Transposition

Musique et Sciences Sociales

8 | 2019

Musique : patrimoine immatériel ?

Introduction. Musique : patrimoine immatériel ?

Elsa Broclain, Benoît Haug et Pénélope Patrix

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/4121>

DOI : [10.4000/transposition.4121](https://doi.org/10.4000/transposition.4121)

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Elsa Broclain, Benoît Haug et Pénélope Patrix, « Introduction. Musique : patrimoine immatériel ? », *Transposition* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 16 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/4121> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.4121>

Ce document a été généré automatiquement le 16 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.

Introduction. Musique : patrimoine immatériel ?

Elsa Broclain, Benoît Haug et Pénélope Patrix

- ¹ Près de deux tiers des éléments inscrits en 2018 sur les listes du Patrimoine Culturel Immatériel de l'Humanité (PCI) de l'UNESCO présentent une composante musicale notable¹. Le *lkhon khol*, rite religieux associant danse, musique et masques de la communauté du monastère bouddhiste de Wat Svay Andet au Cambodge ; l'*as-samer*, pratique dansée et chantée de Jordanie ; le chant accompagné au gusle de Serbie ; ou encore le reggae de Jamaïque, y figurent désormais aux côtés du *rebetiko* grec, du *séga tambour* de Rodrigues (tout juste inscrits en 2017), du tango du Rio de la Plata, du rassemblement festif breton *fest-noz* ou encore de l'artisanat et du jeu du *tar* en Azerbaïdjan. Au total, on comptabilise ainsi plus de 300 pratiques² où la « musique » joue une part importante, tout en étant la plupart du temps liée à des fêtes, danses, rituels, poésies ou savoir-faire³. Elle semble donc occuper une place de choix au sein du « patrimoine culturel immatériel » de l'humanité tel que le répertorie l'UNESCO depuis sa Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003⁴ (ci-après nommée la Convention).

III 1 : Distribution mondiale des éléments du PCI et poids relatif de la musique
(CLIQUER SUR « ORIGINAL » POUR UNE MEILLEURE DÉFINITION)⁵

- 2 Faut-il en déduire une affinité particulière de la musique avec le concept de « patrimoine immatériel », qui la prédisposerait au modèle patrimonial proposé par l'UNESCO ? Se plie-t-elle plus aisément aux mécanismes de patrimonialisation que les autres phénomènes concernés ? À moins que ce dispositif ne fasse qu'enregistrer la prégnance de la musique dans les pratiques sociales de par le monde ? Quoi qu'il en soit, le constat de cette prépondérance de la musique au sein du PCI invite à interroger la manière dont elle est définie et perçue dans ce contexte, et à examiner les présupposés théoriques et historiques à l'œuvre. À cet égard, bien que l'idée d'« immatérialité » tienne avant tout d'une répartition institutionnelle et pratique⁶, elle entre en résonance avec la tradition occidentale romantique et contemporaine tenant la musique comme le plus « spirituel » de tous les arts⁷. Cette nouvelle catégorie, souvent présentée par les expert·es et interlocuteur·trice·s de l'UNESCO comme un tournant patrimonial, visant un rééquilibrage « Nord/Sud » des différentes conceptions de la culture et des éléments inscrits au niveau mondial⁸, renouerait-elle donc paradoxalement avec le paradigme esthétique occidental dominant ? Classer une musique comme « patrimoine immatériel », ce serait alors la mettre sous la coupe d'un système symbolique situé, quand bien même d'autres traditions, en Occident et ailleurs, mettent au contraire l'accent sur son ancrage dans les corps humains, dans les lieux, les instruments et objets⁹. Relevons néanmoins que lorsque l'UNESCO accorde un privilège à la musique au sein des « arts du spectacle » dans le domaine du PCI, c'est moins en vertu de son « immatérialité » que du fait de son caractère supposément « universel¹⁰ » ; patrimoine *immatériel*, donc, mais aussi et surtout *de l'humanité*.
- 3 Cette importance de la musique dans le champ du PCI invite à interroger *ce que la musique fait au PCI* : en raison de caractéristiques qui lui seraient propres, la musique incite-t-elle à repenser les définitions et les façons de fabriquer du patrimoine ? Joue-t-elle un rôle particulier au sein des « nouveaux patrimoines¹¹ » et des infléchissements

apportés par l'UNESCO pour aller vers une valorisation des pratiques vivantes et des acteur·trice·s, plutôt que des artefacts¹² ? Comment la musique dérange-t-elle ou rejoue-t-elle cette nouvelle catégorie de « patrimoine culturel immatériel » ?

- 4 À l'inverse – et c'est le postulat initial que ce numéro se propose d'explorer – ce nouveau régime du « patrimoine immatériel » semble être devenu le paradigme dominant dans les actions de patrimonialisation et de valorisation des pratiques musicales à l'échelle internationale. En effet, les candidatures affluent depuis la ratification de la Convention par les États-membres de l'UNESCO et son entrée en vigueur en 2006 : elles font de l'inscription sur les listes de l'UNESCO l'un des nouveaux horizons de la « course à la patrimonialisation¹³ » ainsi qu'un enjeu fondamental de reconnaissance des pratiques musicales et, plus généralement, culturelles à travers le monde. Ce postulat laisse envisager une histoire mondiale des patrimonialisations musicales, intéressée notamment par la place qu'occupent, dans ce paysage, la Convention de l'UNESCO et le nouvel ordre patrimonial qu'elle a institué à l'échelle mondiale. En somme, il s'agit également de se demander *ce que le PCI fait à la musique* : comment ce paradigme affecte-t-il les pratiques musicales, les dénominations et les théories, ainsi que la diversité des dispositifs de conservation, de valorisation et de sauvegarde de la musique ?
- 5 Bien entendu, supposer que le PCI domine le champ des patrimonialisations musicales ne signifie pas nécessairement qu'il en aurait éradiqué les formules antérieures et alternatives – ainsi, des catégories de classement et d'action telles que « musiques traditionnelles », « musiques régionales », « musiques orales », « musiques populaires », voire « musiques folkloriques », continuent d'exister au sein des associations, festivals, bibliothèques, musées, archives et inventaires locaux, régionaux ou nationaux, à travers le monde. Mais force est de le constater – et les articles rassemblés dans ce numéro y invitent : depuis que l'UNESCO l'a imposée¹⁴, la catégorie de patrimoine culturel immatériel a infiltré les mondes de la musique, bien au-delà du giron des Nations Unies, qu'ils soient professionnels ou amateurs, locaux ou transnationaux. Elle a sinon envahi, du moins séduit musées, festivals et collectivités, et s'est ajoutée sinon substituée aux dénominations en vigueur. Les mesures de sauvegarde que la Convention prescrit en tant qu'instrument international – consultation et implication des communautés, importance accordée aux pratiques vivantes et aux acteur·trice·s, mise en place d'inventaires, création d'archives, d'études scientifiques, de musées ou autres organismes compétents – et les valeurs qu'elle promeut – universalité, égalité, respect des droits humains, paix, mais aussi célébration de la diversité culturelle, reconnaissance des minorités¹⁵ – sont devenues prescriptives dans les pratiques de patrimonialisation musicale et les politiques culturelles locales, imposant ce nouveau paradigme patrimonial en norme à travers le monde¹⁶. Jusqu'à en hérissier certain·e·s, qui contestent cette nouvelle catégorie¹⁷, la critiquent ou tentent de l'esquiver.
- 6 Le postulat selon lequel le PCI serait désormais l'un des principaux leviers de patrimonialisation de la musique à l'échelle planétaire enjoint dès lors à se pencher sur ce phénomène avec une certaine urgence. Il en découle en effet des questions brûlantes, portant à conséquence, qui gagnent à être posées par le large spectre des sciences humaines et sociales. Nombre de pratiques sont concernées par ces enjeux à travers le monde, et traversées en ce moment-même par des débats, conflits, tentatives de redéfinition et de résolution liées à ces questions patrimoniales. Il convient dès lors

de questionner cette nouvelle donne et les façons dont elle est appréhendée non seulement par les musicien·nes et les communautés concernées, mais aussi par un large spectre d'acteur·trices et d'institutions musicales et artistiques.

Les patrimonialisations musicales à l'ère du PCI : état des lieux

- 7 Quel traitement ces questions ont-elles connu jusqu'ici ? Avant d'entrer dans le domaine particulier du PCI, il faut d'emblée prendre acte de l'instabilité du périmètre, voire de la définition, du « patrimoine musical » lui-même – entre les chercheur·es, les professionnel·les du patrimoine (conservateur·trices, restaurateur·trices, muséologues, médiateur·trices), et les musicien·nes et acteur·trices des scènes musicales. Cette instabilité est nourrie par l'une des principales disjonctions à l'œuvre aujourd'hui au sein de ce champ, entre d'une part une patrimonialisation de la musique par la préservation de ses artefacts (instruments, notations, enregistrements), tenus pour les témoins de son histoire et les dépositaires de ses « œuvres » ; d'autre part, une patrimonialisation par le soutien et la revitalisation des processus de création, des savoirs et des dynamiques sociales qui leur sont propres, surtout appliquée aux musiques dites traditionnelles, orales, populaires ou du monde¹⁸. Issue de la tradition occidentale, la première est garantie par les institutions de conservation que sont les musées, archives et bibliothèques ; la seconde est issue des « nouvelles muséologies » et trouve son prolongement dans les « nouveaux patrimoines » mis en valeur par le dispositif du PCI de l'UNESCO.
- 8 Cela permet de replacer ce dernier au bout d'une chaîne de processus de conservation et de sauvegarde qui remonte au moins au XIX^e siècle. En ce sens, les nombreuses études historiques portant sur les collectes de poésies populaires, inventaires, musées de musique¹⁹, collections de partitions, enregistrements²⁰, et plus largement sur les archives musicales, entre folklore romantique, constructions nationales et sciences émergentes²¹ –, participent *de facto* d'une histoire des patrimonialisations musicales. Cette remarque pour le moins inclusive doit néanmoins être contrebalancée par une approche nominaliste : l'application à la musique de l'idée de « patrimoine » ne survient que tardivement dans le XX^e siècle, et tarde à désigner autre chose que des supports – notés, discographiques, organologiques, etc. ; quant au néologisme « patrimonialisation », il faut attendre l'orée du XXI^e siècle pour le rencontrer. Une telle précaution n'invalidé aucunement la mise en perspective historique des patrimonialisations musicales, à condition néanmoins que ne s'y dissolvent pas entièrement les singularités de l'horizon contemporain et de son vocabulaire patrimonial propre, marqueur de son historicité.
- 9 En 2013, l'ethnomusicologue Luc Charles-Dominique se penche sur ces questions à la faveur d'une proposition originale d'anthropologie de la patrimonialisation des « formes musicales et artistiques²² », où un retour sur l'histoire institutionnelle des patrimonialisations en France depuis la Révolution cohabite avec une lecture très critique du dispositif du PCI et de ses conséquences dans divers domaines. Si la conclusion programmatique de l'article s'adresse explicitement à la discipline ethnomusicologique, le propos n'en est pas moins transférable à l'ensemble des sciences sociales :

Quoi qu'il en soit des politiques patrimoniales et de leur succès, il est clair que leur étude devient aujourd'hui une dimension incontournable de l'analyse ethnomusicologique. En jeu ici, la représentation identitaire due à la démultiplication des niveaux en présence (internationaux, nationaux, locaux, individuels) et à leurs interférences, la dialectique de la sauvegarde ou de la revitalisation, le paradoxe de l'apparition d'un discours globalisé concernant la protection de la diversité culturelle, les effets de la patrimonialisation sur le devenir des cultures, les changements consécutifs à leur institutionnalisation, à leur accession à « l'universalité », à la mise en tourisme et à la mise en spectacle de ces faits culturels subitement sortis de l'ombre et placés sous les feux de la rampe internationale²³.

- 10 Prendre date de l'entrée dans une ère patrimoniale généralisée et considérer sa généalogie enjoindrait donc à une réorientation disciplinaire à la hauteur de ces enjeux qui, s'ils n'apparaissent pas nécessairement avec le PCI, semblent catalysés par ce processus. Pour ce qui concerne le domaine français, il n'est pas surprenant que cette proposition émane notamment de ce défenseur d'une ethnomusicologie nourrie d'anthropologie historique, qui a longtemps assuré des fonctions importantes au sein du mouvement revivaliste français, en particulier auprès d'institutions de documentation et de valorisation des musiques et danses dites « traditionnelles ». Le « patrimoine immatériel » semble en effet constituer le dernier avatar de l'idée de « tradition », prenant son relais en tant que principale instance de référence performative au passé, ou plus précisément de mise en relation – légitime – des pratiques et objets contemporains avec ceux tenus pour historiques²⁴. Pour qui souhaite éprouver cette hypothèse dans le domaine musical, les revivalismes font figure d'objets privilégiés²⁵ : la relation essentielle que noue la pratique contemporaine avec les « traditions » – et donc, de plus en plus, les « patrimoines » – y est constamment revendiquée, explicitée, débattue et négociée, et engendre une diversité de pratiques, des plus cosmopolites aux plus conservatrices²⁶.
- 11 C'est ce virage que se proposent de prendre plusieurs études récentes d'anthropologie du patrimoine, dédiées à des pratiques musicales globalisées généralement articulées aux scènes de la *world music*, et qui ne relèvent donc pas de la dichotomie local/global évoquée plus haut²⁷. Précisons enfin que si l'idée de « patrimoine » a fait florès dans de nombreuses publications et événements musicologiques et ethnomusicologiques²⁸, et de façon particulièrement vive dans le champ des études sur les musiques populaires²⁹, d'aucuns questionnent son statut épistémique et disciplinaire, voire s'en prémunissent lorsqu'elle n'émane pas explicitement du terrain³⁰.
- 12 En ce qui concerne à présent la place des pratiques musicales dans le champ spécifique du « patrimoine culturel immatériel », et inversement, on constate que parmi les nombreux travaux consacrés aux enjeux de la Convention et aux effets des inscriptions sur les listes du PCI sur les pratiques culturelles, rares sont ceux qui se sont penchés sur la musique comme objet d'analyse spécifique. Toutefois, sur les quatre études de cas présentées en 2011 dans l'ouvrage collectif *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, référence pionnière sur le sujet, deux portent sur des pratiques musicales, et esquissent de premières réflexions sur les manières dont ce nouveau paradigme vient s'articuler aux dénominations et aux pratiques musicales³¹. Ignazio Macchiarella s'y interroge notamment sur l'adéquation de la catégorie de PCI à la musique, et y exprime – au diapason des protagonistes du *canto a tenore* sarde – certaines réticences à considérer des formes d'expression musicale qui n'existent que « s'il y a quelqu'un en chair et en os » comme « une succession désincarnée de sons »,

soit « quelque chose d'intangible et d'immatériel³² ». De son côté, Carlos Sandroni examine les façons dont le projet de sauvegarde de la *samba de roda* a commencé à affecter les rapports sociaux au sein des groupes de pratique. En structurant une communauté qui s'est finalement trouvée en discordance avec les praticien·nes non impliquées – les « vraies » *sambadore·s* –, la candidature au PCI a ainsi induit de nouveaux conflits et rapports de pouvoir entre « détenteur·trices », à l'opposé des objectifs de rassemblement du projet³³.

- 13 Dans la continuité de ces études, quelques chercheur·es se sont penché·es sur les transformations engendrées par la mise en patrimoine et la labellisation de pratiques musicales sous l'égide du PCI. Certain·es examinent au plus près les processus de candidature aux listes de l'UNESCO ainsi que les programmes de sauvegarde mis en place à l'aune de leurs enjeux politiques, sociaux et esthétiques³⁴. D'autres montrent comment, de cette rencontre entre musique et PCI, émergent des formes nouvelles, hybrides de patrimonialisation, de promotion, de mise en musée, en exposition et en spectacle de la musique³⁵. D'autres enfin commencent à analyser les façons dont les acteur·trices, les discours et les pratiques performatives se réorganisent pour absorber cette nouvelle donne³⁶. L'analyse des effets de ce nouveau régime patrimonial sur la musique n'en est malgré tout qu'à ses débuts, et ces travaux, encore balbutiants, sont eux aussi restreints à des études de cas et des aires géographiques précises ; ils n'entrent pas toujours en dialogue, limitant les possibilités de concevoir des théories générales au sujet des interactions entre musique et PCI.
- 14 Ce numéro de *Transposition* se propose d'y contribuer en engageant une approche transnationale et comparative des rapports entre musique et « patrimoine immatériel ». Il associe études de cas et réflexions théoriques, en articulant plusieurs aires culturelles, terrains et disciplines. Il prend la suite des quelques études très récemment produites en ce sens, principalement dans les domaines anglophones et hispanophones. Depuis la publication de notre appel à articles ont notamment paru, sous l'intitulé *Music as Heritage : Historical and Ethnographic Perspectives* (2018), les actes d'un colloque qui s'est tenu à Londres quatre ans plus tôt³⁷. Cette contribution importante part bien du principe que la Convention de 2003 constitue désormais un repère essentiel des études sur les patrimoines musicaux, et confronte ce modèle patrimonial à des sphères de l'activité musicale situées en dehors du périmètre de l'UNESCO. Elle explore les façons dont les « cultures musicales » sont affectées par les discours et les politiques patrimoniales nationales et internationales. Elle a par ailleurs le mérite de s'intéresser de façon paradoxale à des pratiques de musique savante menacées d'extinction et ayant reçu peu d'attention. En 2018 paraissait également, dans la revue *TRANS*, le dossier *Música y patrimonio cultural en América Latina* consacré aux enjeux sociaux, politiques et identitaires du PCI dans le contexte musical latino-américain. Les études réunies permettent de mesurer la variété des processus de patrimonialisation de la musique en Amérique Latine, malgré le caractère standardisé des opérations de sauvegarde affiliées au PCI et à l'UNESCO³⁸. Enfin, le *Oxford Handbook of Music Revival*, dédié, comme on l'a dit précédemment, aux courants revivalistes et aux façons dont ils contribuent à recomposer les « paysages musicaux » dans le monde, consacre l'une de ses huit sections au PCI et à ses politiques de « sauvegarde » de la musique, en tant qu'un des principaux tournants opérés dans le monde des musiques traditionnelles contemporaines³⁹.

Le patrimoine immatériel musical à l'épreuve du terrain

- 15 Dans le sillage de ces études, cette parution propose donc d'engager une réflexion collective sur la singularité et la complexité des articulations entre musique et « patrimoine immatériel », au sein du périmètre pratiqué par l'UNESCO et au-delà⁴⁰. En portant une attention très particulière aux façons dont cette notion (et/ou l'appareil patrimonial qui l'accompagne) est mise en œuvre, reformulée ou contestée sur le terrain, et à ses jonctions et frictions avec d'autres catégories et modalités d'action en usage, il s'agit de se demander : que fait le PCI à la musique et, inversement, que fait la musique au PCI ?
- 16 C'est à l'intersection de ces deux questions que se situe ce numéro. On y trouvera des approches issues de l'anthropologie, de l'ethnomusicologie, de la musicologie, de l'histoire et des sciences politiques, concernant des régions du monde ayant chacune une façon propre de concevoir, de faire et de valoriser la musique. Aux sept contributions scientifiques du dossier thématique, fondées sur des études de cas, viennent répondre trois textes qui ouvrent la perspective : un entretien à trois voix mené auprès d'acteurs d'un processus de patrimonialisation ; la restitution d'un projet de recherche résonnant particulièrement avec nos préoccupations ; enfin, un essai portant sur un projet artistique venant revisiter les problématiques évoquées ici.
- 17 L'ensemble des textes présente une variété de situations au regard des questions posées ci-dessus, mais toutes ont en commun de s'attaquer à la question des rapports entre musique et PCI :
- 18 - La majorité des cas étudiés correspondent à des pratiques inscrites sur une des listes de l'UNESCO, qui font l'objet de programmes de sauvegarde entamés depuis plusieurs années déjà. C'est le cas du flamenco andalou et du fado portugais (inscrits en 2010 et 2011) abordés par Pedro Félix, du *gwoka* guadeloupéen (2014) interrogé par Dominique Cyrille et Florabelle Spielmann ainsi que par Pierre-Eugène Sitchet, du *cante alentejano* portugais (2014) étudié par Maria do Rosário Pestana et Maria José Barriga, et du jeu du bâton égyptien *taḥṭīb* (2016) analysé par Séverine Gabry. Un processus d'« inscription⁴¹ » engagé, voire consommé, au point que certain·es auteur·es parlent de contexte « post-patrimonial » ou « post-inscription sur la liste de l'UNESCO » pour en évaluer les contrecoups variables. Ces contributions permettent toutefois de constater que, bien souvent, les débats, désaccords ou tâtonnements suscités par les candidatures persistent une fois l'inscription obtenue, notamment quand il s'agit de mettre en œuvre les programmes de sauvegarde. Les exemples du *cante alentejano* et du *gwoka* illustrent bien ces frictions et frustrations qui s'expriment post-inscription, quand certain·es musicien·es et leurs esthétiques se trouvent invisibilisé·es par ces programmes.
- 19 - D'autres nous plongent dans le montage d'un dossier d'inscription, et interrogent « à vif » les difficultés et les possibles conséquences d'un projet de candidature et de la mise en patrimoine d'une pratique musicale. Contrairement aux situations dans lesquelles le PCI vient relayer des processus de patrimonialisation déjà bien insérés dans une histoire locale, le projet de candidature à l'UNESCO de la *rumba* catalane, abordé ici par Arnauld Chandivert et Hervé Parent, voit le jour dans un contexte où la « sauvegarde » de la musique n'est pas un enjeu. Il pose alors des questions inédites à propos de la définition de la *rumba* et de la communauté gitane.

- 20 - Certaines pratiques ne sont pas candidates auprès de l'UNESCO, mais sont engagées dans des régimes de patrimonialisation locaux qui reprennent les désignations et certains modes d'actions et outils afférents au PCI. C'est le cas au Brésil de la *folia de reis*, déclarée « patrimoine culturel immatériel » par le Conselho Estadual do Patrimônio Cultural de l'État du Minas Gerais, conformément au fonctionnement fédéralisé des inventaires brésiliens. Ici, la consultation des communautés, prescrite par le PCI, devient un critère pour l'évaluation des politiques locales par Lúcia Campos, qui s'interroge sur le consentement des pratiquant·es de la *folia* aux mesures de sauvegarde et de valorisation proposées par les institutions.
- 21 - Certaines, enfin, entreprennent des actions de patrimonialisation distinctes ou contestataires, tout en engageant un dialogue avec le PCI et/ou l'UNESCO. Dans le contexte de la *champeta* colombienne étudiée par Juan David Montoya Alzate, pour s'opposer au dédain dont leur musique fait l'objet et attirer l'attention des pouvoirs publics, les « porteuse·s », représenté·es par des associations locales, finissent par engager eux/elles-mêmes un projet de reconnaissance de leur musique comme « patrimoine immatériel ». Dans le cas de la musique sahraouie analysée par Violeta Ruano Posada, l'impossible reconnaissance par les listes de l'UNESCO trouve sa cause dans une situation de conflit doublée de l'absence de reconnaissance internationale de la République arabe sahraouie démocratique. Enfin, Rob Casey présente une « mise en patrimoine » qui suit des voies alternatives de valorisation de la musique, passant par la création de toutes pièces d'une archive sonore et visuelle de l'avant-garde irlandaise – et c'est ici l'auteur qui fait dialoguer son cas d'étude avec les enjeux politiques et pratiques du PCI.
- 22 Qu'advient-il alors de la musique ? Le jeu du bâton égyptien (*taḥṭīb*) a valeur de cas-limite dès lors que le respect des conditions de l'UNESCO passe par la création du *modern tahtib*, un art martial pour lequel la musique, réduite à la seule percussion, fait figure d'agrément occasionnel. Alors même que le dossier inscrit à l'UNESCO précisait bien son importance – Séverine Gabry souligne son caractère « indispensable » –, elle devient ironiquement la plus « immatérielle » qui soit en étant reléguée à une simple mention historique dans le manuel d'une pratique sportive. Mais cette élimination de la musique reste une exception, contrebalancée par la vivacité dont témoignent les autres articles. Le projet HeritaMus présenté par Pedro Félix permet d'ailleurs de mesurer l'intérêt esthétique et matériel d'un outil de gestion collaborative du PCI, qui met notamment à disposition des interprètes des archives sonores inédites du fado et du flamenco, et donc de nouveaux répertoires et styles vocaux. S'agissant du *cante alentejano*, des formations de jeunes chanteur·ses émergent sous l'impulsion d'actions de revitalisation. Elles introduisent de nouveaux styles au sein des pratiques traditionnelles, et accèdent pour certaines à des scènes et des parcours inédits, menant à leur professionnalisation. Les femmes investissent des milieux autrefois réservés aux hommes, et rénovent les dynamiques sociales et les registres vocaux au sein des polyphonies – nous faisant entrevoir des intersections prometteuses, pour les études à venir, entre « PCIisation » de la musique et questions de genre.
- 23 Nouveaux acteur·trice·s, nouvelles esthétiques, nouvelles scènes ; renouvellement des répertoires, des sonorités, des poétiques, des représentations et des récits fondateurs – on voit que ces processus, loin d'être décrochés de la réalité des pratiques musicales, les affectent et en sont affectés au quotidien, à bien des niveaux. Reste à voir si c'est dans le sens d'une uniformisation des pratiques, crainte par tant de spécialistes,

contradictoire avec la promotion de la « diversité culturelle » prétendue par l'UNESCO – mais un même phénomène, comme l'inclusion des femmes, des minorités, ne peut-il pas produire des effets divers ? – ou, à l'inverse, d'une diversification de l'appareil, infléchi voire instrumentalisé selon les situations où il est mobilisé.

- 24 Cette contiguïté entre pratiques musicales ordinaires et pratiques patrimoniales s'explique en grande partie par le tournant participatif du PCI, puisqu'il accorde une place centrale à l'engagement des communautés, et invite de ce fait les acteur-trice-s eux/elles-mêmes à prendre part à ces entreprises patrimoniales. « Le patrimoine, c'est nous ! » clament les chanteur-se-s de l'Alentejo ; « les collections, c'est à/pour vous », répondent les chercheur-e-s.
- 25 En effet, les chercheur-e-s ne sont pas en reste dans ces nouveaux rôles assignés par le PCI. Ils/elles deviennent les médiateur-trice-s désigné-e-s entre praticien-ne-s et institutions. On s'aperçoit en effet que la majorité des contributeur-trice-s de ce numéro sont directement impliquée-s dans les programmes de sauvegarde qu'ils et elles analysent. Engagé-e-s en tant qu'expert-e-s/« facilitateur-trice-s » pour le montage des projets et des dossiers (Cyrille et Spielmann, Parent et Chandivert), dans la réalisation des actions de sauvegarde et de valorisation (Ruano, Félix) ou dans le suivi des activités post-inscription (Pestana et Barriga), ils et elles orientent eux/elles aussi le destin de ces musiques selon leurs propres objectifs politiques ou artistiques. C'est ainsi que leur engagement auprès des communautés gitanes et leur volonté de transformer la représentation (négative) dont elles font l'objet passe, chez Parent et Chandivert, par une entreprise de valorisation de la *rumba* et par sa « conversion » en PCI. Le patrimoine culturel immatériel peut dès lors apparaître comme un laboratoire de recherche-action, et les chercheur-e-s se retrouvent à analyser des terrains qu'ils et elles ont eux/elles-mêmes contribué à forger, réactualisant des questions éthiques, réflexives et critiques au cœur des différentes disciplines mobilisées. C'est l'une des questions que se pose Violeta Ruano : « Comment développer un projet pour faire avancer les revendications politiques sahraouies tout en procédant à une analyse constructive et critique de leur situation musicale ? ». En incitant à réinventer des ressources de sauvegarde pour les communautés et des outils pour la recherche, le PCI peut, enfin, être un vecteur d'innovation scientifique, comme tend à le montrer le projet HeritaMus défendu par Pedro Félix.

Ontologies, politiques et fictions de la musique-patrimoine

- 26 La façon dont ce numéro espère saisir la singularité de la musique au sein du PCI peut se résumer à trois axes récurrents⁴² : celui de l'« immatérialité » de la musique prise dans ces processus de patrimonialisation ; celui des rapports spécifiques qui s'y articulent entre musique, politique et territoire ; enfin, celui du caractère performatif des constructions patrimoniales en jeu, saisies comme des fictions opératoires.
- 27 « Un temple mobile, itinérant, puissant, sonore. Un temple immatériel » : par ce bel oxymore, Lúcia Campos propose de synthétiser la façon dont « musique et religion se structurent mutuellement » dans la *folia de reis* ; et d'insister sur l'inséparabilité, aux yeux des *foliões* auxquels elle s'est intéressée, « des personnes, des pratiques, des gestes, des voix, des vers, des instruments, des vêtements [et] des lieux spécifiques » qui font

leurs *folias*. Y'a-t-il lieu ici de se demander si certains de ces supports de l'expérience musicale seraient matériels, et d'autres immatériels, et en vertu de quoi ? Si le caractère artificiel de cette opposition incline à une réponse négative, elle reste une porte d'entrée dans un processus de patrimonialisation qui tend, selon l'auteure, à imposer « les critères de la « musique-objet » » (de production culturelle) à ce qui tiendrait avant tout d'une « musique-relation » (entre les composantes d'un rituel). Crainte par Campos, la transformation des *folias de reis* en « des groupes de musique comme les autres » se rendant à des « rencontres », se produisant sur scène, produisant des disques, valorisés par une industrie touristique, bref, en des groupes jouant de la musique comme les autres, ôterait à la *folia* son sens rituel profond – lieu d'immatérialité s'il en est – et, par là-même, une part de ses singularités, y compris « musicales » au sens restreint.

- 28 Pour autant, même lorsque tous les efforts sont mis sur des objets on ne peut plus tangibles, comme c'est ici le cas d'un instrument, la *viola* ; et même lorsque la patrimonialisation, comme ici, produit des effets aussi fondamentaux de décontextualisation de la musique ; il ne semble pas, à la lecture des articles réunis dans ce numéro, que l'axe théorique matériel-immatériel soit d'une grande utilité pour analyser ces effets, y compris sur le plan musical. Il ne s'agit pas ici de nier l'importance capitale que prennent les technologies d'enregistrement discographique et audiovisuel dans les processus de patrimonialisation concernés, vectrices de nouvelles relations entre matérialité et immatérialité de l'expérience musicale. Mais s'ils apparaissent à des moments-clés de plusieurs articles, les enregistrements semblent intégrés au paysage des musicien·ne·s et à leurs pratiques depuis suffisamment longtemps – la *folia de reis* faisant exception – pour ne pas constituer un problème (ou un tournant) propre au PCI. Au contraire : du fait même de cette intégration de longue date des formes musicales industrielles, et du fait de l'ampleur des corpus discographiques, ces derniers peuvent constituer une mine pour reconsidérer, comme le fait le projet Heritamus, la variété d'acteur·trice·s humain·e·s et non-humain·e·s tissant une communauté autour d'une musique patrimonialisée.
- 29 Un deuxième axe se dessine autour de la réarticulation des rapports entre musique, politique et territoire, opérée au gré d'un dispositif patrimonial international tel que le PCI. La question de la reconnaissance de groupes subalternes à travers la patrimonialisation de leur musique se trouve en particulier au cœur de plusieurs contributions à ce numéro. Cet enjeu s'avère crucial dans le cadre de luttes territoriales, comme le montre Ruano à propos de la République sahraouie en exil. En effet, à défaut d'une reconnaissance politique, la RASD fait valoir son identité culturelle en internationalisant la sauvegarde de sa musique. Érigée en patrimoine, cette dernière devient l'emblème et la mémoire d'une nation qui revendique à travers elle son inscription dans un territoire. À une autre échelle, les exemples de la *champeta* afro-colombienne et de la *rumba* catalane montrent aussi que la patrimonialisation d'une pratique musicale revient à affirmer « un droit de présence et une légitimité dans une ville ⁴³ », et plus généralement, dans une communauté nationale. Le PCI semble alors trouver sa vocation de levier de justice sociale et d'outil de reconnaissance de groupes et de pratiques subalternes, mis en avant par l'UNESCO dans ses appels à la protection de la « diversité culturelle ». La « machine PCI » pourrait dès lors être mobilisée comme contrepoids à un pouvoir considéré comme oppressif : en légitimant des pratiques

musicales auxquelles s'identifient des groupes exclus ou dominés, elle offre une voie de « contournement de l'État », comme l'écrivent justement Spielmann et Cyrille.

- 30 Mais la machine est à double tranchant. En clamant l'autodétermination des communautés dans la définition et la gestion de leur patrimoine, l'UNESCO dialogue avant tout avec des États, qui gardent la mainmise sur les propositions de dossiers. À ce titre, les débats autour de l'inscription du *gwoka* au PCI sont éloquentes. Symbole musical de la lutte indépendantiste, il incarnait une pratique de résistance vis-à-vis de l'hégémonie française. Quand les partisan·e·s de l'inscription souhaitaient repositionner la Guadeloupe sur la scène internationale, ses détracteur·e·s craignaient qu'elle ne réaffirme la subordination de l'île à l'État français. En effet, une fois inscrit – c'est à dire approuvé et légitimé – par les autorités nationales, que reste-il du pouvoir de contestation du *gwoka* ? Arme de résistance ou outil de domination, selon le point de vue adopté, l'instrument PCI fait donc l'objet d'usages politiques réversibles, et semble constamment échapper aux tentatives de lui assigner un rôle défini.
- 31 Troisième et dernier axe : le caractère performatif et même fictionnel des constructions patrimoniales. Deux exemples inattendus viennent renverser la perspective habituelle sur ces phénomènes de mise en patrimoine. D'abord, l'acte performatif opéré par les porteur·e·s de la *champeta*, consistant à proclamer leur musique « patrimoine immatériel de Cartagène et des territoires Calamarí historiques » lors d'une « déclaration publique citoyenne » – voir l'article de Juan David Montoya. Cette « déclaration » a ceci de prodigieux qu'elle intervient en dehors de tout cadre juridique et institutionnel qui pourrait la rendre valide⁴⁴. Et pourtant, elle est effective : elle parvient non seulement à produire un effet d'*empowerment* des *champetúos*, en octroyant, par cette manifestation « venue d'en bas » (*bottom-up*), une certaine visibilité et légitimité à leur démarche ; mais aussi, dans le même temps, à susciter un intérêt populaire, provoquer un débat collectif, intéresser les médias, et surtout, interpellier les pouvoirs publics, dont il s'agit d'exiger la « protection » de cette « tradition orale » fortement stigmatisée. Ce qui semble indiquer que, paradoxalement, c'est en-dehors des cadres officiels que le PCI pourrait octroyer une « puissance d'agir » aux communautés, ne faisant alors que réaffirmer la force d'union et/ou de contestation que procurent les pratiques musicales, festives et performatives aux groupes qui les portent – en particulier dans des contextes d'exclusion, d'oppression et de luttes sociales.
- 32 Ce coup de théâtre met au jour le caractère *déclaratif* (résultant d'une décision) de toute entreprise patrimoniale – à l'encontre d'une conception puriste ou naturalisante du PCI, qui n'y verrait qu'un prolongement des pratiques ordinaires⁴⁵. Il rend visibles les mécanismes de pouvoir qui séparent l'acte de déclarer (symbolique) de l'acte de décréter (effectif). C'est à ces instances de pouvoir que cherchent à résister, dans un registre analogue, les « archives fictionnelles » de l'avant-garde irlandaise inventées par Jennifer Walshe et ses collaborateur·trice·s au projet *Aisteach* – voir l'article de Rob Casey. On entrevoit dans ce canular un cas-limite des analyses proposées par Nathalie Heinrich sur la « fabrique » du patrimoine, qui ont souligné la dimension construite du PCI (tout comme du patrimoine matériel et naturel), résultant d'opérations de (re)configurations⁴⁶ ; et avant elles, celles de Eric Hobsbawm sur les « traditions inventées⁴⁷ ». Mais Walshe pousse plus loin ces théories de la mise en patrimoine comme geste d'invention, en la traitant comme une *fiction* – au sens d'un « monde possible⁴⁸ ». Comme dans le cas de la *champeta*, il s'agit de concevoir cette opération,

non pas comme une entrave au réel, un acte strictement symbolique ou une tromperie (par usurpation d'autorité), mais au contraire comme une fiction *opératoire*, à forte incidence pratique, qui, en proposant une hypothèse, octroie un surplus de sens au réel. Cette hypothèse procède d'une révision du passé – de sa mémoire collective – inscrite dans le présent et tournée vers le futur : et si les musiques expérimentales d'avant-garde, restées clandestines, avaient été enregistrées et conservées ? Quel en serait l'héritage pour les artistes d'aujourd'hui ? En quoi les pratiques créatives en seraient-elles modifiées ? De fait, ces archives fictionnelles – sonores, visuelles – servent bien de fondement aux performances de Walshe, qui les cite, les joue et s'en inspire. Elles deviennent donc, elles aussi, *performatives*. Et ici encore, performer un patrimoine s'impose comme un geste politique, une demande de reconnaissance et un acte de réparation, à travers la « restauration » d'un univers sonore oublié.

- 33 Plusieurs questions que pose la « post-patrimonialité » restent ici en suspens et mériteraient de nouveaux développements dans des travaux futurs : la musique tend-elle à se dissoudre dans ces opérations de recensement, de mise en commun et de promotion des pratiques culturelles « immatérielles », voire à devenir un prétexte à des projets qui la dépassent ? Si oui, doit-on s'en soucier au nom d'une singularité de la musique, présumée ici ? D'autres recherches autour de « l'après-PCI » seraient nécessaires pour prendre acte de ces transformations, non seulement en termes de mesures de sauvegarde, mais dans la trame des réalités musicales, vocales et performatives. Elles donneraient aussi l'occasion d'entendre, encore davantage qu'on ne l'aura fait ici, la voix des musicien·ne·s concerné·es, et de donner la parole, le cas échéant, à celles et ceux qui se trouvent invisibilisé·es dans ces processus – lesquels, en accordant une valeur à certain·es « détenteur·trice·s », pratiques et matériaux sonores, impliquent nécessairement d'en exclure d'autres. Ces nouveaux chantiers permettraient enfin, à la manière des deux textes sur le *gwoka* qui se répondent de façon complémentaire et polyphonique, de contrebalancer le point de vue des expert·es, qui prédomine dans ce numéro et relaie souvent celui des « vainqueur·es ». Espérons en somme que les articles réunis ici ouvriront la voie à de nouveaux travaux, projets et discussions critiques autour de ces questions aujourd'hui cruciales dans le champ musical.

BIBLIOGRAPHIE

« Música y patrimonio cultural en América Latina », *TRANS - Revista Transcultural de Música*, n° 21-22, 2018 (sibetrans.com/trans, consulté le 19 août 2019).

« Musiques à voir », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, 2003.

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, Universitätsverlag Göttingen, 2015.

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

AMICO Marta, « La fabrique d'une musique touarègue : analyse comparée, du Sahara à la World Music », *L'Homme*, n° 227-228, 2018, p. 179-208.

AMICO Marta, « Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde : un festival à l'épreuve de la réconciliation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 27, 2014, p. 189-202.

ATERIANUS-OWANGA Alice et SANTIAGO Jorge P. (dir.), *Aux sons des mémoires : musiques, archives et terrain*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016.

ATERIANUS-OWANGA Alice, « Un Janus à deux visages : patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques "tradi-modernes" du Gabon », *Autrepart*, vol. 78-79, n° 2, 2016, p. 103-124.

AUCLAIR Elizabeth and FAIRCLOUGH Graham, *Theory and Practice in Heritage and Sustainability: Between Past and Future*, London, Routledge, 2015.

AUSTIN John, *How to Do Things with Words*, Oxford, J.O. Urmson, 1962 (trad. fr. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970).

BAKER Sarah, ISTVANDITY Lauren and NOWAK Raphaël, "The Sound of Music Heritage: Curating Popular Music in Music Museums and Exhibitions", *International Journal of Heritage Studies*, vol. 22, n° 1, 2016.

BERLINER David et BORTOLOTTI Chiara, « Introduction : le monde selon l'Unesco », *Gradhiva*, n° 18, 2013, p. 4-21.

BIGENHO Michelle, STOBART Henry y MÚJICA ANGULO Richard, « Del indigenismo al patrimonialismo: una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina », *TRANS - Revista Transcultural de Música*, n° 21-22, 2018 (sibetrans.com/trans, consulté le 19 août 2019).

BONDZ Julien, GRAEZER BIDEAU Florence, ISNART Cyril et LEBLON Anaïs, *Les vocabulaires locaux du « patrimoine » : traductions, négociations et transformations*, Zurich/Berlin, Lit Verlag, 2014.

BONDZ Julien, ISNART Cyril et LEBLON Anaïs (dir.), *Civilisations*, vol. 61, n° 1, « Au-delà du consensus patrimonial : résistances et usages contestataires du patrimoine », 2012.

BORTOLOTTI Chiara (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, MSH, 2011.

BORTOLOTTI Chiara, « Les enjeux de l'institution du patrimoine culturel immatériel », *Culture et Recherche*, n° 116-117, 2008, p. 32-34.

BRANDELLERO Amanda, JANSSEN Susanne, COHEN Sara and ROBERTS Les (eds.), *International Journal of Heritage Studies*, vol. 20, n° 3, « Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity », 2014.

BROCLAIN Elsa, « Tango® : enjeux d'une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d'un patrimoine musical », *Questions de communication*, vol. 22, n° 2, 2012, p. 123-140.

CAMPOS Lúcia, « Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du *samba de roda* à la World Music Expo », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, 2011, p. 143-155.

CANOVA Nicolas, « Perspectives géographiques pour la musique : la mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », *Carnets de géographes*, n° 1, 2010.

- CHARLES-DOMINIQUE Luc et DEFRANCE Yves, *L'ethnomusicologie de la France : de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- CHARLES-DOMINIQUE Luc, « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologies*, vol. 35, n° 1, 2013, p. 75-101.
- CIARCIA Gaetano, *La perte durable : étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*, Paris, Lahic/Mission à l'ethnologie, 2006.
- COHEN Sara, KNIFTON Robert, LEONARD Marion and ROBERTS Les (eds.), *Sites of Popular Music Heritage*, London, Routledge, 2015.
- DAHLHAUS Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978 (trad. fr. *L'idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 2006).
- DERÈZE Gérard, « De la culture populaire au patrimoine immatériel », *Hermès*, n° 42, 2005, p. 47-53.
- DESROCHES Monique, PICHETTE Marie-Hélène, DAUPHIN Claude et SMITH Gordon E. (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, 2011.
- FOURCADE Marie-Blanche (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation : entre le matériel et l'immatériel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.
- GASNAULT François, « Mouvement revivaliste et patrimoine culturel immatériel : appropriation ou évitement ? », *In Situ : revue des patrimoines*, n° 33, 2017.
- GÉRARD Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France : 1929-1961*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- GRANDJEAN Céline and GRANDJEAN Martin, "Mapping UNESCO Intangible Cultural Heritage", 2016 (martingrandjean.ch/mapping-unesco-intangible-cultural-heritage, mis à jour en 2019, consulté le 17 octobre 2019).
- HEINICH Nathalie, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, MSH, 2009.
- HOBSBAWM Eric, "Introduction: Inventing Traditions", HOBSBAWM Eric and RANGER Terence (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, CUP, 1983, p. 1-14.
- HOTTIN Christian et VOISENAT Claudie, *Le tournant patrimonial : mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, Paris, MSH, 2016.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, "Intangible Heritage as Metacultural Production", *Museum International*, n° 221-222, 2004, p. 52-65.
- KURIN Richard, « Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Key Factors in Implementing the 2003 Convention », *International Journal of Intangible Heritage*, n° 2, 2007, p. 10-20.
- LAVOCAT Françoise, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010.
- LE GUERN Philippe (dir.), *Questions de communication*, n° 22, « Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles », 2012.
- LÉOTAR Frédéric, *La steppe musicienne : analyses et modélisation du patrimoine musical turcique*, Paris, Vrin, 2014.
- LOGAN William S., "Globalizing Heritage: World Heritage as a Manifestation of Modernism, and Challenges from the Periphery", JONES David (ed.), *Twentieth Century Heritage: Our Recent Cultural Legacy*, Adelaide, University of Adelaide and Australia Icomos, 2002.
- MAISONNEUVE Sophie, « L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XX^e siècle », *Le temps des médias*, vol. 22, n° 1, 2014, p. 77-91.

MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011 [1994], p. 537-538.

NORTON Barley and MATSUMOTO Naomi (eds.), *Music as Heritage: Historical and Ethnographic Perspectives*, London, Routledge, 2018.

OUALLET Anne, « Perceptions et réutilisations patrimoniales en Afrique : quelques exemples maliens », GRAVARI-BARBAS Maria et GUICHARD-ANGUIS Sylvie (dir.), *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, PUPS, 2003, p. 74.

PARENT Marie-Christine, « La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales : quelques exemples brésiliens », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 11, n° 1-2, 2010, p. 137-147.

PATRIX Pénélope, « Exposer la voix : médiatisations du fado au Musée du Fado de Lisbonne », GARRIC Jean-Philippe (dir.), *Les dimensions relationnelles de l'art : processus créatifs, mise en valeur, action politique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, p. 131-170.

PATRIX Pénélope, « Le fado, "patrimoine immatériel", vivant ou monument ? », BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'archive dans les arts vivants*, Rennes, PUR, 2015, p. 148-157.

PRÉVÔT Nicolas, « Ethnomusicologie et recherche-action : le patrimoine musical des Nanterriens », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 137-156.

RODA Jessica, « Le patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie : collaboration, implication et réflexivité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 19-35.

RODA Jessica, *Se réinventer au présent : les Judéo-espagnols de France : famille, communauté et patrimoine musical*, Rennes, PUR, 2018.

RONSTRÖM Owe, « Traditional Music, Heritage Music », BITHELL Caroline and HILL Juniper, *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford, OUP, 2014, p. 43-59.

SAMSON Guillaume, « Le maloya au patrimoine mondial de l'humanité : enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, 2011, p. 157-171.

SANDRONI Carlos, « Samba de roda: patrimonio cultural de humanidade », *Estudos avançados*, n° 69, 2010, p. 373-388.

SMITH Laurajane, *Uses of Heritage*, New York, Routledge, 2006.

UNESCO, « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », 2003 (ich.unesco.org/fr/convention, consulté le 5 septembre 2019).

VESCHAMBRE Vincent, *Traces et mémoires urbaines : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la destruction*, Rennes, PUR, 2008, p. 73.

WOLF Werner, "Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality", *Word & Music Studies*, vol. 4, n° 1, 2002, p. 13-34.

NOTES

1. Soit 24 des 39 éléments inscrits lors de la dernière session du Comité intergouvernemental de sauvegarde du PCI en novembre 2018 à Port Louis, toutes listes incluses (Liste du patrimoine immatériel nécessitant une sauvegarde urgente et Liste principale). Résultat obtenu au moyen d'une recherche filtrée à la faveur des mots-clés

« musique instrumentale », « musique religieuse » et « musique vocale » (proposés par le moteur de recherche) dans la liste complète des pratiques inscrites sur les listes du PCI de l'UNESCO (ich.unesco.org/fr/listes, consulté le 19 août 2019).

2. Les trois mêmes mots-clés donnent 303 éléments à composante musicale sur les 508 éléments inscrits au total.

3. Malgré son ambivalence théorique et la variété des phénomènes auxquels elle renvoie ici, c'est bien la catégorie de « musique » (et ses sous-catégories « instrumentale », « vocale », et « religieuse ») qui opère dans le contexte de ce moteur de recherche. Cette catégorie largement partagée est bien employée comme telle sur les listes de l'UNESCO, et utilisée dans les dossiers de candidature à une inscription sur ces listes. Pourtant, même quand elle y joue une part essentielle, « la musique » n'apparaît jamais seule : elle est toujours imbriquée à d'autres composantes, dans ces pratiques que l'on peut dès lors considérer, avec de nombreux·ses théoricien·nes de l'art et de la performance, comme « intermédiaires », c'est à dire à l'intersection de plusieurs formes et médias. Voir WOLF Werner, « Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality », *Word & Music Studies*, vol. 4, n° 1, 2002, p. 13-34.

4. UNESCO, « Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », 2003 (ich.unesco.org/fr/convention, consulté le 5 septembre 2019).

5. GRANDJEAN Céline and GRANDJEAN Martin, « Mapping UNESCO Intangible Cultural Heritage », 2016 (martingrandjean.ch/mapping-unesco-intangible-cultural-heritage, mis à jour en 2019, consulté le 17 octobre 2019). Nous tenons à remercier Céline et Martin Grandjean d'avoir pris le soin d'effectuer cette mise à jour pour les besoins de notre dossier thématique.

6. Cette catégorie n'a pas de « fondement ontologique » [*sustento ontológico*] et sert avant tout à désigner des patrimoines qui n'étaient pas déjà couverts par les précédentes conventions de l'UNESCO. Voir BIGENHO Michelle, STOBART Henry y MÚJICA ANGULO Richard, « Del indigenismo al patrimonialismo: una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina », *TRANS - Revista Transcultural de Música*, n° 21-22, 2018 (sibetrans.com/trans, consulté le 19 août 2019). C'est donc à des fins opératoires qu'elle distingue artificiellement les dimensions matérielle et immatérielle du patrimoine. Voir la préface de Laurier Turgeon ainsi que l'introduction de FOURCADE Marie-Blanche (dir.), *Patrimoine et patrimonialisation : entre le matériel et l'immatériel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

7. Du moins la musique « savante », que l'idéologie esthétique dominante a située du côté de l'esprit, de l'idée, voire de l'absolu. Voir la synthèse qu'en propose DAHLHAUS Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978 (trad. fr. *L'idée de la musique absolue*, Genève, Contrechamps, 2006). Avec la notion d'« ineffable », Vladimir Jankélévitch (*La musique et l'ineffable*, Paris, Colin, 1961) donne un prolongement à cette idée qui concorde à plusieurs égards avec celle d'« immatérialité ». Sur la portée de cette esthétique idéaliste au-delà du seul domaine musical, notamment avec l'émergence de l'abstraction dans le domaine des arts visuels à l'orée du XX^e siècle, voir MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011 [1994], p. 537-538.

8. Notamment pour permettre un rééquilibrage entre cultures « monumentales » et cultures « performatives » afin de compenser l'inégale répartition mondiale (en faveur

des pays occidentaux) du patrimoine matériel. Voir les rapports des membres des comités intergouvernementaux de l'UNESCO en charge de l'élaboration et de la ratification de ladite Convention, et ceux des groupes d'expert·es et acteur·trice·s institutionnel·les en charge de son implémentation et de l'établissement des listes du PCI au niveau régional ou national, consultables sur les sites internet des institutions consacrées. Pour une analyse historico-critique, voir notamment LOGAN William S., « Globalizing Heritage: World Heritage as a Manifestation of Modernism, and Challenges from the Periphery », JONES David (ed.), *Twentieth Century Heritage: Our Recent Cultural Legacy*, Adelaide, University of Adelaide and Australia Icomos, 2002 ; et BERLINER David et BORTOLOTTI Chiara, « Introduction : le monde selon l'Unesco », *Gradhiva*, n° 18, 2013, p. 4-21.

9. Outre la grande variété ontologique des pratiques situées hors du domaine savant occidental (qu'on les nomme « musiques traditionnelles », « populaires » amplifiées ou non, ou autrement), on pense aux déplacements épistémologiques apportés en son sein par les avant-gardes et arts expérimentaux (dont, précisément, le courant « primitiviste ») ainsi que les technologies et sciences du son, invitant à travailler explicitement la *matérialité* du son, tenu pour un paramètre en tant que tel, et ses outils, corps et gestes de production.

10. « La musique est peut-être le plus universel des arts du spectacle et on la trouve dans toutes les sociétés, faisant le plus souvent partie intégrante d'autres formes d'arts du spectacle et d'autres domaines du patrimoine culturel immatériel ». Voir la liste des domaines et les définitions donnés sur le site de l'UNESCO (ich.unesco.org/fr/arts-du-spectacle-00054, consulté le 19 août 2019).

11. Sur les « nouveaux patrimoines » (*new heritage*), le « tournant patrimonial » et les nouvelles conceptions et façons de faire du patrimoine qui se sont imposées depuis les années 1970 dans le monde, voir notamment AUCLAIR Elizabeth and FAIRCLOUGH Graham, *Theory and Practice in Heritage and Sustainability: Between Past and Future*, London, Routledge, 2015 ; ainsi que HOTTIN Christian et VOISENAT Claudie, *Le tournant patrimonial : mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, Paris, MSH, 2016.

12. La Convention pour la sauvegarde du PCI, les principes sur lesquels elle repose, ses usages et ses effets, ont déjà fait l'objet de nombreuses controverses et analyses critiques. Ces questions sont au cœur des préoccupations des anthropologues de terrain et des professionnel·les des musées et du patrimoine depuis l'adoption de la Convention par l'UNESCO en 2003, son entrée en vigueur en 2006, et, avant cela, les prémisses qu'ont constitué les Recommandations sur la protection des cultures traditionnelles (1989) et la Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité (2001-2005). Sur la nouvelle catégorie de pensée et d'action que cet appareil impose à l'échelle internationale et les problèmes épistémologiques qu'elle pose, et sur ses potentiels effets pervers, voir BORTOLOTTI Chiara, « Introduction : le trouble du patrimoine culturel immatériel », BORTOLOTTI Chiara (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, MSH, 2011, p. 21-43, et dans le même ouvrage les chapitres de Dorothy Noyes et de Jean-Louis Tornatore ; CIARCIA Gaetano, *La perte durable : étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*, Paris, Lahic/Mission à l'ethnologie, 2006 ; KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, "Intangible Heritage as Metacultural Production", *Museum International*, no. 221-222, 2004, p. 52-65. Sur l'impact du PCI sur les acteur·trice·s et sur les processus de transmission, voir ADELL Nicolas et POURCHER Yves (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) : autour du patrimoine*

culturel immatériel, Paris, Michel Oudiard, 2011. Pour le point de vue des *critical heritage studies*, voir SMITH Laurajane, *Uses of Heritage*, New York, Routledge, 2006. Sur la question de la participation et ses ambivalences, voir 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, Universitätsverlag Göttingen, 2015. Au sujet du déplacement des monuments aux pratiques que la catégorie de PCI tente d'instituer, d'approches centrées sur les « détenteur-trices » plutôt que sur la conservation d'objets, et de la difficulté à mettre en œuvre ces nouvelles prescriptions, voir HEINICH Nathalie, *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, MSH, 2009 ; et KURIN Richard, « Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Key Factors in Implementing the 2003 Convention », *International Journal of Intangible Heritage*, n° 2, 2007, p. 10-20.

13. OUALLET Anne, « Perceptions et réutilisations patrimoniales en Afrique : quelques exemples maliens », GRAVARI-BARBAS Maria et GUICHARD-ANGUIS Sylvie (dir.), *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, PUPS, 2003, p. 74.

14. DERÈZE Gérard, « De la culture populaire au patrimoine immatériel », *Hermès*, n° 42, 2005, p. 47-53.

15. Ces valeurs correspondent à « l'esprit de la Convention » auquel réfèrent les *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (UNESCO 2018 [2008], paragraphe 91c), document qui sert de guide à sa mise en application concrète - et auquel il est souvent fait référence sous l'appellation d'« idéologie UNESCO ».

16. Cette dernière a bien une force prescriptive, qui tend à s'imposer aux normes nationales, régionales ou locales, dès lors que ce sont les comités de l'UNESCO qui décident de l'admission ou du rejet d'une candidature, et que les pratiques candidates sont tenues de s'y conformer pour satisfaire aux critères d'inscription - préoccupation qui revient souvent dans les discours des expert·es chargée·s de la mise en œuvre de dossiers d'inscription. Voir BERLINER et BORTOLOTTI, « Introduction : le monde selon l'Unesco ».

17. Sur ce point, voir BONDZ Julien, ISNART Cyril et LEBLON Anaïs (dir.), *Civilisations*, vol. 61, n° 1, « Au-delà du consensus patrimonial : résistances et usages contestataires du patrimoine », 2012. Le dossier ne comporte toutefois pas d'exemples musicaux.

18. La tenue en 2009 d'une journée d'étude « Patrimoine musical du XX^e siècle » (coordination Thierry Maniguet, Cité de la musique (Paris), 6 avril 2009) et d'un colloque « Patrimoines musicaux : circulation et contacts » (coordination Monique Desroches, Université de Montréal, 29 octobre - 1er novembre 2009) illustre particulièrement cette polarisation au sein de l'espace francophone. La première, organisée à la Cité de la musique de Paris par un conservateur du Musée de la musique, se consacrait exclusivement à la conservation, à la restauration et à la pérennisation d'instruments, de technologies et d'objets musicaux. Le second, organisé par une ethnomusicologue à l'Université de Montréal, gravitait quant à lui autour de pratiques et de processus - de performance, d'identité, de mise en patrimoine et en tourisme. Présente dans les intitulés des deux événements, la catégorie de « patrimoine » y était peu questionnée, et encore moins critiquée. Relevons à cet égard la disparition du terme « patrimoine » de l'intitulé des actes du colloque : DESROCHES Monique, PICHETTE

Marie-Hélène, DAUPHIN Claude et SMITH Gordon E. (dir.), *Territoires musicaux mis en scène*, Montréal, PUM, 2011.

19. Voir notamment le dossier « Musiques à voir » des *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 16, 2003.

20. Sur la constitution par l'industrie discographique d'un patrimoine musical dans le domaine de la musique classique et sur l'avènement d'un « patrimoine-objet de jouissance », voir MAISONNEUVE Sophie, « L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XX^e siècle », *Le temps des médias*, vol. 22, n° 1, 2014, p. 77-91.

21. Singulièrement la musicologie comparée puis l'ethnomusicologie. Dans le domaine français, voir CHARLES-DOMINIQUE Luc et DEFRANCE Yves, *L'ethnomusicologie de la France : de l'« ancienne civilisation paysanne » à la globalisation*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; et GÉRARD Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France : 1929-1961*, Paris, L'Harmattan, 2014.

22. CHARLES-DOMINIQUE Luc, « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique », *Ethnologies*, vol. 35, n° 1, 2013, p. 75-101.

23. *Ibid.*, p. 96. Nuançons en précisant qu'une part notable des genres musicaux patrimonialisés aujourd'hui avaient déjà accédé, en 2013, à une renommée et une circulation internationale dans le contexte de la *world music*.

24. Voir notamment TORNATORE Jean-Louis, « Du patrimoine ethnologique au patrimoine culturel immatériel : suivre la voie politique de l'immatérialité culturelle », BORTOLOTTI (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 213-232.

25. C'est précisément à l'appui des revivalismes musicaux que l'ethnologue suédois Owe Ronström s'essaie ainsi, dans sa contribution au récent *Oxford Handbook of Music Revival*, à théoriser le passage de la notion de « tradition » à celle de « patrimoine », comprise comme un « nouveau mode de production culturelle » – au-delà, donc, des seuls domaines de la conservation et de la valorisation. RONSTRÖM Owe, “Traditional Music, Heritage Music”, BITHELL Caroline and HILL Juniper, *The Oxford Handbook of Music Revival*, Oxford, OUP, 2014, p. 43-59.

26. Voir notamment, en lien avec notre objet principal : GASNAULT François, « Mouvement revivaliste et patrimoine culturel immatériel : appropriation ou évitement ? », *In Situ : revue des patrimoines*, n° 33, 2017.

27. Voir entre autres : AMICO Marta, « La fabrique d'une musique touarègue : analyse comparée, du Sahara à la World Music », *L'Homme*, n° 227-228, 2018, p. 179-208 ; « Labelliser le désert, recomposer le Mali, mixer les diversités du monde : un festival à l'épreuve de la réconciliation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 27, 2014, p. 189-202 ; ATERIANUS-OWANGA Alice et SANTIAGO Jorge P. (dir.), *Aux sons des mémoires : musiques, archives et terrain*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2016 ; ATERIANUS-OWANGA Alice, « Un Janus à deux visages : patrimonialisations du religieux initiatique et discours de la tradition dans les musiques “tradi-modernes” du Gabon », *Autrepart*, vol. 78-79, n° 2, 2016, p. 103-124.

28. Au point que les chercheur·es parlent ironiquement d'« inflation patrimoniale ». Parmi les nombreuses publications récentes, mentionnons-en trois qui illustrent une certaine diversité de situations, entre un recours naturalisant à la catégorie de « patrimoine » ; une utilisation qui s'ancre dans l'analyse de processus, sans prétention critique ; et enfin un usage performatif où c'est le chercheur qui en vient à déterminer

la « patrimonialité » de ce qu'il archive et valorise : LÉOTAR Frédéric, *La steppe musicienne : analyses et modélisation du patrimoine musical turcique*, Paris, Vrin, 2014 ; RODA Jessica, *Se réinventer au présent : les Judéo-espagnols de France : famille, communauté et patrimoine musical*, Rennes, PUR, 2018 ; et PRÉVÔT Nicolas, « Ethnomusicologie et recherche-action : le patrimoine musical des Nanterriens », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 137-156.

29. Signe peut-être d'une résonance particulière de la catégorie de « patrimoine » dans ce champ, trois publications collectives ont vu le jour dans un intervalle de temps restreint : LE GUERN Philippe (dir.), *Questions de communication*, n° 22, « Patrimonialiser les musiques populaires et actuelles », 2012 ; BRANDELLERO Amanda, JANSSEN Susanne, COHEN Sara and ROBERTS Les (eds.), *International Journal of Heritage Studies*, vol. 20, no. 3, « Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity », 2014 ; COHEN Sara, KNIFTON Robert, LEONARD Marion and ROBERTS Les (eds.), *Sites of Popular Music Heritage*, London, Routledge, 2015. Enfin, au sujet de la mise en musée des musiques populaires, voir BAKER Sarah, ISTVANDITY Lauren and NOWAK Raphaël, « The Sound of Music Heritage: Curating Popular Music in Music Museums and Exhibitions », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 22, n° 1, 2016.

30. Voir notamment : RODA Jessica, « Le patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie : collaboration, implication et réflexivité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 29, 2016, p. 19-35.

31. Mentionnons également dans le même ouvrage la contribution de Valdimar Hafstein, qui traite de la question du droit d'auteur à partir d'une polémique autour de El Condor Pasa.

32. MACCHIARELLA Ignazio, « Sauvegarder l'oralité ? Le cas du *canto a tenore* », BORTOLOTTI (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel*, p. 167-186 (éléments cités p. 173).

33. SANDRONI Carlos, « L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial : le cas de la *samba de roda* », *ibid.*, p. 233-252.

34. Sur la dimension politique des dossiers de candidature, voir SANDRONI Carlos, « Samba de roda: patrimonio cultural de humanidade », *Estudos avançados*, n° 69, 2010, p. 373-388. Sur les problèmes posés par l'application de la catégorie de PCI à des musiques populaires urbaines, voir par exemple le cas du fado portugais dans PATRIX Pénélope, « Le fado, "patrimoine immatériel", vivant ou monument ? », BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'archive dans les arts vivants*, Rennes, PUR, 2015, p. 148-157. Sur les usages de la musique-PCI comme ressource territoriale, voir CANOVA Nicolas, « Perspectives géographiques pour la musique : la mobilisation du flamenco comme ressource territoriale », *Carnets de géographes*, n° 1, 2010 ; et BROCLAIN Elsa, « Tango® : enjeux d'une stratégie de promotion territoriale fondée sur la réappropriation d'un patrimoine musical », *Questions de communication*, vol. 22, n° 2, 2012, p. 123-140. Sur les rapports de pouvoir mis au jour post-inscription et à la faveur des processus de sauvegarde, voir SAMSON Guillaume, « Le *maloya* au patrimoine mondial de l'humanité : enjeux culturels, politiques et éthiques d'une labellisation », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, 2011, p. 157-171 ; et PARENT Marie-Christine, « La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales : quelques exemples brésiliens », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 11, n° 1-2, 2010, p. 137-147.

35. Sur les nouvelles formes de mise en musée et en exposition de la musique et de la chanson dans le cadre du PCI, voir par exemple PATRIX Pénélope, « Exposer la voix :

médiatisations du fado au Musée du Fado de Lisbonne », GARRIC Jean-Philippe (dir.), *Les dimensions relationnelles de l'art : processus créatifs, mise en valeur, action politique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, p. 131-170.

36. Sur l'impact de la déclaration sur la professionnalisation des musicien·ne·s et sur la transposition de pratiques locales sur des scènes internationales, voir par exemple : CAMPOS Lúcia, « Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du *samba de roda* à la World Music Expo », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 24, 2011, p. 143-155.

37. NORTON Barley and MATSUMOTO Naomi (eds.), *Music as Heritage: Historical and Ethnographic Perspectives*, London, Routledge, 2018.

38. Dossier « Música y patrimonio cultural en América Latina », *TRANS - Revista Transcultural de Música*, n° 21-22, 2018 (sibetrans.com/trans, consulté le 19 août 2019).

39. HOWARD Keith, « Reviving Korean Identity through Intangible Cultural Heritage », BITHELL and HILL, *The Oxford Handbook of Music Revival*, p. 135-159; NORTON Barley, « Music Revival, Ca Trù Ontologies and Intangible Cultural Heritage in Vietnam », *ibid.*, p. 160-181 ; BITHELL Caroline, « Georgian Polyphony and its Journeys from National Revival to Global Heritage », *ibid.*, p. 573-597.

40. On peut ici distinguer la notion de « patrimoine immatériel », entrée dans le langage commun et associée à un usage principalement descriptif, de celle de « patrimoine culturel immatériel », d'abord réservée à un usage expert dans une perspective normative, qui désigne une forme particulière d'institution de la culture rattachée au dispositif international de sauvegarde de l'UNESCO. Voir BORTOLOTTI Chiara, « Les enjeux de l'institution du patrimoine culturel immatériel », *Culture et Recherche*, n° 116-117, 2008, p. 32-34.

41. Au sens d'intégration, de mise en concordance ou de « traduction » des préceptes du PCI, quand différentes façons de concevoir, de transmettre et de perpétuer la musique interagissent et s'entrechoquent sur le terrain. Sur la notion de traduction, voir BONDAZ Julien, GRAEZER BIDEAU Florence, ISNART Cyril et LEBLON Anaïs, *Les vocabulaires locaux du « patrimoine » : traductions, négociations et transformations*, Zurich/Berlin, Lit Verlag, 2014.

42. Cette récurrence est en partie le fruit des débats occasionnés par la réunion des auteurs et la mise en commun des premières versions de leurs textes lors d'une journée de travail à l'EHESS en mai 2017.

43. VESCHAMBRE Vincent, *Traces et mémoires urbaines : enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la destruction*, Rennes, PUR, 2008, p. 73.

44. AUSTIN John, *How to Do Things with Words*, Oxford, J.O. Urmson, 1962 (trad. fr. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970).

45. Voir KURIN, « Safeguarding Intangible Cultural Heritage ».

46. HEINICH, *La fabrique du patrimoine*.

47. HOBBSBAWM Eric, « Introduction: Inventing Traditions », HOBBSBAWM Eric and RANGER Terence (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, CUP, 1983, p. 1-14.

48. Voir LAVOCAT Françoise, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010.

RÉSUMÉS

La musique occupe une place de choix au sein du Patrimoine Culturel Immatériel (PCI) de l'humanité tel que le répertorie l'UNESCO depuis sa Convention de sauvegarde de 2003. Plus largement, au-delà des Nations-Unies, le « patrimoine immatériel » semble être devenu le paradigme dominant dans les actions de patrimonialisation et de valorisation des pratiques musicales à l'échelle internationale. Devant l'ampleur de ce phénomène, il s'agit d'engager une approche transnationale et comparative des rapports entre musique et « patrimoine immatériel ». En s'intéressant aux façons dont cette notion (et/ou l'appareil patrimonial qui l'accompagne) est mise en œuvre, reformulée ou contestée sur le terrain, et à ses interactions avec d'autres catégories et modalités d'action en usage, ce numéro de *Transposition* propose donc de se demander : que fait le PCI à la musique et, inversement, que fait la musique au PCI ?

La majorité des études réunies ici s'intéressent à des pratiques inscrites sur les listes de l'UNESCO, qui font l'objet de programmes de sauvegarde entamés depuis plusieurs années déjà. Ces situations « post-patrimoniales » y sont examinées dans leur diversité. D'autres articles nous plongent dans le vif du montage d'un dossier d'inscription, et s'interrogent sur les difficultés et les possibles conséquences de la mise en patrimoine d'une pratique musicale. Certaines des pratiques étudiées ne sont pas candidates auprès de l'UNESCO, mais sont inscrites dans des régimes de patrimonialisation locaux qui reprennent les désignations et certains modes d'action et outils afférents au PCI. Enfin, la voix est donnée à des actions de patrimonialisation distinctes ou contestataires.

La singularité de la musique au sein du PCI s'esquisse alors sur trois axes principaux : celui de l'« immatérialité » de la musique prise dans ces processus de patrimonialisation ; celui des rapports spécifiques qui s'y articulent entre musique, politique et territoire, notamment au regard de pratiques subalternes ; enfin, celui du caractère performatif des constructions patrimoniales en jeu, saisies comme des fictions opératoires.

Music holds a key place in the Intangible Cultural Heritage (ICH) of humanity as inventoried by UNESCO since its 2003 Convention for the Safeguarding of the ICH. More broadly, beyond the United Nations, “intangible heritage” seems to have become the dominant paradigm in processes of heritagisation and recognition of musical practices at the international level. Given the vast scope of this phenomenon, the aim here is to initiate a transnational, comparative approach to the relations between music and “intangible heritage”. Looking at the ways in which this notion (and/or the heritage apparatus that comes with it) is implemented, reformulated or contested in the field, and at its interactions with other categories and modes of action in use, this issue of *Transposition* invites us to ask: what does ICH do to music and, conversely, what does music do to ICH?

Most of the studies assembled here deal with practices inscribed on the UNESCO lists, which are the subject of safeguarding programmes already in effect for some years. These “post-heritage” situations are examined in their diversity. Other articles plunge us into the process of preparing an ICH application, piercing straight to the difficulties and potential consequences of heritagising a musical practice. Some practices covered here are not candidates for the UNESCO lists but are engaged in local heritagisation systems that use the designations and some of the tools and modalities of action of ICH. Finally, several articles give voice to heritagisation actions with a separate approach or used as a form of protest.

The singularity of music within ICH can be summed up in three recurring points: the “intangibility” of music caught up in these heritagisation processes; the specific intersections between music, power dynamics and territory in this context, particularly in regard to subaltern

practices; and the performative nature of the heritage constructions at play, conceived as operative fictions.

INDEX

Mots-clés : musique, patrimoine culturel immatériel, PCI, patrimonialisation, patrimoine musical, Unesco, immatérialité, pratiques musicales subalternes, performativité, post-patrimonialité

Keywords : music, intangible cultural heritage, ICH, heritagisation, heritagization, musical heritage, Unesco, intangibility, subaltern musical practices, performativity, post-heritage

AUTEURS

ELSA BROCLAIN

Elsa Broclain est doctorante en Musique, Histoire et Société au Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (EHESS) sous la direction d'Esteban Buch. À partir d'une perspective interdisciplinaire, ses travaux s'intéressent aux effets de la patrimonialisation internationale du tango à Buenos Aires et à la traduction locale du paradigme PCI. L'objet de sa thèse est de comprendre les différentes modalités d'appropriations de l'inscription, entre label touristique pour le pouvoir local et instrument de lutte politique pour les communautés de praticiens.

BENOÎT HAUG

Benoît Haug est chercheur en musicologie & sciences sociales. De sa thèse dirigée par Xavier Bisaro (CESR, Tours) et Albert Piette (LESC, Nanterre) se profile un livre, *La fabrique d'une musique à l'ancienne – sur l'air de « Suzanne un jour »* (Lyon : Microsillon, 2020). Entre terrain ethnographique et sous-terrain historique, ses recherches portent essentiellement sur les pratiques actuelles de musiques anciennes. Un intérêt connexe pour les méthodes d'observation et de description de situations l'a conduit à codiriger avec Gwendoline Torterat et Isabelle Jabirot un ouvrage d'anthropologie expérimentale, *Des instants et des jours : observer et décrire l'existence* (Paris : Pétra, 2017). Il a par ailleurs exercé les fonctions d'ATER pour la section Arts de l'ENS de Lyon après avoir enseigné au département de Musique & musicologie de l'Université de Tours.

PÉNÉLOPE PATRIX

Pénélope Patrix est chercheuse et enseignante en littératures comparées et en arts, actuellement en postdoctorat au Centre for Comparative Studies (CEC) de la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, et associée au Centre d'études et de recherches interdisciplinaires en lettres, arts et cinéma (CERILAC) de l'Université Paris Diderot. Elle a enseigné au sein du cursus de Littérature Comparée de l'Université de Lisbonne, de l'UFR Arts Plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Panthéon-Sorbonne et de l'UFR Lettres, Arts et Cinéma de l'Université Paris Diderot, où elle a obtenu son doctorat de Lettres et Arts en 2014. Ses recherches, situées à l'intersection de la littérature comparée, de l'anthropologie et de la musique, portent principalement sur les poétiques et les répertoires de la chanson urbaine, en particulier le fado, le tango et la chanson réaliste, du XIX^e siècle à nos jours. Elles croisent ce faisant des enjeux propres aux politiques du « patrimoine immatériel », aux articulations entre littérature et musique et à l'intermédialité, aux poésies en performance, et aux représentations de la subalternité dans la chanson, la littérature et les arts.