HAL
open science

Archives musicales, mix et ”culture nationale” au Portugal. Tiago Pereira et le projet ”A música portuguesa a gostar dela própria”

Cyril Isnart, Tiago Pereira

To cite this version:

Cyril Isnart, Tiago Pereira. Archives musicales, mix et ”culture nationale” au Portugal. Tiago Pereira et le projet ”A música portuguesa a gostar dela própria”. Alice Aterianus-Owanga, Jorge P. Santiago. AUX SONS DES MÉMOIRES. Musiques, archives et terrain, Presses Universitaires de Lyon, 2016, 978-2-7297-0909-9. halshs-01425170

HAL Id: halshs-01425170

https://shs.hal.science/halshs-01425170v1

Submitted on 18 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ARCHIVES MUSICALES, MIX ET « CULTURE NATIONALE » AU PORTUGAL : TIAGO PEREIRA ET LE PROJET « *A MÚSICA PORTUGUESA A GOSTAR DELA PRÓPRIA*[1] »

Cyril Isnart, avec Tiago Pereira

Le Portugal ne possède pas d'archives sonores nationales. En 2009, la directrice de l'Institut d'ethnomusicologie se lamentait de cette lacune du système patrimonial portugais, dans un livre collectif sur la politique du patrimoine immatériel dans le pays : « La préservation des enregistrements sonores dans un établissement d'envergure nationale n'a pas été une priorité des gouvernements et des institutions responsables du patrimoine culturel. » (El-Shawan Castelo-Branco, 2009, p. 187.)

Elle souligne en conclusion l'urgence de la fondation de telles archives :

> La musique est une dimension centrale de la culture vivante du Portugal. Dans sa dimension sonore et littéraire, elle participe des aspects fondamentaux de l'histoire, de la culture et de la société portugaises. Il est urgent d'identifier, de rassembler, de sauvegarder et de rendre accessibles les enregistrements de la mémoire sonore du pays, comme une dimension fondamentale du patrimoine culturel. (*Ibid.*, p. 197[2].)

C'est aujourd'hui en effet la dispersion et l'hétérogénéité des fonds phonographiques qui fait la spécificité des archives sonores portugaises. Entre des fonds spécialisés, comme celui du fado, associé à la candidature du genre musical lisboète à la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel de l'Unesco, et des archives de chercheurs ou d'associations dispersées, les anciennes captations sonores du pays sont encore difficilement accessibles pour le grand public et les chercheurs. Comme le dit Salwa El-Shawan Castelo-Branco, le déficit de corpus institutionnalisé contraste avec la prégnance de la musique et des performances spectaculaires dans la vie

1. Ce texte a été écrit au début de l'année 2013. Il décrit l'état du projet à cette date et ne tient donc pas compte de ses évolutions récentes. Tiago Pereira en a relu plusieurs versions. Nous remercions les lecteurs anonymes pour leurs suggestions. Toutes les citations du portugais ont été traduites par l'auteur.

2. Voir également Santos, 2012.

publique urbaine du pays, comme dans les régions rurales ou à travers la diaspora. Il contraste également avec la tradition de transcription des traditions musicales rurales, qui a débuté dès le milieu du XIXe siècle et qui a produit un grand nombre de chansonniers, d'études régionales et de contributions d'érudits locaux à la connaissance musicale portugaise (El-Shawan Castelo-Branco & Toscano, 1988). Qu'il s'agisse des rituels traditionnels de carnavals, des festivals de folklore, de la scène du fado, des revivalismes contemporains ou des mouvements postrévolutionnaires, la place de la musique dans la culture portugaise est caractérisée par une forte politisation et une diffusion qui dépasse souvent les frontières sociales. Il est ainsi assez surprenant de voir que les traces laissées par le travail de terrain des ethnomusicologues du Portugal, comme celui des acteurs du champ musical lui-même, n'ont pas été l'objet d'une politique systématique de conservation, comme en France, en Italie ou dans plusieurs pays d'Amérique latine. Dans une certaine mesure, la musique portugaise a sans doute ainsi échappé en partie à un contrôle de sa propre histoire, tant il est vrai que la mise en patrimoine relève souvent d'une instrumentalisation politique et idéologique au service des idéologies nationalistes (Poulot, 1997). Les performances, quant à elles, se sont trouvées tantôt directement pilotées par le biais de l'institutionnalisation du folklore, dans le programme de propagande de la dictature, tantôt en opposition frontale au pouvoir politique, à partir des années 1960. Ce double mouvement a pu dissuader les instances patrimoniales nationales de fonder des archives, en raison de la vivacité du mouvement des groupes folkloriques, qui ne justifiait pas une politique patrimoniale de sauvegarde, ou à cause de l'engagement contestataire de la *canção de intervenção* (chanson d'intervention), qui était alors trop actuelle pour entrer dans le champ du patrimoine.

En janvier 2011 apparaît pourtant un projet[3] non institutionnel de mise en archives de la culture musicale. Ses promoteurs revendiquent un usage politique de la musique portugaise, en mettant le concept d'archives musicales et une ambition esthétique audiovisuelle au cœur de leur démarche. Le projet s'intitule « *A música portuguesa a gostar dela própria* ». L'expression, qui peut se traduire approximativement par « La musique portugaise peut être fière d'elle » (littéralement « La musique portugaise en train de s'aimer elle-même »), est justifiée par un court paragraphe, comme un mot d'ordre, figurant sur l'une des pages Internet du projet :

3. J'utilise ici le terme « projet » dans son acception portugaise actuelle de « *projeto* », qui sert à nommer des initiatives menées par les pouvoirs publics ou des associations, allant de l'animation d'un lieu alternatif à l'action d'aide sociale.

> Nous sommes en train de constituer des archives vivantes qui, par ténacité et envie, se refusent à baisser les bras, même sans soutien. Nous sommes en train d'écrire l'histoire et nous croyons que la Musique Portugaise, ou faite au Portugal, pourra être intensément fière d'elle, qu'elle sera connue dans toute sa diversité et [nous œuvrons pour] que les musiciens puissent compter sur nous pour être diffusés, archivés, écoutés et vus[4] !

La mise en acte de cet engagement passe par un dispositif assez simple : filmer cinq performances de musiciens par semaine et mettre en ligne les vidéos, afin de créer une archive audiovisuelle montrant la diversité des productions musicales portugaises.

Ce projet de reconnaissance culturelle[5] est mené par Tiago Pereira, documentariste d'une quarantaine d'années, qui s'est fait connaître par sa défense d'une approche esthétique et politique du travail audiovisuel, ainsi que par une lecture critique de la tradition du regard folklorique et ethnologique sur la musique populaire et ses acteurs. Loin de véhiculer un jugement nostalgique et mélancolique sur le passé musical de son pays, la perspective de travail de Tiago Pereira tente d'une part de matérialiser la diversité de la musique portugaise, souvent sous-représentée face à l'omniprésence du fado, et d'inscrire d'autre part les musiques traditionnelles dans « notre propre esthétique contemporaine[6] », celle du mix et du réseau. Une fois disponibles sur le site, les extraits audiovisuels sont mixés par Tiago Pereira, lors de performances de VJ (« vidéo-jockey »), associant musique et projection vidéo, où il est parfois accompagné d'autres musiciens. L'ensemble du traitement des archives ainsi constituées assure ce que l'on propose d'appeler une « mise en modernité » du matériau musical traditionnel et fabrique une nouvelle image audiovisuelle de la musique portugaise.

Décrivant d'abord le contexte historique et musical dans lequel Tiago Pereira et son projet évoluent, ce texte, en mettant en perspective le travail de Tiago Pereira et les enjeux collectifs de son action, rend compte des manières de « faire archive », de revendiquer le passé et de reconstruire une identité musicale portugaise, élaborée par un acteur non institutionnel

4. Voir en ligne : reinventarumportugalmaisrisonho.blogspot.fr/2013/04/a-musica-portuguesa-gostar-dela-propria.html (novembre 2016). Majuscules originales, traduction de l'auteur.

5. Sur les liens entre reconnaissance et patrimonialisation, je renvoie à la lecture de la théorie d'Axel Honneth par Jean-Louis Tornatore (dir.) (2010).

6. Sauf mention contraire, les citations directes des propos de Tiago Pereira sont extraites de deux entretiens réalisés à Lisbonne début 2013 ; les citations en style indirect proviennent de conversations informelles lors de nos échanges avec le réalisateur.

du patrimoine culturel (Isnart, 2012). Retrouver les récits, les catégories et les dispositifs que Tiago Pereira utilise à travers ses archives permet d'une part de montrer comment la mise en archives participe de la construction d'une certaine image musicale du Portugal, et d'autre part de souligner comment les pratiques de collecteur, de VJ et de documentariste de Tiago Pereira reformulent cette image. Plus généralement, cette contribution vise à explorer une expérience non institutionnelle de mise en archive de la musique en tant que modalité du rapport à la culture de soi, en interrogeant les liens que l'archive ainsi mise en place entretient avec le territoire, les acteurs et l'histoire d'un pays.

MUSIQUE ET « CULTURE NATIONALE » AU PORTUGAL

Au XXe siècle, l'histoire des usages de la musique dite populaire ou traditionnelle au Portugal s'inscrit dans la lignée des politiques culturelles menées par les pouvoirs démocratiques ou autoritaires européens. Appuyé sur une solide conception romantique du monde rural, commune à toutes les sociétés européennes du XIXe siècle, le goût pour les productions musicales dites « populaires » s'affirme au XXe siècle chez les érudits lettrés. On publie des collectes et des transcriptions (par exemple, Neves & Campos, 1893-1899, Pestana 2012), on tente des synthèses comparatives (Leite de Vasconcelos, 1938), alors qu'apparaissent les premiers groupes folkloriques et la mise en spectacle de l'identité portugaise (Freitas Branco, 1999). À partir de la perspective romantique sur le « peuple » et ses productions, les différents pouvoirs centralisateurs des élites dirigeantes du Portugal ont reformulé le sens et les fonctions des arts et des performances, afin de mieux orienter l'expression et la transmission d'une certaine identité du pays. Avec l'essor des rhétoriques stato-nationales, ces éléments des cultures régionales, transcrits et reconstruits pour la cause de la nation, sont rapidement incorporés, labellisés et homogénéisés afin de construire une image consensuelle et maîtrisée de l'identité artistique nationale. Après un coup d'État qui renverse la toute jeune Première République portugaise en 1926, le régime autoritaire, l'Estado Novo, accentue ce mouvement d'instrumentalisation des pratiques musicales. Mettant en avant les valeurs conservatrices de la société, fermant les frontières et freinant le développement scolaire, le régime formalise, encadre et contrôle les éléments culturels traditionnels, depuis le fado urbain jusqu'aux répertoires musicaux, chorégraphiques et festifs des zones rurales reculées. Les musiques populaires sont ainsi institutionnalisées à travers les groupes folkloriques, ou *ranchos folclóricos*, contrôlés politiquement et

esthétiquement par des organes émanant du pouvoir central. Les groupes délivrent une vision reformulée de la diversité des traditions régionales, aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'étranger. La politique du folklore portugais n'a rien de spécifique dans un contexte européen, et n'est pas seulement liée à l'Estado Novo, étant donné que les groupes folkloriques ont existé bien avant 1926, et que leur nombre a décuplé de manière spectaculaire après la « révolution des œillets » d'avril 1974[7].

Parallèlement à cet usage politique autoritaire de la culture musicale, les travaux de Michel Giacometti et de Fernando Lopes Graça se détachent nettement. En réalisant, dans les années 1960 et 1970, l'édition des *Arquivos sonoros portugueses* (Archives sonores portugaises), une série de disques reprenant régionalement des enregistrements de terrain (Giacometti & Lopes Graça, 2008) et une série de documentaires diffusés à la télévision nationale, *Povo que canta* (Peuple qui chante) (Giacometti, 2011), le collecteur effréné, français autodidacte installé dans le pays depuis 1959, et le compositeur, érudit sensible à la musique des paysans, ont voulu proposer une image différente de la musique populaire portugaise, plus spontanée et plus ancrée dans le quotidien que les représentations des *ranchos*. Marqué à gauche sur l'échiquier politique, prenant en charge un programme de participation civile pour les étudiants après la Révolution, Giacometti a dressé une topographie alternative de la musique du pays. En luttant contre les images stéréotypées des *ranchos* officiels, il a déplacé les critères de l'authenticité musicale vers les anciens musiciens et chanteurs du monde rural portugais, qui se mourrait en raison de l'émigration et de l'étouffement de l'Estado Novo.

Après la transition politique initiée par la révolution de 1974, la fonction des *ranchos* passe insensiblement d'instruments culturels au service du pouvoir autoritaire à une appropriation volontaire des cultures locales. L'ouverture au monde occidental démocratique vient cependant reconfigurer les héritages ruraux de la musique portugaise. Le mouvement folk international (Rosenberg, 1993), qui prône le remploi des éléments stylistiques du monde ancien, est rapidement adapté au contexte portugais, liant alors revendication politique contestataire et rénovation du goût pour le rural et le populaire. L'institution des *grupos urbanos de recriação* (groupes urbains de recréation), sortes de groupes folkloriques urbains et libérés, sans

7. Le modèle du *rancho* a largement survécu au régime autoritaire ; il est devenu une forme d'expression culturelle intériorisée et banalisée. Sa prégnance dans l'auto-perception des Portugais, au Portugal, dans les régions autonomes insulaires, comme dans la diaspora en Amérique du Nord ou en Europe (DaCosta Holton, 2005), en fait une des formes paradigmatiques de l'institutionnalisation de la culture par un pouvoir politique national.

costumes ni régulation, apporte par exemple une indépendance artistique qui coexiste avec les *canções de intervenção* de José Afonso ou les reprises fidèles des collectes de Giacometti et Lopes Graça. La fibre contestataire n'a donc pas rejeté intégralement tout ce qui venait du « peuple » sous prétexte des usages abusifs, par le régime autoritaire, des éléments de la culture dite « populaire ». On pourrait même tracer une ligne de symétrie entre les activités des groupes de folklore à l'histoire presque centenaire, qui ont conservé (et conservent encore) l'image de cultures régionales fortement ancrée dans les représentations collectives, et les artistes contestataires postrévolutionnaires d'inspiration gauchiste, ayant inséré dans leur langage musical des éléments du monde populaire. Cependant, peu de ces groupes postrévolutionnaires ont pu dépasser le stade des performances en contexte politique, alors que les *ranchos* sont encore une des institutions culturelles associatives courantes du Portugal.

C'est surtout après les années 1990 que le motif de la musique populaire revient dans les productions musicales et culturelles. Les archives de Giacometti et Lopes Graça, éditées ou non, ont fonctionné alors comme les images sources de plusieurs artistes ou groupes d'action culturelle, qui étaient tentés d'y retrouver les origines « authentiques » de la musique portugaise, loin des mises en scènes des *ranchos*. Les arrangements affranchis de groupes folk rock comme *A banda do casaco*, qui font intervenir des chanteuses rurales dans leur production, ou encore le succès international de Madredeus, qui revisite les canons du fado une quinzaine d'années après la révolution, constituent les meilleurs exemples du retour de la musique populaire sur la scène musicale et commerciale du pays. Cette réussite doit s'inscrire dans la dynamique des reformulations postrévolutionnaires de la culture musicale du pays, comme celle des Gaitas de foles ou celle du Grupo de etnografia e folclore da academia de Coimbra, utilisant la cornemuse ou la danse. On peut également évoquer un renouveau du fado, grâce à une nouvelle génération passant outre le poids des usages autoritaires de la tradition, en privilégiant l'expressivité et l'esthétique. Plus récemment encore, les archives sonores du monde rural ont poursuivi leur chemin dans le paysage culturel. Sont apparues des expérimentations musicales radicales qui remixent le son des archives ethnomusicologiques anciennes avec les outils musicaux électroniques. C'est le cas d'un chanteur pop-rock des années 1990, João Aguardela (1969-2009[8]), qui après une série de grands succès nationaux de musique de variétés avec le groupe Os Sitiados, avait entamé une démarche de relecture

8.Voir en ligne : www.aguardela.com (novembre 2016) et Alexandre (2011).

de l'héritage des traditions poétiques et musicales portugaises, avec les formations Linha de Frente et A Naifa. En 1997, il publie un premier disque qui explore plus radicalement les enregistrements sonores des anciens collecteurs, en mixant les sources originales, des instruments contemporains et les boîtes à rythme. Intitulé « *Megafone: Música para uma nova tradição* » (« Megafone : musique pour une nouvelle tradition »), ce travail de réinterprétation des archives a donné lieu à quatre disques aujourd'hui disponibles en ligne. Lorsque la maladie emporte João Aguardela, sa famille et ses proches fondent une association qui décerne un prix de création musicale, distinguant un artiste ou une œuvre qui « contribue au présent et au futur des traditions musicales portugaises[9] ».

En collaboration avec le monde académique, plusieurs associations mènent également des programmes de collecte ou d'action-recherche sur la musique traditionnelle, depuis l'association nationale de danses du monde PédeXumbo (Isnart, 2013), en passant par la coopérative culturelle Memória-media, réunissant une association et l'Université nouvelle de Lisbonne, jusqu'aux actions de patrimonialisation de la *viola campaniça* (une guitare revitalisée du sud du pays). Ces actions incluant des acteurs du monde de la musique populaire et des universitaires constituent une certaine nouveauté dans le champ de l'étude de la musique rurale au Portugal. La figure classique de l'érudit, indépendant des académies scientifiques, qui menait ses enquêtes de manière isolée (El-Shawan Castelo-Branco & Toscano, 1988) tend ainsi à s'effacer devant des formes de collaborations entre chercheurs et acteurs de la musique et du patrimoine.

Au-delà de leur diversité, ces démarches contemporaines pourraient facilement entrer dans la catégorie de revivalisme musical que le monde occidental a connu à partir des années 1960. Ces acteurs revivalistes se détachent des rhétoriques nationales, ou s'en emparent pour donner un nouveau sens à la musique, à travers un travail de réélaboration intellectuelle et musicale. La démarche de Tiago Pereira fait partie de cette généalogie de remplois des archives et constitue un exemple de retour des musiques du passé dans les pratiques actuelles. Toutefois, les nombreuses publications historiques de la fin du XIXe et du XXe siècle ayant trait à l'ethnomusicologie ne semblent pas faire partie de son univers de référence. Le modèle et le patron de la musique qu'il cherche à valoriser se situent dans un autre pan du passé et, comme on le verra, n'ont sans doute pas besoin de recourir à des

9. *Regulamento do premio Megafone / SPA*, en ligne : aguardela.com/premio_2014/Regulamento_megafone_2014.pdf (novembre 2016).

catégories de pensée et de classement musical légitimées par le pouvoir ou l'académie.

UNE ARCHIVE DU RENVERSEMENT

Le travail de Tiago Pereira s'inscrit, d'un point de vue culturel, familial et professionnel, dans l'histoire des usages sociaux de la musique portugaise. Il se caractérise par une connaissance intime du passé musical national, et par une reformulation esthétique et idéologique des performances musicales. Tiago Pereira est le fils du musicien Júlio Pereira, né à Lisbonne en 1953, et reconnu au niveau national pour avoir relancé, dans les années 1980 le *cavaquinho*, une petite guitare à quatre cordes du Nord du Portugal. Inscrit dans la mouvance du revivalisme postrévolutionnaire, fondateur de plusieurs groupes, ayant parfois accompagné le musicien José Afonso, Júlio Pereira a enregistré une vingtaine de disques. Il a créé une association de sauvegarde et de promotion du *cavaquinho* (Associação museu cavaquinho). Son fils, Tiago Pereira, né à Lisbonne en 1972, n'a pas suivi ce chemin. Surtout attiré par le cinéma, il débute une formation à l'ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema, à Lisbonne) dont il quitte les rangs pour entrer directement dans le milieu, en effectuant un stage avec Edgar Pêra, un cinéaste expérimental indépendant qui a eu une influence décisive sur sa conception esthétique du cinéma. Il commence à réaliser son propre documentaire en 1997, filmant un homme vivant isolé dans la campagne de l'Alentejo, une région agricole au sud de Lisbonne. Mais pendant qu'il travaille pour l'exposition universelle de 1998, le projet s'arrête. À la fin de son contrat, Tiago Pereira part de nouveau pour l'Alentejo et enregistre un homme qui imite le son de l'accordéon avec sa voix. Il monte alors un film qui superpose les images de 1997 avec la bande-son de 1998, et remporte le prix du meilleur réalisateur, lors des rencontres de cinéma documentaire de Malaposta (banlieue de Lisbonne). En l'espace d'une dizaine d'années, Tiago Pereira devient un documentariste incontournable et obtient plusieurs prix successifs dont, en 2010, le prix de l'association Megafone (catégorie « Mission »), qui lui permet subvenir à ses dépenses de collecte de musique rurale.

Tiago Pereira se spécialise ainsi dans la mise en image de la culture musicale du Portugal, et trouve la forme la plus développée de son travail dans le projet « *A música portuguesa…* » en 2011. Contrairement à Giacometti et Lopes Graça, qui ont façonné une sorte d'encyclopédie sonore de la musique rurale du Portugal des années 1970, en prônant en premier lieu sa connaissance, la démarche de Tiago Pereira s'inscrit plutôt dans un programme

de revalorisation et de revitalisation effective de la musique populaire. Il travaille en faveur d'une défense et illustration de la vie musicale portugaise, afin de contrer certaines représentations du pays qu'il nomme « *um Portugal a preto e branco* », « un Portugal en noir et blanc ». Propagée selon lui par l'ethnomusicologie d'urgence d'un Giacometti, par les regards traditionnalistes de la propagande de la dictature, l'exotisme rural des ethnographes ou le cliché touristique d'un fado de femmes esseulées, l'image du « Portugal en noir et blanc » est combattue par un dispositif de collecte, de mise en ligne et de mixage de la musique non commerciale portugaise. Tiago Pereira n'oppose pas pour autant à cette vision passéiste une autre image prétendument parfaite et intègre de la culture musicale de son pays. Alors qu'il revendique une approche constructiviste de la tradition, il pose pour principe qu'il n'y a pas d'authenticité de l'oralité, et que toute musique est déjà « contaminée » par le contexte :

> Je pense que l'authenticité n'existe pas, qu'il n'y a pas de musique originelle, que la tradition orale est un processus continu, qui se transforme continuellement. Et je soutiens également que je ne sais pas ce qu'est la musique portugaise, parce que toute la musique est contaminée, de telle sorte qu'il est aujourd'hui impossible d'aller rechercher et enregistrer une musique authentiquement portugaise, car elle a été contaminée par des milliers d'influences.

Le documentariste fait donc le pari ambigu et paradoxal de ne pas déterminer *a priori* ce qu'est la musique portugaise, tout en créant un dispositif qui manifeste son existence. Tiago Pereira produit un discours critique sur la fabrication de la tradition comme reconstruction d'une catégorie de musique locale (par ses prédécesseurs et par lui-même), tout en tentant de faire prendre conscience de l'existence d'une musique portugaise vivante et réelle.

S'il ne lutte pas à proprement parler pour la création d'une nouvelle musique nationale, ou s'il ne milite pas non plus pour une tradition continue de la musique portugaise, Tiago Pereira joue avec les catégories de pensée et tente surtout de changer le regard que les Portugais portent sur les musiques de leur pays. La mise en place du dispositif de collecte, d'archives et de mix lui permet d'agencer les performances musicales qu'il rassemble en une image virtuelle et positive de la musique populaire. Il fait ainsi l'hypothèse que sa propre manière de filmer, de mettre en ligne, de mixer et d'argumenter va assurer une sorte de « mise en modernité » de la production musicale

portugaise, tout en créant des liens renouvelés entre les musiciens, le public et la musique. Pour rendre à la musique portugaise ses valeurs perdues, quatre phases de traitement des performances mises en archives peuvent être distinguées : filmage, mise en ligne, mix et production de discours.

Les démarches de collecte audiovisuelle et d'archivage sont revendiquées comme systématiques, et leur principe moteur relève d'une approche essentiellement artistique, qui ne privilégie pas la représentativité ethnomusicologique, sociale ou ethnique des performances musicales portugaises. Pour Tiago Pereira et les membres de son équipe, « le critère, c'est qu'il n'y a pas de critère ». On filme tout dans « *A música portuguesa…* », et peu importe qu'il s'agisse d'un groupe folklorique, d'une fanfare municipale, d'un groupe de rock, d'un auteur-compositeur-interprète solitaire ou d'un berger jouant de l'accordéon. Les archives reçoivent par mail, téléphone ou courrier toutes sortes de propositions spontanées de la part d'artistes, de groupes d'amateurs ou d'ensembles constitués. Ces propositions peuvent aussi être transmises grâce aux connaissances et au bouche à oreille, dans les réseaux d'associations, de collectifs et de collaborateurs gravitant autour de Tiago Pereira. Elles sont évaluées de manière informelle par Tiago Pereira et son équipe, selon la pertinence et l'adéquation qu'elles entretiennent à l'égard de la philosophie générale des archives. Au-delà de l'ouverture revendiquée, du risque d'éclectisme et d'hétérogénéité des archives, la sélection dépend cependant au moins de deux critères explicites et discriminants : le goût musical du collecteur et de son équipe (« Si ça me plaît ou non ! »), et la nature non commerciale de la production musicale. Ces deux critères révèlent certaines des valeurs esthétiques et politiques qui animent les archives de « *A música portuguesa…* » et manifestent également une approche artistique et libertaire de la musique. Si le résultat de l'évaluation est positif, la séquence de filmage est programmée, dirigée par Tiago Pereira et un assistant pour le son, ou par une équipe de deux ou trois bénévoles, stagiaires ou collaborateurs. Le dispositif de filmage est assez rigide et contrebalance l'ouverture et la diversité des performances elles-mêmes : on enregistre la performance musicale en plan séquence fixe, sans commentaires de la part de l'équipe ou des musiciens, dans un décor « *inospito* » (que l'on peut traduire par « désert et incongru »), avec le micro dans le champ. Chaque interprète ou groupe d'interprètes se voit attribuer un numéro de « projet » (610 en avril 2013) et intègre les archives. Une fois numérisée, la vidéo obtenue est découpée en isolant chacune des pièces musicales interprétées pour chaque projet, elles-mêmes identifiées par leur titre, la date et le lieu de tournage, ainsi que par une description rapide de l'histoire des

interprètes ou du groupe, rédigée par l'équipe responsable du tournage. Cette rhétorique visuelle (performance nue, micro, cadre fixe, sans commentaire) donne aux archives une homogénéité formelle qui autorise une accumulation d'images en série, dépourvues certes de tout autre ordre ou critère de classement que ceux de la temporalité de la collecte.

Si cette pratique de collecte est assumée et revendiquée comme désordonnée, opportuniste et non scientifique, la systématicité des critères de sélection et du tournage des « projets » permet cependant de fonder une mise en série de vidéos, qui se traduit le plus explicitement par une diffusion sur le site Internet de « *A música portuguesa…* », sur Facebook et sur la plateforme Vimeo. Incorporés au fur et à mesure des tournages, les extraits vidéo peuvent être commentés par les « amis », ou simplement étiquetés par des « J'aime ». Tiago Pereira compare spontanément le site de « *A música portuguesa…* », sa page Facebook et la chaîne Vimeo à une scène nationale virtuelle sur laquelle jouent des artistes non commerciaux, et où il est possible d'entendre et de montrer des pratiques musicales qui, le plus souvent, s'ignorent mutuellement. La phase de mise en ligne permet de créer, selon Tiago Pereira, un espace unique et virtuel d'exposition, afin que des musiciens n'ayant pas connaissance de leurs morceaux respectifs, qui ne se rencontrent ni ne jouent jamais ensemble, puissent prendre conscience de la diversité et de l'existence de la musique portugaise. Il s'agit bien de fabriquer, *via* un site Internet, les conditions de reconnaissance collective et d' « auto-reconnaissance » de la musique portugaise, et d'en dessiner la cartographie sur le territoire national. Selon Tiago Pereira, cette topographie inédite des performances musicales à l'échelle du Portugal n'a jamais été réalisée, pour divers motifs : par manque de moyens financiers des musiciens, par manque de moyens de communication, ou, pendant la dictature, par excès d'instrumentalisation. En effet, en dehors des circuits commerciaux et des échanges folkloriques, les musiciens du Nord n'étaient pas en état de connaître ce que pouvaient faire ceux du Sud, chacun vivant dans un certain isolement culturel. De plus, les revivalistes postrévolutionnaires ont reformulé politiquement la musique, ou bien ils ont respecté les « petites vieilles[10] » comme des reliques intouchables. L'enjeu de la mise en ligne et de l'accumulation des archives de « *A música portuguesa…* » consiste ainsi à générer les conditions d'une interconnaissance entre musiciens, et à fonder une nouvelle image et une nouvelle dynamique du paysage musical

10. Tiago Pereira utilise le mot portugais *velhinhas*, qui n'a pas de valeur péjorative dans sa bouche en raison du diminutif « *-inhas* », qui atténue la force de « *velhas* », « vieilles ».

du Portugal, en faisant de cette reconstruction un principe de la pratique musicale[11] :

> Comment serait la musique d'aujourd'hui si nous avions eu un accès facile aux collectes, de la même façon que nous avons eu accès aux musiques anglo-saxonnes ? Tu vois bien que les artistes post-25 avril [post-révolution] ont voulu chanter comme les petites vieilles, sauf que tu ne peux pas chanter comme elles, tu dois prendre ce qu'elles te donnent et faire ton chemin avec.

Pour autant, la lecture de ces archives et des enjeux que Tiago Pereira leur fait porter n'est pas transparente. L'image virtuelle du territoire n'est pas reliée à un dispositif de géolocalisation, et, à cet égard, elle reste une image confuse, pour qui ne peut situer les toponymes urbains et ruraux du pays, les spécificités individuelles ou collectives de répertoire ou d'instrumentation. Les caractéristiques musicales, géographiques et culturelles ne peuvent surgir du seul visionnage des vidéos. Autrement dit, si la prise de conscience de la musique portugaise par la société passe par l'usage du support vidéo et la démarche d'archivage, elle nécessite néanmoins, pour apprécier la valeur intrinsèque de chaque performance, une connaissance préalable des styles et des genres musicaux du Portugal, et sans doute également un désir d'appropriation. Si la mise en avant de pratiques musicales singulières (comme ce berger utilisant les plaques en tôle de sa bergerie comme instrument de percussions), ou la citation des noms de lieux, qualifiant un petit village ou un lieu-dit (*aldeia* ou *localidade* en portugais) peuvent brouiller la lecture des non-initiés, elles permettent en revanche de faire la démonstration de la diversité, de la diffusion et de la réticularité des pratiques qui ponctuent le territoire national. Mais le choix d'une valorisation de la localisation précise des performances s'explique également par une volonté de modifier le regard sur le territoire national réel. Tiago Pereira souligne qu'en raison du sentiment d'infériorité perceptible dans la culture musicale nationale – un sentiment qu'il étend alors à la culture nationale elle-même –, les individus ont tendance à ne pas citer leur lieu d'origine exact lors de leurs interactions quotidiennes. Ils mentionnent plutôt la grande

11. L'image d'un « YouTube » centralisé de la musique portugaise est parfois utilisée par Tiago Pereira, pour rendre manifestes les effets de visibilisation et de partage des performances qu'il a collectées. Mais, au-delà du support vidéo, commun à « *A música portuguesa…* » et à la plate-forme YouTube, le langage filmique utilisé, la sélection des « projets » et le fait même que la mise en ligne soit réalisée par l'équipe de « *A música portuguesa…* » ne permettent pas de pousser la comparaison plus loin.

ville la plus proche, comme si le village, le rural et l'origine devaient être cachés :

> Je tente de me battre contre les préjugés, contre le folklore, contre la ruralité, contre cette idée qu'il faut toujours cacher le village dans lequel on est né. Si on demande où l'on est né, on évoque toujours la grande ville la plus proche, on ne dit jamais le lieu réel. Il y a donc un préjugé contre ce genre de choses, mais le problème est que si l'on ne sait pas d'où l'on vient, on ne sait pas qui l'on est. (Pereira, 2011, 3 min. 50 s.)

En réinscrivant une pratique dans son plus petit lieu, « *A música portuguesa…* » voudrait renverser une modestie, une discrétion, voire une honte, que Tiago Pereira juge coutumières, afin de révéler un nouveau territoire *via* le filmage et la mise en archives, affirmant alors l'importance et la profondeur topographique de la culture musicale du Portugal.

MISE EN MODERNITÉ

Pour restaurer l'auto-estime de la culture portugaise et effectuer le renversement du stigmate supposé de la ruralité, le projet « *A música portuguesa…* » articule la reformulation digitale de l'héritage musical traditionnel à ce que l'on pourrait nommer une « mise en modernité » *via* le réseau et le mix. Tiago Pereira tente ainsi de valoriser des pratiques culturelles et des représentations de soi souvent inaccessibles pour les touristes ou les gouvernants, afin de réduire le complexe d'infériorité d'un petit pays périphérique, au passé glorieux et au présent économique plus qu'incertain. Le choix d'utiliser le langage audiovisuel constitue une caractéristique fondamentale du programme de Tiago Pereira. Au-delà du son produit par les performances qu'il collecte, l'omniprésence du visuel dans la société implique, selon lui, que la revendication de la dignité de la musique portugaise passe par une mise en image équivalente au standard commun contemporain. Cependant, si le processus de création audiovisuelle était déjà utilisé par Tiago Pereira dans sa carrière, le canal de diffusion du cinéma documentaire s'accorde mal avec une transmission large et libre des contenus des archives, qu'il appelle « une démocratisation ». Pour modifier la représentation négative et péjorative d'une musique perçue comme triste et moribonde, la mise en ligne constitue une manière de rendre plus actuel un objet pensé comme désuet, de le lier à un public jeune et technophile. Cette action de médiatisation fait d'ailleurs partie d'un phénomène plus global de mobilisation du numérique dans la sphère culturelle, notamment en ce qui concerne la création

artistique, l'archivage et la diffusion, à l'exemple du projet institutionnel Europeana[12].

De même, le remploi des séquences dans des sessions de mix, dans les films, en direct lors des performances, ou encore lors de sa collaboration avec des musiciens revivalistes, s'offre comme un autre espace de « mise en modernité » qui conjugue diffusion et création : « J'ai toujours fait dans mes films une chose qui est très bien, c'est créer des *jam sessions* virtuelles. Par exemple, deux musiciens qui ne sont jamais rencontrés, tu les filmes et tu les assembles, et ils sont en train de faire une *jam session* que j'ai créée. »

Il ne s'agit donc pas de procéder à une modernisation de la musique, au sens d'une actualisation technologique du langage ou des moyens techniques de production musicale, mais plus précisément de faire entrer les sons de la tradition dans le paysage contemporain, en utilisant les formes actuelles et culturellement reconnues de diffusion et de performance.

Du reste, la question d'une prétendue authenticité et le problème du droit à décontextualiser les archives (c'est-à-dire à les utiliser dans un autre but que la simple sauvegarde d'une trace du monde musical rural ou urbain, qui disparaîtrait sans l'enregistrement) sont vivement balayés par Tiago Pereira. L'enjeu de son travail n'est pas de poursuivre la quête d'un monde portugais perdu, mais bien de remettre sur scène, avec les moyens contemporains les plus efficaces, des éléments de la culture musicale, afin que d'autres musiciens et d'autres publics puissent les voir et les entendre, et qu'ils réalisent de nouvelles créations. Sa propre démarche de VJ et de documentariste ne suit pas un autre chemin : montant et mixant des séquences de collecte qui font partie des archives et projetant les images et les sons originaux, Tiago Pereira construit pour le Portugal une nouvelle scène sonore et visuelle contemporaine, en suivant les canons de la musique électronique. Pour qualifier cette démarche de « mise en modernité », un musicien parle du travail de Tiago Pereira comme d'une « action directe » « *uma acção direita* », reprenant le nom du groupe terroriste, afin de signifier le pouvoir radical des images et des activités de Tiago Pereira sur les consciences individuelles. La « mise en modernité » fonctionne bien dans la mesure où elle montre et met en scène une variété et une profondeur de la vie musicale portugaise, et participe ainsi d'une nouvelle topographie musicale. Mais le contre-pied médiatique et visuel que Tiago Pereira choisit de prendre est également discursif.

12. Pour un bilan sur les usages numériques dans le champ du patrimoine, voir Tardy & Renaud, 2015 ; 2016.

Le verbe, le texte, l'argumentation, l'explicitation sont en effet des éléments essentiels du dispositif que Tiago Pereira construit, en complément indispensable de son travail visuel, musical et digital. Tiago Pereira est un artiste qui aime parler, qui parle rapidement et qui sait adapter son discours à ses interlocuteurs. Le choix des titres des différents projets qu'il a menés révèle un talent particulier de suggestion et de questionnement. Le titre du projet « *A música portuguesa a gostar dela própria* » contient la proposition inverse : la musique portugaise pourrait ne pas s'aimer ; le premier film issu de « *A música portuguesa…* » s'intitule *Sinfonia imaterial* (*Symphonie immatérielle*), comme si la musique jouée au Portugal, en tant que bien culturel, constituait une œuvre au même titre qu'une pièce de musique classique ; un film, *La Laine en temps réel*, portant sur la chaîne opératoire de la laine de mouton, pose la question de la temporalité des processus technologiques de manière contre-intuitive, eu égard au mode de consommation de masse ; une de ses conférences qui a eu lieu à Porto en 2011 s'intitulait « Alphabétisation de la mémoire », comme si l'illettrisme du « Portugal en noir et blanc » devait aujourd'hui être dépassé et se donner les moyens de sa propre auto-reconnaissance. En mars 2013, le label Optimus, qui produit de la musique pop contemporaine, a publié un CD de collectes issues de « *A música portuguesa…* », au titre encore une fois provocateur, *Donnez-moi deux petites vieilles et je vous donnerai l'univers*. Reprenant ici une citation de DJ Spooky, « Donnez-moi deux vinyles et je vous donnerai l'univers », Tiago Pereira inscrit son activité de lutte pour la reconnaissance de la musique portugaise dans une modernité qui va à l'encontre de l'image de la musique traditionnelle.

La démarche de Tiago Pereira est ainsi systématiquement liée à un argumentaire pointant le renversement, le changement et la transformation d'une culture musicale qui nécessite des actions de sauvegarde. Ses textes soulignent le danger de disparition de la musique et tendent alors à légitimer sa propre activité, qui ne saurait se justifier par les seules raisons artistiques. Le contenu argumentaire renvoie ainsi à une opposition que l'on rencontre fréquemment dans les actions patrimoniales, et que Gaetano Ciarcia a formalisée par l'expression de « perte durable ». La quête de valorisation patrimoniale passe par une définition des objets qu'elle traite comme courant un risque de disparition, et c'est précisément cette qualification qui assure la pérennité des fonctions économique, touristique ou culturelle futures (Ciarcia, 2006). Pour Tiago Pereira, la culture musicale portugaise est minorée par les circuits commerciaux et par la logique du « Portugal en noir et blanc », et c'est préciséement cette disqualification qui justifie son

projet et la légitimité du travail d'archives. La logique de la perte permet également de positionner Tiago Pereira, son équipe et son projet, comme un dispositif non étatique de « passeurs de mémoire », à la frontière entre un monde culturel en danger et les institutions de légitimation de la culture (Ciarcia, 2011).

De plus, au-delà du travail sur la forme de diffusion nouvelle transcrivant la musique portugaise dans le monde numérique et connecté, la mise en patrimoine constitue en elle-même une forme de « mise en modernité » tout aussi efficace. Emblématique d'un rapport moderne au passé, la patrimonialisation constitue bien une manière de faire entrer dans le monde contemporain des objets qui ne possèdent plus nécessairement une fonction usuelle et évidente, voire de leur attribuer une nouvelle fonction légitime. Il ne s'agit pas ici de dénoncer les écueils du travail de légitimation et de reconnaissance de formes culturelles, qui sont l'objet de l'attention de nombreux acteurs[13], mais de souligner au contraire, à un niveau plus théorique, que la pratique patrimoniale se fonde sur des dynamiques nécessairement contradictoires. Les acteurs du patrimoine, tout comme Tiago Pereira lui-même, sont d'ailleurs tout à fait conscients des limites de leur action, et tentent de remédier à au caractère parfois confus de leur pratique, par des « tactiques » qui leur sont propres (de Certeau, 1997).

PRATIQUES DE LA TACTIQUE

Depuis la fondation de « *A música portuguesa…* », Tiago Pereira a été confronté à plusieurs difficultés qui proviennent de la nature même du dispositif qu'il a mis en place. Si la logique de mise en archives produit une image musicale indécise d'un pays, qui n'existerait sans doute pas sans lui, si la dynamique de la patrimonialisation implique des contradictions qui se fondent sur la sauvegarde comme révélateur de la disparition, si la catégorisation des performances oscille entre musique « populaire », « traditionnelle », « portugaise » ou « non commerciale », le projet « *A música portuguesa…* » a ouvert un nouveau champ de valorisation symbolique de la musique, qui dépasse la revalorisation artistique et identitaire escomptée par Tiago Pereira. Transférer un élément de la vie sociale dans le domaine du

13. Dans le monde de la musique traditionnelle portugaise et non commerciale, comme la qualifie Tiago Pereira, la tension entre une volonté toute dévouée au soin de la musique et les contradictions inhérentes au processus de mise en patrimoine se retrouve dans les deux cas que j'ai pu analyser, dans le domaine du chant régional de l'Alentejo (Isnart & Dos Santos, 2011) et de la diffusion culturelle des danses (Isnart, 2013).

patrimoine ne va jamais sans un bouleversement des logiques des acteurs concernés, et il n'est pas rare que, du champ typiquement symbolique et moral de la valeur patrimoniale, on glisse vers le monde du marché et de la marchandisation. Il s'agit là de la première des difficultés auxquelles Tiago Pereira se trouve confronté. Œuvrant de manière ouverte, bénévole et bienveillante, le projet tel qu'il se présente reçoit des invitations à filmer et archiver des performances de la part de toutes sortes de musiciens, y compris de la part des managers de professionnels souhaitant profiter de la fenêtre qu'il constitue. En 2012, le site revendiquait plus de 2000 visionnages de vidéos par jour et il compte en 2013 plus de 1000 extraits. Mais la nature collaborative et bénévole du projet dresse une limite entre le monde des « petites vieilles », des amateurs et des revivalistes contemporains, et celui de la musique commerciale. Cette dernière ne devrait pas pouvoir profiter, selon Tiago Pereira, de la « vitrine » de la musique portugaise qu'est devenu « *A música portuguesa…* ». Ce qui se joue derrière le refus d'intégrer l'industrie du disque dans le projet est la définition implicite (et en négatif), de ce qui peut ou non entrer dans l'archive. Autrement dit, s'il ne s'agit pas à proprement parler de définir « l'authentique musique portugaise », « *A música portuguesa…* » positionne clairement son but et ses cibles en dehors du monde marchand et propose ainsi un critère implicite de ce qu'est la musique portugaise dans le cadre du projet. La mise en archives et la mise en ligne révèlent ainsi les limites du projet en mettant à mal le parti pris de ne pas créer de catégories ou de classifications, qui reviennent pourtant sur le devant de la scène : quel est le genre de musique qui doit entrer dans les archives ? Quel est l'adjectif ou la caractéristique qui permet de faire la différence entre les performances légitimes et les performances commerciales ? Qu'ils choisissent de mettre en avant les étiquettes de « musique traditionnelle », « musique portugaise », « musique non commerciale », tous les termes utilisés par Tiago Pereira et son équipe pour désigner leur objet portent des ambiguïtés et ne définissent pas de frontières fixes. Ces dénominations obligent ainsi à un réajustement constant du discours et des contenus mêmes des archives. De fait, la question de savoir s'il faut intégrer des groupes soutenus par les industries musicales met en porte-à-faux la position première du projet.

Dans le même temps, la reconnaissance de l'industrie du disque est fondamentale pour Tiago Pereira, dans la mesure où l'inclusion d'un disque de collecte issu de « *A música portuguesa…* » dans le catalogue d'Optimus, le label qui a publié *Donnez-moi deux petites vieilles et je vous donnerai l'univers*, permet de valoriser et de diffuser un genre de performances musicales

qui resterait isolé dans le monde rural. Tiago Pereira évoque d'ailleurs avec beaucoup de clairvoyance la limite du modèle des archives :

> L'idée de « *A música portuguesa…* » est de mettre la petite vieille du Minho [région rurale du Nord du Portugal] sur le même plan que le groupe pop. Mais c'est une supercherie, car le groupe sait comment utiliser l'archive et la vidéo, alors que la petite vieille ne sait pas utiliser la vidéo pour sa promotion. Le problème est là, comment fonder une archive musicale quand il existe un domaine économique juste à côté ?

La production du disque par Optimus et le refus d'intégrer systématiquement les demandes de filmage provenant de l'industrie musicale marchande constituent bien de la part de Tiago Pereira une « tactique », une façon de « faire avec » le monde social tel qu'il fonctionne, selon la définition qu'en donne de Certeau :

> Comme en littérature on différencie des « styles » ou des manières d'écrire, on peut distinguer des « manières de faire » – de marcher, de lire, de produire, de parler, etc. Ces styles d'actions interviennent dans un champ qui les régule à un premier niveau (par exemple le système de l'usine), mais ils y introduisent une façon d'en tirer parti qui obéit à d'autres règles et qui constitue comme un second niveau imbriqué dans le premier. (De Certeau, 1997, p. 51.)

De la même façon, si l'on se place du point de vue de Tiago Pereira, la mise à contribution de son travail par les collectivités locales ou les groupements publics relève encore d'une tactique, qui permet d'asseoir la logique de la revendication musicale auprès des politiques culturelles institutionnelles ou institutionnalisées. Dès 2011, Tiago Pereira a été chargé par l'INATEL[14] de produire un film documentaire déjà mentionné, *Sinfonia imaterial*, sur la culture musicale du Portugal, afin d'intégrer la récente catégorie du Patrimoine culturel immatériel de l'Unesco (Unesco, 2003) à la politique de l'institution. Destiné à montrer la vitalité et à diffuser la diversité des traditions musicales du pays, le film se présente, ainsi que l'affirme Tiago Pereira,

14. Littéralement « Institut national pour le développement du temps libre des travailleurs », l'INATEL est héritier d'une organisation gouvernementale de soutien aux loisirs de l'Estado Novo et dépend aujourd'hui du ministère de la Solidarité et de la Sécurité Sociale. Il gère des centres de vacances, des structures socio-culturelles et soutient des associations culturelles, sportives et folkloriques.

comme un montage de séquences de collecte qui « ont une force symphonique sans chef d'orchestre, ou avec moi comme chef d'orchestre virtuel[15] ». Sans doute plus efficacement que les archives de « *A música portuguesa…* », et en raison même du cahier des charges du commanditaire, *Sinfonia imaterial* met en images l'« anti-Portugal en noir et blanc », en le liant à une rhétorique de la valeur patrimoniale des performances. Jouant sur la diversité des styles, des interprètes et des paysages, le film, sans voix *off*, offre cette image colorée, vivante, jeune, et parfois comique, des performances ordinaires de la musique. Si le discours patrimonial et revendicatif est mis en avant dans les documents de promotion du film, on retrouve cependant la volonté affirmée de mettre en image un Portugal riche et fier de ses traditions, un Portugal de la ville et de la campagne, un Portugal de « petites vieilles » et de jeunes gens exposant leurs pratiques musicales, au cinéaste comme au reste du pays. On comprend que la commande de l'INATEL ait pu facilement venir se lier à la philosophie de Tiago Pereira qui, reprenant à son compte le label que représente l'inclusion au Patrimoine culturel immatériel pour identifier son objet, a proposé, dans le champ de la conservation du patrimoine culturel, un modèle de mise en valeur d'éléments qui pouvaient difficilement entrer dans les vénérables musées nationaux du pays[16].

Les deux exemples de « tactiques » mises en œuvre par Tiago Pereira (la réalisation du CD et du film) permettent d'évaluer sa capacité d'adaptation. Ils montrent aussi comment un projet conçu comme libertaire peut s'accommoder des impératifs économiques et politiques, à travers la négociation de diverses appropriations du projet par des tiers, tels que les pouvoirs des collectivités territoriales ou les institutions culturelles publiques, afin d'assurer sa légitimité et sa pérennité.

Le monde de l'Université reçoit en revanche très diversement le travail de Tiago Pereira et son habileté tacticienne ne suffit pas encore à passer les portes du monde académique aussi facilement que celles de la culture. Il est invité chaque année dans un séminaire pour étudiants étrangers de l'Universidade Nova de Lisbonne, il est en dialogue avec certains ethnomusicologues, mais il ne comprend pas pourquoi les professeurs d'anthropologie ne lancent pas un étudiant sur une recherche concernant son travail :

15. Mário Lopes, « Tiago Pereira criou uma "Sinfonia Imaterial" da música portuguesa », *Público*, 26 mai 2011, ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=285770 (novembre 2016).

16. Tiago Pereira avait déjà travaillé avec une association de diffusion de la danse, pour un documentaire sur la revitalisation d'une danse locale, et la région autonome des Açores lui a commandé un documentaire sur les *chamaritas* (un type de danse collective à mandement), qui est sorti en 2012 (Pereira, 2012).

> Jamais aucun d'eux ne m'a pris pour sujet d'étude ! Et dans la foulée de « *A música portuguesa…* », j'ai demandé ce qui pourrait manquer de leur point de vue, beaucoup ne me répondent même pas, ou s'ils me répondent : « C'est une musique que j'étudie depuis des années, je ne vais pas te répondre comme cela ! »

Tiago Pereira estime qu'il travaille sur les mêmes objets que les chercheurs universitaires, qu'il contribue à la fondation d'une archive sans égale dans l'histoire du pays, qu'il offre gratuitement des documents de première main et qu'il pourrait recevoir bien plus qu'une simple reconnaissance de son existence en partageant, échangeant et collaborant avec l'université. Cette demande de reconnaissance permet à Tiago Pereira d'étendre la revendication de son statut d'artiste, de documentariste ou de satellite de l'action culturelle, à celui de producteur légitime de connaissances scientifiques. En ce sens, la collaboration entamée pour cet article fait partie intégrante de sa tactique de négociation avec le monde universitaire et elle constitue un moyen de valoriser la démarche du projet « *A música portuguesa…* ». En acceptant de se livrer au jeu de l'ethnographie, de l'entretien, de la relecture, de la co-signature, Tiago Pereira peut ainsi prétendre personnellement à un statut différent dans le monde de l'anthropologie académique et faire de son projet une archive qui dépasse le monde du documentaire et de la valorisation de la musique. Le besoin de voir « *A música portuguesa…* » ethnographié constitue ainsi une nouvelle tactique qui présente également un intérêt stratégique pour la reconnaissance académique du projet.

> Il n'y aucun anthropologue portugais qui fait une étude sur « *A música portuguesa…* », pourquoi ? Pourquoi c'est toi, qui es Français, qui peut le faire ? Le Portugal est un pays petit avec beaucoup de chapelles, et les gens ne sont pas capables de regarder vers ce qui marche et qui est positif. Nous ne faisons jamais d'auto-analyse, tout doit venir de l'extérieur. Personne n'a fait un geste d'approche vers moi, on me dit toujours que c'est mal fait, qu'il n'y a pas d'analyse, d'information.

DOMESTIQUER LES ARCHIVES ?

Face aux critiques provenant du champ académique, Tiago Pereira a développé, au tournant de l'année 2013, un glissement de son discours et de sa méthode, relevant aussi du champ des tactiques déjà évoquées et qui, selon lui, permettrait au projet d'être mieux accepté par le monde universitaire.

Son point de départ principal est un constat qui constitue l'un des principes d'organisation et de fonctionnement de ses archives : comme il l'affirme, « le critère, c'est qu'il n'y a pas de critère ». L'abondance des archives en 2013, dépassant le millier de documents, rend très malaisée une appréhension globale, on l'a déjà signalé, par une personne peu initiée à la musique portugaise. Les archives deviennent également difficilement explorables avec les seules balises de date, nom de groupe et lieu. Par ailleurs, les critères de sélection fondés sur le goût ou la nature non commerciale du projet musical atteignent aux limites d'un principe libertaire qui, ajoutant de la confusion au désordre, ne permet pas de tracer une image nette et finit par matérialiser une sorte de « chaos musical », selon l'expression de Tiago Pereira lui-même. La mise en doute de l'objet même de l'action du projet, entre « musique populaire », « musique traditionnelle », « musique non commerciale » ou « musique portugaise » contribue à diluer l'unité et l'homogénéité d'un corpus qui se voulait à la fois strictement réservé à une certaine musique, tout en se basant sur des critères ouverts. Dans un jeu avec les institutions commerciales, universitaires et culturelles, Tiago Pereira tente donc de mieux encadrer son travail, de le rendre plus systématique et moins chaotique, afin que les archives deviennent un objet et une institution plus facilement appréhendables.

L'expérimentation de rationalisation et de mise en ordre des archives, autrement dit leur « domestication », provient d'une part de la candidature de Tiago Pereira et de l'association PédeXumbo (avec qui il a déjà collaboré antérieurement) à un concours de financement du secrétariat d'État à la Culture pour un projet « La danse portugaise peut être fière d'elle », qui constitue la version chorégraphique et rationalisée de « *A música portuguesa…* ». Chorégraphique, car il s'agit de dresser l'inventaire vidéo des danses du Portugal, et rationalisée, puisqu'un chercheur est associé à la rédaction de fiches descriptives sur les danses filmées.

Par ailleurs, une réflexion à propos des performances que Tiago Pereira a collectées dans le cadre de « *A música portuguesa…* » l'a conduit à mettre à contribution le concept de musique des racines, *música de raiz*, qu'il définit comme l'ensemble des performances musicales, appuyées par un discours des acteurs qui les revendiquent explicitement comme des pratiques fondant leur propre identité :

> À partir de maintenant, je ne vais filmer que des groupes ou des personnes qui ont un discours sur les racines : « Je fais ceci parce que les racines de la musique traditionnelle m'intéressent. » Ou alors la petite vieille, parce qu'elle

> tient sa chanson de sa grand-mère. Maintenant, si on me dit : « Mais tu n'as pas de critère ! », je répondrais : « Si, mon critère c'est le discours sur les racines. » Et pourquoi c'est utile ? Parce que d'ici une dizaine d'années, tu vas pouvoir étudier le discours des racines des musiciens, qui change selon les individus et les moments.

Différenciant ainsi le champ de la musique commerciale et les performances d'ordre identitaire, Tiago Pereira produit une nouvelle catégorie à l'intérieur de la musique portugaise, en important l'idée de *roots music* propre au monde anglo-saxon et à la *world music*. Il applique ainsi un nouveau critère de sélection des performances filmées et induit, peut-être de manière inconsciente, un critère d'authenticité qui attribue une nouvelle valeur à l'œuvre dans le projet. Les archives se transforment alors en un dispositif à deux faces : l'une scientifique, descriptive, académique et, l'autre revendicative, auto-définitoire et éminemment empirique. Elles mêlent alors toutes deux les performances musicales, les discours sur soi des acteurs et des musiciens concernés, et le propre discours de Tiago Pereira.

Mais à un niveau plus général, la conjugaison de ces types de discours avec le projet lui-même semble venir troubler la distinction que les anthropologues des usages de la culture ont mise en évidence entre la Culture et la « culture » (Carneiro da Cunha, 2009), ou entre culture et patrimoine comme discours métaculturel (Kirchenblatt-Gimblett, 2004). Le nouveau critère de sélection que Tiago Pereira veut mettre en place induit en effet une superposition, à l'intérieur du même dispositif, des éléments culturels musicaux *per se* et des discours sur la valeur culturelle que ces éléments revêtent pour les acteurs et le réalisateur eux-mêmes. Il devient dès lors assez difficile de différencier les locuteurs, leurs motivations et leurs productions culturelles, puisque les messages comme les formes se retrouvent mêlés. Il apparaît de plus que « *A música portuguesa…* » et son promoteur assument la dimension expérimentale de leur activité, n'hésitant pas à modifier les règles du jeu et les frontières de leur domaine d'exploration.

Pourtant, le projet de Tiago Pereira se distingue également par la position intermédiaire (voire dérangeante et subversive) qu'il occupe, en tant que dispositif de patrimonialisation de la culture musicale, entre le monde des spécialistes académiques de la musique portugaise, les acteurs ordinaires et les promoteurs publics de la culture au Portugal. L'analyse du dispositif et de son évolution révèle les différentes échelles hiérarchiques et territoriales qui conditionnent et environnent le projet « *A música portuguesa…* », depuis les institutions publiques nationales et régionales et les groupes de musiciens

localement inscrits dans le paysage culturel coutumier, jusqu'à la dimension collective et / ou nationale de l'image audiovisuelle que les archives contribuent à fabriquer. En ce sens, la représentation digitale éclatée de la musique portugaise offerte par les archives et les pratiques de remploi des vidéos par Tiago Pereira et ses commanditaires démontrent que les usages non institutionnels des catégories scientifiques et administratives, telles que « tradition », « archive », « culture », s'offrent comme un espace renouvelé des valeurs et des pratiques patrimoniales, qui en fait vaciller les limites et éclater les grilles d'évaluation. Se conjuguent ici une quête de reconnaissance volontaire, des usages nuancés des concepts et catégories, une expérimentation artistique du matériau et une instabilité réactive et dynamique, qui contrastent avec la monumentalité du projet d'archives sonores nationales défendu par la directrice de l'Institut d'ethnomusicologie. Par l'usage de tactiques souvent habiles, et par une attention aux images et aux discours, par la prise de conscience du caractère éphémère des critères de son fonctionnement, le travail de Tiago Pereira ouvre un nouvel espace social pour la musique portugaise, qui repousse les limites d'une lecture mécanique, institutionnelle et homogène des usages de la culture.

Bibliographie

Alexandre Ricardo (2011), *João Aguardela: Esta vida de marinheiro. Dos Sitiados à Naifa a resgar a vida*, Lisbonne, QuidNovi.

Carneiro Da Cunha Manuela (2009), *Cultura com aspas e outros ensaios*, São Paulo, Cosac Naify.

Ciarcia Gaetano (2006), *La perte durable : étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*, Lahic / Mission à l'ethnologie, ministère de la Culture et de la Communication, nº 1, « Les Carnets du Lahic », en ligne : www.iiac.cnrs.fr/IMG/pdf/Ciarcia_perte_durable-2.pdf (novembre 2016).

— (dir.) (2011), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris / Montpellier, Karthala / Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie.

DaCosta Holton Kimberly (2005), *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*, Bloomington, Indiana University Press.

Das Neves César & Campos Gualdino de (1893-1899), *Cancioneiro de musicas populares,* 3 vol., Porto, Typographia occidental.

Freitas Branco Jorge (1999), « A fluidez dos limites: Discurso etnográfico e movimento folclórico em Portugal », *Etnográfica*, vol. 3, nº 1, p. 23-48.

El-Shawan Castelo-Branco Salwa & Toscano Maria Manuela (1988), « "In Search of a Lost World": An Overview of Documentation and

Research on the Traditional Music of Portugal », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, p. 158-192.

El-Shawan Castelo-Branco Salwa (2009), « Arquivos sonoros e audiovisuais no século xxi », dans Paulo Fereira da Costa (dir.), *Museus e Patrimonio immaterial : agentes, fronteiras, identidades*, Lisbonne, IMC & Softlimits, p. 187-196.

Isnart Cyril (2013), « "Contra danças não há argumentos": A dança entre património e moral no âmbito de uma associação cultural portuguesa », *Revista Memória em Rede*, vol. 5, nº 8, en ligne : ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/article/view/161/129 (novembre 2016).

— (2012), « Les patrimonialisations ordinaires : essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org*, nº 24, juillet, en ligne : www.ethnographiques.org/2012/isnart (novembre 2016).

Isnart Cyril & Rodrigues Dos Santos José (2011), « Le mestre et son cours : figure et institution d'une transmission patrimoniale du chant dans le sud du Portugal », dans Nicolas Adell & Yves Pourcher (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) : autour du patrimoine culturel immatériel*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, p. 167-177.

Kirshenblatt-Gimblett Barbara (2004), « Intangible Heritage as Metacultural Production », *Museum International*, vol. 56, nº 1-2, p. 52-65.

Leite De Vasconcelos José (1938), *Opusculos*, dans *Etnologica*, 7 vol., Lisbonne, Imprensa national, vol. 2.

Pereira Tiago (2011), « A alfabetização da memória », TEDxO'Porto, Porto, Casa da Música, 21 mars, conférence en ligne : youtube.com/watch?v=7KmezIDsa_ (novembre 2016).

Poulot Dominique (1997), *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard.

Rosenberg Neil V. (1993), *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Urbana, University of Illinois Press.

Santos Rogeiro (2012), « A importância de criar o Arquivo Sonoro Nacional », juillet, en ligne : industrias-culturais.hypotheses.org/215307 (novembre 2016).

Tardy Cécile & Renaud Lise (dir.) (2016), *Études de communication*, nº 46, « Regards sur l'innovation : les médiations des patrimoines vers la culture numérique ? ».

— (dir.) (2015), *Études de communication*, nº 45, « Pratiques d'espace : les médiations des patrimoines vers la culture numérique ? ».

Tornatore Jean-Louis (dir.) (2010), *L'Invention de la Lorraine industrielle : quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Riveneuve.
Unesco (2003), *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*.

Filmographie

Pereira Tiago (2012), *Sinfonia imaterial*, Lisbonne, INATEL, 54 min.
— (2012), *Não me importava de morrer se houvesse guitarras no Céu*, Associação cultural Música Vadia, Direction générale de la Culture, Gouvernement régional des Açores, 52 min.

Discographie

Giacometti Michel & Lopes-Graça Fernando (2008), *Antologia da música regional portuguesa*, Lisboa, PortugalSom, 6 CD.
Pestana Maria do Rosário (2012), *Armando Leça e a Música Portuguesa, 1910-1940*, Lisbonne, Tinta da China, CD.

Archives de presse

Lopes Mário (2011), « Tiago Pereira criou uma "Sinfonia Imaterial" da música portuguesa », *Público*, 26 mai, ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=285770 (novembre 2016).