonne rumba », dont on comprend que sa définition relève finalement des propriétés sociales et

musicales de ceux qui, dans tel contexte, se reconnaissent comme étant ses connaisseurs.

- 35 Ce processus contextuel de fixation des caractéristiques musicales s'étend aussi à d'autres aspects des logiques de représentation. En effet, le caractère variable de la rumba mentionné précédemment, suivant les scènes et les occasions, se manifeste lorsqu'il s'agit de jouer « pour des Payos ». Dans ces situations, les répertoires et les modes de présentation de soi tendent notamment à être calibrés au regard des attentes supposées du public. Les uns et les autres ont une conscience assez vive du fait que « on a été demandé pour la musique mais jamais pour nous-mêmes, parce qu'on restera toujours le voleur de poule ». Néanmoins, le jeu avec les représentations peut aussi donner lieu à la reprise à son propre compte de certains des stéréotypes de la « gitaneité ». Celle-ci devient ainsi une ressource, cependant quelque peu ambivalente, entre stigmatisme et emblème, dans des situations d'interactions. De la sorte, les vecteurs qui étirent la rumba entre le dynamisme de sa flexibilité et la définition de ses caractéristiques premières sont aussi actifs au niveau des images sociales. Ils font d'elle une musique proprement gitane, objet de fierté, élément parmi d'autres mobilisé dans l'entretien des frontières internes et externes aux groupes, tout en demeurant le support de ces stéréotypes que l'on peut reprendre pour soi lorsqu'un coefficient positif peut leur être appliqué.

Conclusion

- 36 La question des enjeux de représentation occupe une place déterminante dans le projet évoqué dans cet article. Elle concerne tout d'abord le dispositif de « gouvernement des différences » associé au PCI⁵⁵. Ce dispositif permettrait en ce cas la reconnaissance d'un élément culturel associé à une communauté qui ne peut, elle, pleinement en bénéficier en France et qui est affectée par divers mécanismes socio-symboliques de marginalisation et de ségrégation – contre lesquels l'esprit de la convention entend lutter. Non seulement ce traitement patrimonial ne réglerait pas ces problèmes sociaux, mais pourrait donner lieu à ne lire ces derniers qu'en termes culturels. Cette possibilité est d'autant plus envisageable que, précisément, la Convention véhicule une définition certes ouverte des communautés, mais qui comporte une tendance particulariste et culturaliste. De la sorte, le projet d'inscription pourrait ainsi déboucher sur le fait d'entériner des représentations culturelles préconstituées de l'« identité gitane », susceptibles d'être reprises par les principaux intéressés en tant qu'elles publicisent une représentation positive d'eux-mêmes. Ainsi, et pour reprendre les propos cités *supra*, les Gitans seraient de nouveau demandés pour la musique et non réellement pour eux-mêmes. Ces mécanismes de fixation des représentations s'appliqueraient de plus à un genre musical qui comporte des logiques internes de cet ordre, autour de la caractérisation de la « vraie rumba ». Ces logiques seraient susceptibles d'être renforcées par la candidature, puisqu'elle suppose de définir cette musique.
- 37 Cependant, malgré l'asymétrie des positions dans la structuration des systèmes de représentation et les limites préalablement mentionnées à leur participation, les Gitans n'ont bien sûr pas uniquement un rôle passif dans le projet. En tant que principaux « détenteurs de la pratique », leur parole est bien évidemment centrale. Or, puisque ce projet apparaît aux yeux de nombre d'entre eux comme une affaire de Payos et qu'il

concerne un élément important des appartenances gitanes, il reproduit à son échelle l'organisation plus générale des relations entre Gitans et entre ceux-ci et les Payos. À ce titre, il devient lui-même un espace de médiation et de présentation d'images de soi et des autres.

- 38 S'il s'agit bien sûr d'essayer de contrer les tendances culturalistes, voire essentialistes, qui peuvent être associées à la publicisation de la rumba, l'intérêt de ce projet réside sans doute dans le fait d'intégrer cette dynamique relationnelle, sociale et symbolique à la reconnaissance patrimoniale de cette musique – quitte à y inclure ces tendances essentialistes et les procédés de fixation internes à la pratique, pourtant contraires à l'esprit de la Convention. Approcher ces processus identitaires et de définition variable de la rumba du point de vue des Gitans en tenant compte de leur position dans la société, apparaît ainsi comme un moyen de ne pas les considérer uniquement sous l'angle de leur culture et de leur « sens du rythme ». Plutôt que de lutter « frontalement » avec les stéréotypes, il devient ainsi possible d'associer les mécanismes de leur formation et de leurs usages au regard patrimonial portant sur un élément – la musique gitane – déjà considéré comme l'un des plus à même de bénéficier d'une telle perspective.

BIBLIOGRAPHIE

Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Unesco, 2016.

Notre diversité créatrice, Unesco, Paris, 1995.

Rapport de la réunion d'experts sur la participation des communautés à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, Unesco/Accu, 2006.

ADELL Nicolas et POURCHER Yves (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) : autour du patrimoine culturel immatériel*, Paris, Michel Oudiard, 2011.

ADELL Nicolas, BENDIX Regina F., BORTOLOTTI Chiara and TAUSCHEK Markus (eds.), *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*, Göttingen studies in Cultural Property, vol. 8, 2015.

APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001 [1996].

AVANZA Martina et LAFERTÉ Gilles, « Dépasser la construction des identités ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n° 61, 2005, p. 154-167.

BJARKE Nielsen, « Unesco and the 'Right Kind' of Culture: Bureaucratic Production and Articulation », *Critique of Anthropology*, vol. 31, n° 4, p. 273-292.

BORDIGONI Marc, « Les Gitans ont la musique dans le sang », *Le grand Livre des idées reçues : pour démêler le vrai du faux*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2008, p. 590-592.

- BORTOLOTTI Chiara (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.
- BORTOLOTTI Chiara, « Placing Intangible Cultural Heritage, Owning a Tradition, Affirming Sovereignty: the Role of Spatiality in the Practice of the 2003 Convention », STEFANO Michelle L. and DAVIS Peter (eds.), *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*, Oxon and New York, Routledge, 2017, p. 46-58.
- BRUBAKER Roger, « Au-delà de l'«identité» », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, 2001, p. 66-85.
- CASTRO MARTÍN María Jesús, *La rumba catalana y el flamenco: Los marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona*, Publicia, 2013.
- CIARCIA Gaetano (dir.), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala/MSH-M, 2011.
- COLLECTIF, *Le livre des Gitans de Perpignan*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CORTÉS-VASQUEZ J., JIMENEZ-ESQUINAS G. and SANCHEZ-CARRETERO C., « Heritage and Participatory Governance: an Analysis of Political Strategies and Social Fractures in Spain », *Anthropology Today*, vol. 33, n° 1, 2017, p. 15-18.
- DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1991 [1893].
- ERIKSEN Thomas Hylland, « Between Universalism and Relativism: A Critique of the UNESCO Concepts of Culture », COWAN Jane, DEMBOUR Marie-Bénédicte and WILSON Richard (eds.), *Culture and Rights: Anthropological Perspectives*, Cambridge University Press, 2001, p. 127-148.
- FORMOSO Bernard, « La coculturation, un outil pour repenser les relations interethniques : études de cas tsiganes », *Ethnologie française*, n° 173, 2019, p. 195-206.
- FRASER Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale : reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte, 2005.
- FRASER Nancy, « Redistribution, reconnaissance et participation : vers une conception intégrée de la justice », *Rapport mondial sur la culture 2000*, Unesco, Paris, 2000, p. 52-62.
- NISBET Robert, *La tradition sociologique*, Paris, PUF, 2005 [1966].
- PASQUALINO Caterina, *Dire le chant : les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions et Éditions de la MSH, 1998.
- POUEYTO Jean-Luc, « Loin de Django, la musique des Manouches de Pau », *Gradhiva*, n° 21, 2015, p. 182-203.
- RUBIO Yoanna, « Musiquer chez les Gitans de Berriac », *working paper*, 2018.
- SMITH Laurajane, *Uses of Heritage*, New York, Routledge, 2006.
- STOCZKOWSKI Wiktor, « UNESCO's Doctrine of Human Diversity: A Secular Soteriology? », *Anthropology Today*, vol. 25, n° 3, 2009, p. 7-11.
- SUAUD Charles, « Le mythe de la base », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, 1984, p. 56-79.
- TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, PUF, 2010 [1922], p. 17-19.
- TURNER Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990 [1969].

WAGENER Noé, « Communautés et PCI : approche juridique », communication présentée lors des journées *Communautés patrimoniales, entre participation et appropriation*, IIAC/LAHIC, Mucem, Ministère de la Culture, 17 et 18 janvier 2018, Carcassonne/Marseille.

WATERTON Emma and SMITH Laurajane, « The Recognition and Misrecognition of Community Heritage », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 16, n° 1, 2010, p. 4-15.

WEBER Max, *Économie et Société*, t. 1, Paris, Press Pocket, 1995 [1922].

NOTES

1. Sur cette notion de « groupalité », voir BRUBAKER Roger, « Au-delà de l'“identité” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, 2001, p. 66-85.
2. Voir le *Rapport de la réunion d'experts sur la participation des communautés à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Unesco/Accu, 2006, p. 6. L'expression « enracinement dans la communauté » est utilisée dans certaines décisions du Comité intergouvernemental chargé des inscriptions.
3. BORTOLOTTI Chiara, « Introduction. Le trouble du patrimoine culturel immatériel », BORTOLOTTI Chiara (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 21-43, notamment p. 34.
4. Nous réunissons ici sous forme synthétique différentes positions développées au XX^e siècle, notamment dans les travaux de Ferdinand Tönnies, Émile Durkheim et Victor Turner, dont les références sont données plus loin. Sur cette notion de communauté et sa place dans l'histoire des idées, voir NISBET Robert, *La tradition sociologique*, Paris, PUF, 2005 [1966] et DELANTY Gerard, *Community*, London and New York, Routledge, 2010.
5. Ce volet concerne deux dimensions principales, relatives à l'action culturelle ainsi qu'à l'inscription à l'inventaire national piloté par le ministère de la Culture.
6. Plusieurs théories et récits des origines existent à son sujet. Ils ont comme point commun de reconnaître le rôle central joué par trois artistes à la fin des années 1950 et dans les années 1960 : Antonio González Batista « El Pescaílla », Josep Maria Valentí « El Chacho » et Pedro Pubill Calaf dit Peret.
7. CASTRO MARTÍN María Jesús, *La rumba catalana y el flamenco: Los marcadores culturales de los kalós catalanes de Barcelona*, Publicia, 2013.
8. Sur les distinctions entre approches universalistes ou différentialistes des communautés, voir MAGUET Frédéric, « L'image des communautés dans l'espace public », BORTOLOTTI, *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 47-73.
9. L'expression « esprit de la Convention » est utilisée dans le paragraphe 91c des *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Unesco, 2016, p. 19.
10. ADELL Nicolas et POURCHER Yves (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) : autour du patrimoine culturel immatériel*, Paris, Michel Oudiard, 2011.
11. FORMOSO Bernard, « La coculturation, un outil pour repenser les relations interethniques : études de cas tsiganes », *Ethnologie française*, n° 173, 2019, p. 195-206, p. 200 notamment.
12. Pour une réflexion sur ce point sous l'angle des *critical heritage studies*, voir SMITH Laurajane, *Uses of Heritage*, New York, Routledge, 2006, particulièrement chapitre 8.
13. Emma Waterton et Laurajane Smith évoquent ainsi l'idée d'un « 'feel good' factor » (facteur positif, de bien-être) associé à la notion – WATERTON Emma and SMITH Laurajane, « The Recognition and Misrecognition of Community Heritage », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 16, n° 1, 2010, p. 4-15.

14. La Convention elle-même et les Directives opérationnelles – soit le texte accompagnant la Convention et traitant des principes de sa mise en œuvre.
15. STOCZKOWSKI Wiktor, « UNESCO's Doctrine of Human Diversity: A Secular Soteriology? », *Anthropology Today*, vol. 25, n° 3, 2009, p. 7-11.
16. Sur ces évolutions, voir notamment BJARKE Nielsen, « Unesco and the 'Right Kind' of Culture: Bureaucratic Production and Articulation », *Critique of Anthropology*, vol. 31, n° 4, p. 273-292.
17. Sur ce rapport, voir notamment ERIKSEN Thomas Hylland, « Between Universalism and Relativism: A Critique of the UNESCO Concepts of Culture », COWAN Jane, DEMBOUR Marie-Bénédicte and WILSON Richard (eds.), *Culture and Rights: Anthropological Perspectives*, Cambridge University Press, 2001, p. 127-148.
18. Voir notamment FRASER Nancy, *Qu'est-ce que la justice sociale : reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte, 2005. Voir aussi la contribution de l'auteur aux débats de l'Unesco : FRASER Nancy, « Redistribution, reconnaissance et participation : vers une conception intégrée de la justice », *Rapport mondial sur la culture 2000*, Unesco, Paris, 2000, p. 52-62.
19. *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention...*, paragraphe 192, p. 41.
20. L'idée d'une « nouvelle éthique universelle », qui « devra puiser son inspiration dans les ressources-mêmes de la culture » est initialement développée dans le rapport *Notre diversité créatrice* – UNESCO, Paris, 1995, p. 16-17.
21. Voir le *Rapport de la réunion d'experts...*, 2006, p. 5-6.
22. Selon Tönnies, la communauté est d'abord communauté « de sang, de lieu et d'esprit » – TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et société : catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, PUF, 2010 [1922], p. 17-19.
23. APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001 [1996]. L'auteur a collaboré avec l'Unesco au début des années 2000 dans le cadre des travaux liés au *Rapport mondial sur la culture 2000* (Unesco, Paris, 2000) et à la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle* (2001).
24. Voir sur ce point BORTOLOTTI Chiara, « Placing Intangible Cultural Heritage, Owning a Tradition, Affirming Sovereignty: the Role of Spatiality in the Practice of the 2003 Convention », STEFANO Michelle L. and DAVIS Peter (eds.), *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage*, Oxon and New York, Routledge, 2017, p. 46-58, particulièrement p. 48-49.
25. ADELL Nicolas, BENDIX Regina F., BORTOLOTTI Chiara and TAUSCHEK Markus (eds.), *Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage*, Göttingen studies in Cultural Property, vol. 8, 2015 ; CORTÉS-VASQUEZ J., JIMENEZ-ESQUINAS G. and SANCHEZ-CARRETERO C., « Heritage and Participatory Governance: an Analysis of Political Strategies and Social Fractures in Spain », *Anthropology Today*, vol. 33, n° 1, 2017, p. 15-18.
26. Voir le paragraphe 102 des directives opérationnelles précédemment citées.
27. TÖNNIES Ferdinand, *Communauté et société*.
28. WEBER Max, *Économie et Société*, t. 1, Paris, Press Pocket, 1995 [1922].
29. DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1991 [1893].
30. TURNER Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure*, Paris, PUF, 1990 [1969].
31. Voir notamment la décision 99-412 DC du 15 juin 1999 du Conseil constitutionnel à propos de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires.
32. C'est le cas dans la récente loi NOTRE de 2015.
33. Sur ces considérations, nous renvoyons à WAGENER Noé, « Communautés et PCI : approche juridique », communication présentée lors des journées *Communautés patrimoniales, entre participation et appropriation*, IIAC/LAHIC, Mucem, Ministère de la Culture, 17 et 18 janvier 2018, Carcassonne/Marseille.
34. Sur ce point, bien que sur un tout autre sujet, voir SUAUD Charles, « Le mythe de la base », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 52-53, 1984, p. 56-79.

35. CIARCIA Gaetano, « Introduction », CIARCIA Gaetano (dir.), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala/MSH-M, 2011, p. 7-30, notamment p. 15.
36. Sur ces processus, voir par exemple PASQUALINO Caterina, *Dire le chant : les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions et Éditions de la MSH, 1998, particulièrement chapitre 2, ainsi que l'article déjà cité de Bernard Formoso, « La coculturation, un outil pour repenser les relations interethniques : études de cas tsiganes », p. 195-206.
37. BORDIGONI Marc, « Les Gitans ont la musique dans le sang », *Le grand Livre des idées reçues : pour démêler le vrai du faux*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2008, p. 590-592.
38. Sur cette notion d'image sociale, voir AVANZA Martina et LAFERTÉ Gilles, « Dépasser la construction des identités ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, n° 61, 2005, p. 154-167.
39. MAGUET, « L'image des communautés dans l'espace public », p. 67.
40. Interjections et onomatopées qui, comme dans le flamenco, marquent la reconnaissance des qualités du chant ou de l'accompagnement musical, les soutiennent et les relancent.
41. POUETO Jean-Luc, « Loin de Django, la musique des Manouches de Pau », *Gradhiva*, n° 21, 2015, p. 182-203.
42. COLLECTIF, *Le livre des Gitans de Perpignan*, Paris, L'Harmattan, 2003.
43. Peret est un artiste espagnol considéré comme le ou l'un des inventeurs de la rumba catalane.
44. Rafael Farina est un grand chanteur de flamenco des années 1950 et 1960.
45. Entretien avec Joseph « Patane » Soles et Jose Garcia, juillet 2018.
46. Anecdote racontée par Joseph « Mambo » Saadna, fondateur avec ses frères du groupe Els rumberos catalan, lors d'un entretien, mars 2018.
47. Les *palos* désignent les différentes variétés du *cante flamenco*.
48. Entretien avec Joseph « Patane » Soles et Jose Garcia, juillet 2018.
49. Ce qui permet à des musiciens et chanteurs qui n'ont pas répété ensemble de retomber sur leurs pieds et sur leurs temps lors de morceaux improvisés, durant une *juerga* par exemple – soit un moment convivial et festif où l'on joue et l'on chante autour d'un verre ou d'un repas.
50. Entretien avec Joseph à la Casa musicale, Perpignan, mars 2018.
51. Entretenant des relations de parenté, les familles Baliardo et Reyes ont joué un rôle de premier plan dans la reconnaissance de la musique gitane et de la rumba à partir des années 1960. La première de ces deux familles est notamment celle de Manitas de Plata, de son frère Hippolyte Baliardo et du fils de ce dernier Nino. La seconde est celle de José Reyes, qui fit partie avec les deux premiers cités et le fils aîné de Manitas du groupe Los Baliardos, qui a participé à la popularisation de la musique gitane à la fin des années 1950 et au début de la décennie suivante. Nino Baliardo et Nicolas Reyes, fils de José, ont fondé avec d'autres membres de leurs familles le groupe Los Reyes à la fin des années 1970, devenu les Gypsy Kings au début des années 1980.
52. Puisque les univers gitans sont marqués par une forte interconnaissance et que les propos cités ici et par la suite comprennent des définitions de ce qu'est la rumba et des jugements des uns sur les autres, nous ne souhaitons pas préciser les entretiens dont sont tirés ces propos, de manière à ne gêner personne. Ajoutons que nous ne souhaitons pas dire ce que la rumba serait ou non, et que celle de tel ou tel artiste serait plus « vraie » qu'une autre. L'objectif est ici de porter notre attention sur les logiques à partir desquelles des jugements de ce type sont émis.
53. « Ça se voit, ça se sent, c'est pas un vrai Gitan. – (second interlocuteur) C'est pas joué pareil que comme si c'était un Gitan. – (troisième interlocuteur) Je dis pas qu'il faut être Gitan [...] mais quand tu te fais apprendre, t'es obligé de progresser par rapport à ce qu'on t'apprend, alors que quand c'est vraiment inconscient et que on va dire tu l'as dans le sang, en fait c'est..., t'as toutes les frontières ouvertes ».

54. Nous renvoyons sur ce point à RUBIO Yoanna, « Musiquer chez les Gitans de Berriac », *working paper*, 2018, recherche réalisée dans le cadre du projet.

55. Sur ce point, voir HAFSTEIN Valdimar Tr., « Célébrer les différences, renforcer la conformité », BORTOLOTTI, *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 75-97 et plus particulièrement p. 87-88.

RÉSUMÉS

Cet article est consacré à la place de la notion de communauté dans les politiques de l'Unesco en matière de PCI, au regard d'un projet dont les auteurs sont parties prenantes : l'inscription d'une pratique musicale gitane, la rumba catalane, au titre de la Convention de 2003. Une première partie vise à caractériser le « modèle communautaire » présent dans ces politiques, avant qu'il ne s'agisse d'envisager les modalités de son application en France et au cas de la rumba. Après avoir signalé l'équivoque de cette application et les enjeux qu'elle comporte en termes de représentation des populations gitanes, l'analyse s'axe sur la rumba elle-même. Il s'agit notamment d'examiner le fait que le caractère évolutif de ce genre musical n'empêche pas que des définitions plus fixistes en soient données par certains acteurs et dans certains contextes, dont celui du projet d'inscription lui-même. Ce dernier apparaît ainsi comme un espace d'identification et de médiation des affiliations collectives et des pratiques musicales, processus qui nécessitent finalement d'être intégrés au regard patrimonial porté sur la rumba.

This article examines the place of the notion of community in the UNESCO policies on ICH, with regard to a project in which the authors are stakeholders: the inscription of Catalan rumba, a gypsy musical practice, under the 2003 Convention. The first part aims to characterise the “community model” present in these policies, and then considers their application in France and in the case of the rumba. After pointing out the ambiguity of this application and the issues involved, in terms of the representation of gypsy populations, the analysis focuses on the rumba itself—notably the fact that despite the evolving nature of this musical genre, certain stakeholders in certain contexts have asserted more fixist definitions of it. One such context is the inscription project, which thus appears as a space for the identification and mediation of the collective affiliations and musical practices—processes that ultimately must be integrated into the consideration of the rumba from a heritage perspective.

INDEX

Mots-clés : patrimoine culturel immatériel, communauté, rumba catalane, Gitans, représentations

Keywords : intangible cultural heritage, community, Catalan rumba, Gypsies, representations

AUTEURS

ARNAULD CHANDIVERT

Arnauld Chandivert est ethnologue et maître de conférences à l'université Paul-Valéry – Montpellier III. Ses travaux portent notamment sur les relations entre processus de patrimonialisation et constructions des identifications collectives, ce à partir d'enquêtes historiques et ethnographiques situées dans les Pyrénées françaises. Enseignant au sein d'un master « Ethnologie et métiers du patrimoine », il apporte son appui au projet de candidature de la rumba catalane sur les listes du PCI au titre de ses compétences dans ces domaines.

HERVÉ PARENT

Hervé Parent est directeur de production pour l'association KaRu prod à Perpignan, dont les activités gravitent autour de la rumba (management d'artistes, label discographique, production d'événements culturels, ingénierie). Il est en charge du versant français de la coordination du projet de candidature de la rumba à une inscription sur une des listes du PCI de l'Unesco. Il a aussi coordonné en 2017 l'ouvrage *Approches anthropologique, musicologique et artistique des rumbas*, publié aux éditions Trabucaire.