

Lúcia Campos

## Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du *samba de roda* à la World Music Expo

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

**revues.org**

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Référence électronique

Lúcia Campos, « Sauvegarder une pratique musicale ? Une ethnographie du *samba de roda* à la World Music Expo », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 31 décembre 2013. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1753>

Éditeur : Infolio Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie

<http://ethnomusicologie.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://ethnomusicologie.revues.org/1753>

Ce document PDF a été généré par la revue.

Tous droits réservés

# Sauvegarder une pratique musicale ?

## Une ethnographie du *samba de roda* à la World Music Expo

LÚCIA CAMPOS

Lors de la *World Music Expo* (WOMEX), la rencontre annuelle des réseaux de production des musiques du monde en Europe, qui a eu lieu à Copenhague en octobre 2010, un des ensembles musicaux sélectionnés était le groupe Samba Chula de São Braz, venu directement de l'état de Bahia, au Brésil<sup>1</sup>. Le groupe en question joue du *samba*<sup>2</sup> de *roda do Recôncavo Baiano*, l'unique manifestation musicale brésilienne déclarée chef d'œuvre du patrimoine culturel immatériel (PCI) par l'UNESCO<sup>3</sup>. En rapprochant deux institutions apparemment antagoniques, l'UNESCO, l'organisation internationale des Nations Unies, et la WOMEX, un marché musical à caractère privé, la démarche de ce groupe soulève quelques questions en ce qui concerne le processus de sauvegarde d'une tradition musicale. Serait-il possible de voir dans le travail de l'ensemble Samba Chula de São Braz des mesures de sauvegarde du *samba de roda*? La démarche de ce groupe est-elle en accord avec les principes établis par la convention de l'UNESCO? La question est de savoir ce que signifie sauvegarder une culture musicale. S'agit-il de conserver sa mémoire ou plutôt de promouvoir sa pratique? En d'autres termes, comment concevoir une culture musicale comme patrimoine? Par l'enregistrement? Par ses données matérielles? Par sa promotion?

Sans vouloir dissiper cette problématique en des questionnements abstraits, je propose ici une « pensée par cas » (Passeron et Revel 2005), basée sur

<sup>1</sup> Ethnographie réalisée à la WOMEX 2010 dans le cadre de ma recherche de doctorat en cours sur les musiques traditionnelles brésiliennes dans les réseaux des musiques du monde en Europe.

<sup>2</sup> En français, le genre *samba* est couramment compris comme une danse, donc « la *samba* ».

Néanmoins, au Brésil on dit toujours « le *samba* », le genre musical, au masculin, formule que j'emploierai ici.

<sup>3</sup> Inscrit en 2008 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (originellement proclamé en 2005).

l'ethnographie d'un concert<sup>4</sup>. Selon Denis Laborde, «la tension entre l'enquête ponctuelle et la montée en généralisation est un outil heuristique de première importance» (Laborde 2011 : 3). D'après lui, «il ne s'agit plus alors de travailler sur les catégories instituées, il s'agit de travailler sur l'institution des catégories» (2011 : 9-10). À partir de l'observation, des entretiens et de la description ethnographique, je m'interroge donc sur le passage du *samba de roda* en tant que pratique culturelle au Brésil, à son existence en tant que «musique du monde» dans le circuit européen des festivals. Et ce passage se dessine-t-il comme une mesure de sauvegarde de cette pratique musicale ?

### **Samba Chula de São Braz : de l'UNESCO à la WOMEX**

Dans son article «Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade» (2010), Carlos Sandroni analyse le processus de candidature du *samba de roda* à la troisième Proclamation des chefs d'œuvre du patrimoine immatériel de l'humanité – programme dont il a été le coordinateur – et discute ensuite de l'implémentation du «plan de sauvegarde» exigé par l'UNESCO. Le caractère politique du choix du *samba de roda* comme candidat potentiel est le premier point à remarquer. En effet, comme le décrit Sandroni, le ministre de la Culture de l'époque, Gilberto Gil, avait proposé le *samba* comme candidat brésilien à la proclamation. Néanmoins, le *samba* en tant que genre musical brésilien le plus connu au monde, n'était pas en accord avec les objectifs de la troisième Proclamation, qui concevait le patrimoine immatériel comme étant circonscrit «à des communautés géographiquement bien délimitées (dans le style des ethnographies classiques), et supposément en péril par la marchandisation et la croissante globalisation contemporaines» (Sandroni 2010 : 375).

Le *samba de roda* entrait plus facilement dans le moule proposé par l'UNESCO car il s'agit d'une culture musicale circonscrite à l'état de Bahia, plus précisément la région du Recôncavo, proche de la capitale (Salvador), et à l'époque partiellement inconnue dans d'autres parties du pays. Le *samba de roda* réunit des musiciens et des danseurs autour d'une ronde (la *roda*), pendant laquelle ils jouent, dansent et chantent sous forme responsoriale, les praticiens sont appelés *sambadores* et *sambadeiras*.

Étant donné que le *samba de roda do Recôncavo* n'avait pas d'organisation représentative à l'époque, l'équipe responsable de la candidature a dû mobiliser

---

<sup>4</sup> Cet article est fruit d'un travail en collaboration avec ma collègue ethnomusicologue Jessica Roda. Je tiens à la remercier de m'avoir invitée à discuter la question de la patrimonialisation musicale. Pour

plus d'information à propos de l'entreprise patrimoniale de l'UNESCO, je renvoie à son article dans ce même volume.

les *sambadores* pour réaliser une réunion afin d'organiser le « Plan d'action pour la sauvegarde » en dialogue avec eux. Ce plan fut structuré en quatre axes : l'organisation (la création de mécanismes de décision et de représentation) ; la transmission (à travers l'éducation formelle et non formelle) ; la documentation (l'accès aux recherches sur le *samba de roda*) ; et, finalement, l'axe qui rejoint notre problématique, celui de la diffusion (par des CDs, DVDs, internet et spectacles professionnels, en vue de la présence du *samba de roda* dans les médias).

Ce plan d'action, établi sur cinq ans, fut discuté et formulé lors de la candidature en octobre de 2004, puis mis en place à partir de la déclaration du *samba de roda* comme chef-d'œuvre de l'humanité en 2005. Il est alors particulièrement intéressant de suivre la trajectoire de l'ensemble Samba Chula de São Braz qui, cinq ans après, fait sa première apparition en Europe comme un des *showcases* sélectionnés à la WOMEX.

### **L'ethnomusicologue médiateur dans les réseaux de musiques du monde**

L'équipe de l'ensemble Samba Chula de São Braz se promène entre les stands de la WOMEX dédiés au Brésil. Outre les huit *sambadeiros* et *sambadeiras* du groupe, sont présents le producteur, ses deux assistants et deux chercheurs, Katharina Döring, ethnomusicologue spécialiste du *samba de roda*, et Cássio Nobre, musicien et ethnomusicologue réalisant une recherche sur la *viola de machette*, instrument du *samba de roda* qui était en voie de disparition<sup>5</sup>.

Döring m'explique qu'elle a eu un rôle actif dans le processus de candidature du *samba de roda* et la mise en place du « Plan d'action pour la sauvegarde » : « Dans certains cas, quelques personnes participaient à des mouvements folkloriques, dans d'autres, il n'y avait aucune organisation. Dès le début de ce processus, la majorité des *sambadores* a choisi un nom de groupe, en décidant qui y participera et qui n'y participera pas... Ce qui a d'ailleurs engendré des conflits ». Cássio Nobre intervient : « Mais le groupe São Braz existait déjà, c'est un des plus anciens ».

Ils m'expliquent qu'il y a aujourd'hui « plus de cent groupes », mais « les bons groupes, qui préservent vraiment et donnent une continuité, il y en a une dizaine... ». Döring atteste qu'après la déclaration du PCI, il y a eu un grand changement dans le *samba de roda*, « dans tous les sens », elle y voit des aspects « positifs et négatifs ». Cássio relate des plaintes de la part des *sambadores*, « peut

<sup>5</sup> Les propos qui suivent font partie des entretiens réalisés avec Katharina Döring et Cássio Nobre (WOMEX, Danemark, 29 octobre 2010). Pour

faciliter la lecture du texte, je traduis directement en français les propos énoncés en portugais. La traduction est mienne.

être parce qu'ils ne comprennent pas ce que signifie le patrimoine immatériel, c'est un concept un peu flou, ils pensent alors à un profit matériel. Ils s'attendaient peut-être à entrer dans un circuit plus professionnel». Katharina Döring explique que quelques groupes étaient déjà habitués à jouer sur scène, mais que ces groupes avaient «le vice du folklore»: les présentations étaient assez uniformisées et ils voulaient plaire aux touristes plutôt que «défendre leur tradition». Il a donc fallu travailler avec eux dans le but de «maintenir les différences».

Aujourd'hui, avec l'accès à la «production culturelle», elle considère que certains groupes commencent à avoir un «comportement professionnel», en vue de «construire une carrière». Cependant, ce processus ne se fait pas sans conflits et elle se retrouve souvent à devoir les gérer: «ces blancs, de l'extérieur, intellectuels, ces gens qui veulent nous exploiter...». D'un autre côté, «il y a aussi une troupe plus jeune qui se connecte à internet et commence à avoir un autre regard sur le monde. Toute la question est de trouver un moyen de faire la médiation entre tous ces niveaux». D'un côté, Katharina Döring dit respecter «vraiment la tradition, la culture du lieu», de l'autre, elle assume qu'«il faut faire la traduction et établir des ponts pour construire d'autres chemins...» et affirme avec conviction que «sinon, cela va mourir, et ce n'est pas à cause des gens de dehors, c'est à cause d'eux, car la jeunesse s'en fout...». Selon elle, c'est la discussion qui est à l'ordre du jour: «le fait d'utiliser de nouveaux outils est une façon de séduire les jeunes, de les inviter à nous rejoindre. Car pour eux, l'image du *samba chula* c'est l'image des vieux, pauvres, qui meurent de faim, des maisons pourries... des pratiques sans avenir».

L'ethnomusicologue est désormais optimiste avec cette présentation de l'ensemble à la WOMEX: «Maintenant ils vont pouvoir raconter des choses qu'ils n'ont jamais imaginées, et comme notre groupe est très mixte en ce qui concerne l'âge des participants, c'est encore plus intéressant». Pour elle, une des particularités de l'ensemble Samba Chula de São Braz, par rapport aux autres groupes de la région du Recôncavo, est la présence de Fernando de Santana, fils de *sambador*. Il fait partie du groupe et en est aussi le médiateur. Selon l'ethnomusicologue, c'est lui le responsable de la formation mixte de l'ensemble «il mélange consciemment des gens d'âges différents, pour ne pas laisser [la pratique] mourir...». Ce groupe se démarque également par le fait qu'il continue à faire des *sambas de roda* dans la communauté car «ce n'est pas parce qu'un groupe se professionnalise qu'il va laisser ses racines, il faut avoir les pieds sur terre».

Le passage de la *roda* à la scène est un moment clé pour comprendre la professionnalisation en cours. C'est l'instant où les gestes musicaux du *samba de roda* s'approprient un nouveau contexte, et les sonorités désormais amplifiées mobilisent une nouvelle écoute et une nouvelle audience. Comment réaliser ce passage sans prendre le risque de perpétuer l'uniformisation et le «vice du folklore» décrits par Döring? Comment une pratique musicale traditionnelle devient-elle un spectacle sans mépriser ses particularités, ses différences et en

respectant sa force en tant que « médiateur de l'identité du groupe » (Hennion 2007)? Comment avoir « les pieds sur terre » lorsqu'un *samba de roda* se trouve très éloigné du Recôncavo (sa région d'origine) et pénètre un « monde de l'art » (Becker 1988) professionnel en Europe?

### Un concert ou une *roda* ?

Sur la scène 1 du foyer, dans le *DR Koncerthuset*, à Copenhague<sup>6</sup>, les dix membres de l'ensemble Samba Chula de São Braz prennent leurs places respectives. C'est l'heure de la balance. Les *sambadores* et *sambadeiras* en profitent pour effectuer quelques dernières négociations à propos de la mise en scène. Nicinha, une des *sambadeiras*, s'adresse à Fernando de Santana, le leader du groupe<sup>7</sup> : « Pendant que tu réponds [les vers], je vais danser le *samba*... ». Le producteur assistant, intervient : « Faites comme d'habitude, vous n'allez pas vers le public? ». La *sambadeira* s'interroge : « mais la scène est trop haute » et le producteur répond : « ne t'inquiète pas, on va demander de mettre des marches... vous préférez sur le côté ou au centre? »

Les musiciens s'installent en demi-cercle avec leurs instruments : la *viola de machette*, la guitare, les trois *pandeiros* (un avec membrane en peau, deux en plastique), un *rebolo* grave, deux *atabaques*. Fernando de Santana et les deux *sambadeiras* sont sur le côté, avec leurs microphones. Cássio Nobre, le musicien ethnomusicologue, accorde sa *viola de machette*. Les techniciens installent les microphones et les retours de son, puis l'escalier au centre de la scène. Les *sambadeiras* descendent, encore un peu inquiètes. Le producteur les rassure : « dansez d'abord sur scène. S'il y a du monde, n'hésitez pas, venez faire la ronde dans la foule, ils vont vous laisser la place ». Après que chacun ait fait son réglage, tous jouent et chantent ensemble. Les négociations continuent, cette fois autour des voix : « chantez un peu plus loin des microphones », le producteur insiste : « faites comme vous avez toujours fait... »

En effet, le concert du soir se transforme rapidement en un *samba de roda*. Les *sambadeiros* et *sambadeiras* s'approprient l'espace scénique avec leurs voix, leurs instruments et leurs danses. João do Boi et Alumínio (cf. fig. 1), les maîtres, chantent *a cappella* avec leurs voix fortes, le chœur répond. Dès que les percussions et les cordes commencent à jouer, les *sambadeiras* se promènent sur la scène, font tourner leurs belles robes blanches en dansant. Fernando de Santana prend son rôle de maître de cérémonie et présente le groupe : « Samba de Roda

<sup>6</sup> Le 30 octobre 2010 (WOMEX 2010).

<sup>7</sup> Je traduis en français les propos tenus en portugais par les participants et les producteurs pendant la balance et le concert. La traduction est mienne.

du Recôncavo baiano, Salvador, Bahia, Brasil... Samba Chula de São Braz fait le lancement de son premier album dans le plus grand festival de musique du monde! WOMEX, Copenhague, Danemark. Samba Chula vous remercie tous!».

João do Boi se dirige vers le centre de la scène et montre son pas de danse, Fernando fait la narration: «Écrase la terre João do Boi! Les hommes ne dansent pas le *samba*, les hommes font ce que João do Boi est en train de faire: écraser la terre. Écrase la terre João do Boi! Allez Samba Chula de São Braz!». La *roda* est à chaque fois plus animée, *sambadeiros* et *sambadeiras* chantent le refrain: «Quando dou minha risada, ha, ha...» (Quand je me mets à rire, ha, ha). Les *sambadeiras* descendent vers le public, qui danse et chante avec enthousiasme. Quand elles reviennent sur scène, plusieurs personnes du public sont invitées à monter avec elles. J'essaie de filmer le concert, mais la joie du public m'emporte et je me retrouve aussi sur scène en train de danser avec les *sambadeiros*... Comme dans un *samba de roda*, il n'y a progressivement plus d'écart entre nous, le public, et les musiciens. Le concert devient une grande *roda* «comme ils le font toujours...».

### **La globalisation du label UNESCO : préservation par la transformation ?**

Fernando de Santana, porte-parole du groupe Samba Chula de São Braz, raconte qu'«avant» ils participaient «aux fêtes: Saint Antoine, Sainte Barbe, Saint Cosme, Saint Damien...» et «aujourd'hui» ils participent à plusieurs événements «comme cette fête, un festival de musique connu dans le monde entier...». Il affirme que «après le patrimoine, il y a eu cette valorisation» et rappelle avec enthousiasme: «nous avons aujourd'hui la *casa do samba*, la première maison de *samba* au monde!»<sup>8</sup>.

La trajectoire de l'ensemble Samba Chula de São Braz et sa présence à la WOMEX suscitent des questions très pertinentes au sujet de la patrimonialisation et de la sauvegarde d'une pratique musicale. Tout d'abord, il faut y voir, tant par l'histoire du groupe que par les témoignages de Katharina Döring et de Fernando de Santana – «après le patrimoine, il y a eu cette valorisation» –, le caractère nécessairement interventionniste de tout processus de patrimonialisation. D'une part, cette assomption met en lumière le rôle de l'ethnomusicologue comme médiateur entre différentes instances – le pouvoir public, la communauté, le marché – et de l'autre, elle détermine l'importance cruciale de la mobilisation des acteurs eux-mêmes dans le processus. La formation hétérogène de l'ensemble,

---

<sup>8</sup> Entretien réalisé avec Fernando de Santana (WOMEX, Danemark, 29 octobre 2010). Je traduis en français les propos énoncés en portugais. La traduction est mienne.



Fig. 1. Les *sambadores* João do Boi et Alumínio, concert à la Womex, 2010. Photo Caroline Bittencourt.



Fig. 2. João do Boi à la Womex, 2010. Photo Caroline Bittencourt.

qui rassemble des maîtres plus âgés, des musiciens plus jeunes, un ethnomusicologue engagé dans le processus de patrimonialisation et un producteur local, membre du groupe qui assume le rôle d'animateur et de pédagogue en expliquant au public ce qui se passe sur scène, semble être fondamentale pour sa survie. Il est intéressant de noter qu'il y a une appropriation des mécanismes de production culturelle qui peut alors se traduire en termes de développement durable.

Après le concert, une question se pose : dans quelle mesure pouvons-nous dire qu'il y a eu une continuité réussie entre la *roda* et la scène ? À partir de quel critère ce passage a-t-il été un succès ou non ? Le public était clairement participatif et enthousiaste, les musiciens étaient à l'aise et semblaient jouer « comme ils le font toujours ». Finalement, toute l'équipe était satisfaite de l'expérience. Il faut rappeler que le groupe est habitué à jouer sur scène, ayant déjà participé à plusieurs festivals au Brésil, le fait de jouer pour la première fois à l'étranger est d'ailleurs un signe de valorisation professionnelle pour ses membres.

Au sujet de la mise en spectacle des musiques du monde, Laurent Aubert affirme que cette perspective « offre de nouveaux horizons à des pratiques musicales souvent en train de perdre leur ancrage et leur raison d'être dans leur propre société. » Il relève que « le "passage par l'étranger" et "la mise en spectacle" peuvent avoir des effets positifs, non seulement sur le plan économique mais aussi sur celui de l'auto-estime et du prestige social qui en découlent pour ceux qui se sont prêtés au jeu avec succès ». Néanmoins, l'auteur souligne que « les référents circonstanciels d'une musique disparaissent évidemment – ou en tout cas sont profondément modifiés – dès lors qu'elle s'exprime hors de son contexte d'origine » (2010 : 26)<sup>9</sup>.

Il faut insister sur le fait que la présence du groupe Samba Chula de São Braz à la WOMEX n'est pas un phénomène isolé, elle s'inscrit dans la patrimonialisation du *samba de roda*, qui a engendré la forte valorisation et la promotion de cette pratique musicale par le label UNESCO. Le passage de la *roda* à la scène crée un nouveau contexte pour les gestes et les sons du *samba de roda*, situation qui peut avoir d'importants échos en termes de sauvegarde. Si ce processus de patrimonialisation porte en lui le potentiel de valorisation commerciale et de transformation de cette manifestation musicale, comment concevoir simultanément préservation et transformation ?

Avec l'intrigante énigme du « Bateau de Thésée » (2009), Gérard Lenclud aborde les aspects paradoxaux de la relation d'identité et nous donne quelques pistes d'analyse : « Identité et changement ne sont pas incompatibles ; dans bien des cas, la préservation de l'identité exige le changement » (2009 : 234). L'opposition entre préservation et transformation relève des conflits de pouvoir entre différents groupes, voire différentes générations, envers la défense de leurs coutumes et de leurs goûts, de leurs besoins vitaux d'attachement au monde. Dans la mesure où ces conflits, très contextuels, sont pris en charge par le pouvoir public, ou par une institution à caractère international comme l'UNESCO, avec cette ethnographie nous voyons que chaque situation doit être comprise dans son contexte et non selon un scénario universel où la globalisation apparaîtrait comme l'ennemi commun des cultures locales. La globalisation est aussi diverse que les cultures et la façon dont elles se l'approprient, à travers des négociations ponctuelles<sup>10</sup>. Une patrimonialisation qui essaierait de nier cette relation devient non seulement hors contexte, mais elle peut aussi devenir autoritaire, et elle court au minimum le risque d'inadaptation. En accord avec l'anthropologue Marshall

<sup>9</sup> Au sujet du formatage de différentes catégories de musiques du monde face aux différents publics auxquels elles s'adressent, voir notamment le chapitre consacré par Laurent Aubert au « Paradoxe du concert » (2001 : 47-65).

<sup>10</sup> Je me base ici sur Georges Marcus (2010 : 373), quand il affirme que « le système-monde n'est pas un cadre holiste, théoriquement constitué, qui fournirait un contexte aux enquêtes ethnographiques, mais un contexte qui émerge, s'intègre et se distribue, pièce par pièce, dans les objets discontinus de l'ethnographie multisituée ».

Sahlins le paradoxe de notre époque est que l'attention au local se développe avec la globalisation, la différenciation des cultures accompagne leur intégration. En réponse à ce paradoxe, il y a une prolifération de résistances vers «l'indigénisation de la modernité» (Sahlins 1999: 410).

Dans le cas particulier de ce patrimoine immatériel – la musique – la transformation d'une pratique musicale en patrimoine peut immédiatement engendrer un changement de statut de la manifestation et la conséquente professionnalisation des musiciens, d'où la liaison directe avec le marché musical, ce même marché dont on voulait justement protéger ces mêmes pratiques musicales. Au lieu de renforcer l'opposition manichéiste entre une musique-patrimoine et une musique-marchandise, le patrimoine immatériel vu comme intouchable et le marché comme corrompu, il est plus réaliste d'assumer la nécessaire relation entre ces deux mondes et de travailler à les articuler de façon efficace, dialogique, et, pourquoi pas, vers les principes soutenus par la convention. Il s'agit alors d'aborder tant la mise en concert que la mise en patrimoine comme des interventions qui engendrent nécessairement des transformations. Et également de concevoir de telles transformations comme vitales au processus de sauvegarde.

### **« À patrimoine immatériel, sauvegarde immatérielle »**

Nathalie Heinich fait une synthèse des débats autour de la notion de patrimoine immatériel en identifiant les tensions axiologiques qui la constituent. Elle souligne, entre autres, la difficile tâche d'articuler «le monde de la recherche, qui constitue une protection symbolique, par les mots et les images» et «le monde de l'action politique, qui permet une protection matérielle, par des mesures concrètes de sauvegarde» (2007: 2). La sociologue pointe également les risques de dérives que ces tensions entraînent, parmi lesquels le risque du passage des pratiques aux objets<sup>11</sup>. Elle aborde directement la problématique que nous intéresse ici en proposant une «réponse lapidaire»: «à patrimoine immatériel, sauvegarde immatérielle». Heinich s'interroge: «l'enquête ethnologique et le travail d'inventaire ne sont-ils pas, logiquement, le seul mode de conservation réellement praticable du patrimoine culturel immatériel?» (2007: 4).

Le risque du passage d'une pratique vivante à un registre figé est sans doute au cœur de la patrimonialisation en question, et l'idée d'une «sauvegarde immatérielle» devient alors cruciale. Cependant la question qui mériterait d'être posée n'est pas seulement celle du «comment inventorier», mais également celle du «comment maintenir vivant» ou «comment respecter et promouvoir la vitalité

---

<sup>11</sup> En d'autres termes, le risque du passage de l'allographique à l'autographique (Goodman 1996).

d'une culture musicale». Ces besoins dépassent en général le travail de l'enquête ethnologique et du travail d'inventaire si ceux-ci sont conçus de façon unilatérale par des chercheurs, sans une vraie mobilisation de la part de acteurs concernés et sans une relation directe avec l'activité musicienne.

Revenons à la convention de l'UNESCO. Elle entend par «sauvegarde» «les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine (*Convention pour la sauvegarde du PCI*, 2003)». Si des mesures telles que l'identification, la documentation et la recherche relèvent de l'enquête ethnologique et du travail d'inventaire – donc d'une voie de conservation, comme le défend Heinich –, ce n'est pas le cas des mesures de transmission, relative au domaine de l'éducation, et notamment de promotion, de mise en valeur et de revitalisation, car elles suggèrent des interventions d'un autre ordre, davantage liées à la production culturelle. La préservation et la protection sont plutôt des objectifs que des mesures, dépendantes de l'interprétation, et elles nous renvoient à la question persistante : que veut-on préserver et protéger ? La mémoire d'une culture musicale, l'expérience quotidienne de la musique, l'activité musicienne ? La musique comme «conduite sociale» ou comme «pratique culturelle» (Laborde 2005) ? La musique comme «médiateur de l'identité du groupe» ou comme «objet transcendant» (Hennion 2007) ?

Pour penser à une «sauvegarde immatérielle», la mobilisation des acteurs concernés est fondamentale. Si, pour certaines cultures musicales, cette mobilisation peut particulièrement se concentrer sur l'importance de la recherche et de l'inventaire, pour d'autres, la musique étant un art qui, pour exister pleinement, doit être joué, la patrimonialisation ne peut pas se limiter à la préservation de la mémoire. Dans ce sens, il ne faut pas négliger l'expertise propre au domaine de la production culturelle, en ce qui nous concerne ici la production musicale, si on entend par «sauvegarder une musique» non seulement conserver ses traces matérielles, son registre et sa documentation, mais également conserver les gestes et les sonorités qui la font vivre. Cela signifie promouvoir son existence présente, sa pratique vivante, voire sa mise en concert. Malgré l'évidente prolifération de festivals de «musiques du monde» et l'importance du marché de la *world music* en Europe, l'opposition supposée entre une «musique-patrimoine» et une «musique-marchandise» semble encore poser des problèmes face aux critères et buts de la patrimonialisation conçue par l'UNESCO.

Dans ce sens, une des tensions axiologiques les plus flagrantes en ce qui concerne le PCI n'est pas seulement celle qui oppose les mondes de la recherche et de l'action politique, mais celle qui existe entre ces deux mondes et celui de la production culturelle. Cette tension constitutive opposerait plus fondamentalement le patrimoine immatériel et le marché musical. Or, comme on a pu le voir

avec la présente ethnographie, cette opposition ne tient pas. La patrimonialisation engendre une transformation des pratiques musicales, et le label UNESCO devient une référence importante qui valorise ces pratiques, y compris dans le circuit commercial des musiques du monde.

En accord avec les principes établis par la convention du PCI, il faut sans doute penser au processus de sauvegarde comme à une action intégrée, où la recherche et la documentation progressent en accord avec la pratique musicale. Dans ce sens, la participation effective des musiciens et des membres de la communauté est fondamentale dans toutes les activités, non seulement lors de présentations en fêtes ou en concerts, mais aussi dans la production culturelle et le travail d'inventaire de leur propre culture. Ce sont les ethnomusicologues qui occupent désormais le rôle de médiateurs de choix dans ce processus, une fois que leur formation transdisciplinaire les rend aptes à faire le pont entre les musiciens et les membres de la communauté, les mondes de la recherche, de l'action politique et de la production culturelle. S'ajoute ici la création musicale, lorsque l'ethnomusicologue s'engage lui-même comme musicien, voire comme apprenti et détenteur d'un savoir musical en voie de disparition, comme c'est le cas de Cássio Nobre pour la *viola de machette*, dans le *samba de roda*.

À partir de cette ethnographie, j'ai voulu discuter l'évidente contradiction qui est au cœur de ce programme de patrimonialisation de l'UNESCO – le fait que le label UNESCO devienne un signe de valorisation commerciale de pratiques musicales antérieurement inconnues – pour ensuite soulever deux questions particulièrement importantes : celle du processus de patrimonialisation d'une part, celle de la sauvegarde d'une culture musicale d'autre part. Le premier point met en lumière le rôle crucial des acteurs eux-mêmes qui, au delà du fait de reconnaître une pratique musicale « comme faisant partie de leur patrimoine culturel », comme le défend la convention, participent effectivement à la création de leur culture en tant que patrimoine par l'expérience active d'une recherche-action qui concilie inventaire et pratique musicale. Le deuxième point a trait à l'expertise propre à la production musicale pour donner une nouvelle vie et un nouveau sens à l'activité musicienne. Dans la mesure où une production musicale respectueuse et informée peut créer des mécanismes pour que des musiciens traditionnels s'approprient un autre espace et attribuent une autre fonction à leur pratique musicale, le processus de sauvegarde ne serait-il pas alors en plein cours de réalisation ? Dans cette perspective, le mécanisme de production musicale n'assumerait-il pas une effective fonction patrimoniale ? Cette brève étude nous invite à repenser les notions de sauvegarde et d'inventaire si nous voulons concevoir une patrimonialisation qui valorise l'aspect dynamique et vivant des pratiques musicales.

**Références**

AUBERT Laurent

- 2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève: Georg.  
 2010 «Du bon usage des musiques du monde. Questions sur une éthique de la diversité culturelle», *Cahiers de la société québécoise de recherche en musique* 11/1-2: 21-29.

BECKER Howard

- 1988 *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

GOODMAN Nelson

- 1996 [1984] *L'Art en théorie et en action*. Paris: Editions de l'Eclat.

HEINICH Nathalie

- 2007 «Synthèse et débats: un inventaire pour l'Europe?», synthèse de la journée d'étude «Le patrimoine culturel immatériel de l'Europe: inventer son inventaire», 30 novembre 2007, INP (FR).  
 2009 *La fabrique du patrimoine*. Paris: EMSH.

HENNION Antoine

- 2007 *La Passion Musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

LABORDE Denis

- 2005 *La mémoire et l'Instant: les improvisations chantées du bertsulari basque*. Bayonne: Éditions Elkar.  
 2011 s.p. «Pour une science indisciplinée de la musique». *Revista Brasileira de Música*.

LENCLUD Gérard

- 2009 «Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps», in Denis Laborde, dir.: *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*. Paris: L'Harmattan: 221-248.

MARCUS Georges

- 2010 «Ethnographie du/dans le système-monde: l'émergence d'une ethnographie multi-située», in CEFAI, Daniel: *L'engagement ethnographique*. Paris: Éditions EHESS: 371-395.

PASSERON Jean-Claude et Jacques REVEL

- 2005 *Penser par cas*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.

SAHLINS Marshall

- 1999 «Two or Three Things that I Know about Culture», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 5/3: 399-421.

SANDRONI Carlos

- 2010 «Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade», *Estudos Avançados* 24/69: 373-388.

UNESCO

- 2003 *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris: UNESCO.

RÉSUMÉ. L'article vise à discuter le processus de sauvegarde d'une pratique musicale à partir d'une ethnographie réalisée à la *World Music Expo* (WOMEX), en suivant la trajectoire de l'ensemble Samba Chula de São Braz. Venu de l'état de Bahia, au Brésil, le groupe en question joue du *samba de roda do Recôncavo Baiano*, l'unique manifestation musicale brésilienne déclarée chef d'œuvre du patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO. En rapprochant deux institutions apparemment antagoniques, la démarche de ce groupe soulève quelques questions qui entourent l'entreprise patrimoniale : le caractère interventionniste de la patrimonialisation, le rôle de l'ethnomusicologue comme médiateur entre différentes instances, l'importance de la mobilisation des acteurs eux-mêmes dans le processus et, notamment, l'évidente valorisation commerciale des pratiques musicales qui acquièrent le label UNESCO.