



HAL
open science

La patrimonialisation des arts de la scène dans des espaces de rencontre en mouvement

Mathieu Feryn, Vincent Lambert

► **To cite this version:**

Mathieu Feryn, Vincent Lambert. La patrimonialisation des arts de la scène dans des espaces de rencontre en mouvement. Congrès SFSIC Grenoble 2021 – Société et espaces en mouvement, Sfsic, Jun 2021, Grenoble, France. hal-03380050

HAL Id: hal-03380050

<https://hal.science/hal-03380050>

Submitted on 15 Oct 2021

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.

La patrimonialisation des arts de la scène dans des espaces de rencontre en mouvement

Mathieu Feryn¹, Vincent Lambert²

De toute antiquité, les arts de la scène apportent aux sociétés humaines une expression en résonnance avec leur présent commun, mettant en scène corps et objets utiles aux représentations : instruments de musique, costumes, masques, pinceaux, espaces dédiés... Les communautés qui partageaient ces expériences souhaitaient prolonger de tels moments de partage, les rejouer, les mettre à profit, en en conservant des reliques et en les échangeant via des supports de textes et d'images. Dès lors, face à l'incertaine circulation des traces de ces poèmes, de ces airs, de ces mouvements, de ces jeux et même des lieux, résultent des logiques de collections, de mémoire, de connaissance, d'économie et de pouvoir. Les techniques d'imprimerie, de gravure, de photographie et de film ont ouvert à une large circulation et une industrialisation des copies d'œuvres. Le développement de ces dispositifs sociotechniques se poursuit dans la seconde moitié du XX^e siècle avec un accès étendu aux télécommunications et aux enregistrements, renforcé au début du XXI^e siècle par les formes sans cesse renouvelées de partages numériques des expériences des arts. Ces mutations profondes ont modifié les pratiques culturelles et les formes artistiques. Pour les arts de la scène, la qualité de l'expérience vécue *in situ* semble encore échapper à celles télé- ou rediffusées, aussi immersives et participatives fussent-elles : « encore manque-t-il à la reproduction la plus parfaite une chose : le *hic et nunc* [l'ici et maintenant] de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve (Benjamin : 18). » Cependant, la technique, « une active productrice d'art (Hennion et Latour : 240) », prolonge et participe tant à sa médiation qu'à sa patrimonialisation.

Or, « la culture ne se transmet pas comme un objet (Hennion : 116). » À partir de « l'approche anthropologique du spectacle » comme « étude du spectacle en tant que situation d'interaction entre ses participants, [qui reconnaît] la variété des objets engagés dans le spectacle et la complexité de l'expérience que fait le spectateur (Leveratto, 2017 : 17) », l'étude de ces dynamiques culturelles mène à considérer que la circulation des objets, des discours, des individus et des groupes participe au désir de communiquer autour d'une relation sensible avec soi-même et les autres. Nous convoquons ici le terme de médiation au sens d'un passage, d'un événement irréductible à ses origines, à ses déterminants ou à ses effets. Sous l'angle anthropologique et communicationnel s'effondrent non seulement la distinction classique entre acteur·ice et spectateur·ice, mais encore celle entre ces acteur·ices et l'objet. Nous suivons l'idée d'Alfred Gell selon laquelle la performance « permet de prendre au sérieux son agentivité – autre manière de désigner la performativité d'un objet artistique – sans la réduire à l'intentionnalité du seul artiste (Leveratto, 2017 : 14). » L'objet n'est plus perçu « comme un

¹ Chercheur associé au laboratoire Culture & communication, auteur de la thèse : *Where is the jazz? Enjeux et axiologie de l'information jazzistique en France depuis les années deux-mille*, enseignant et musicien.

² Chercheur associé au Siclab Méditerranée, auteur de la thèse : *Les musées d'histoire : fabrique, communication et esthétique de l'histoire*, enseignant, médiateur culturel et artiste du spectacle vivant.

produit fixé sur une partition, un disque ou un programme, mais comme un événement incertain, en faire une situation, un surgissement à partir d'instruments et d'appareils, de mains et de gestes (Hennion, Maisonneuve et Gomart : 41). » Dans cette perspective, les objets s'envisagent comme « des acteurs non humains dans la transmission de la performance artistique et la possibilité de la détacher d'une situation de coprésence physique (Leveratto, 2017 : 14). » Dès lors, les objets et les acteur·ices détiennent la même capacité de médiation et de patrimonialisation des arts de la scène, en tant que cette notion de médiation relativise le privilège ontologique accordé à la performance (Gell, 2009).

Nous nommons donc ici comme acteur·ice toute personne engagée individuellement ou collectivement dans la patrimonialisation des arts de la scène : créateur·ice, interprète, spectateur·ice, habitant·e, collectionneur·euse privé·e, éditeur·ice, élu·e, personnel de collectivités, conservateur·ice... Ces acteur·ices s'engagent dans un processus continu de négociations de ces patrimoines comme cadre de référence. Nous observons que des pratiques hétérogènes s'organisent pour constituer des patrimoines, tant dans l'espace public que dans l'espace privé. Les sciences de l'information et de la communication (Sic) conçoivent aujourd'hui la patrimonialisation comme une notion et une pratique dynamique, fortement liées aux acteur·ices qui font vivre le patrimoine (Davallon, 2006). La collecte des informations constitutives d'un patrimoine scénique auprès de ces différentes communautés implique aussi bien des pratiques domestiques, comme celle de posséder une collection d'affiches à domicile, que des pratiques civiques, comme l'exposition d'objets sociotechniques dans des bars, des restaurants ou des centres culturels. Face à l'incertitude de la rencontre entre les objets et les acteur·ices de la patrimonialisation des arts de la scène, nous interrogeons leurs médiations et remédiations selon une approche compréhensive et communicationnelle. L'approche communicationnelle montre qu'élaborer un patrimoine en société implique de l'interroger dans sa relation aux acteur·ices en réseaux, dans leur relation au patrimoine et dans le rapport au corps, au temps et à l'espace : « La patrimonialisation apparaît comme un processus de réappropriation du temps collectif, de symbolisation du social autour d'entités liées par des représentations communes (Tardy et Rautenberg : 122) ». Si ce processus communicationnel varie d'un contexte énonciatif à un autre, en quoi affecte-t-il le processus de patrimonialisation des arts de la scène ? Comment l'information sur ces patrimoines circulent ? Où ces patrimoines se transforment et se partagent ?

Jean Davallon s'interroge sur la pertinence « de transférer des outils conceptuels du domaine des œuvres d'art à celui du patrimoine (2019 : 135). » De même, nous nous interrogeons sur les manières de décrire les processus de patrimonialisation des arts de la scène qui s'entremêlent à d'autres logiques, parfois de manière confuse. Comment s'accordent-ils aux logiques de mémoire ou d'histoire des arts de la scène ? À la logique même de performance artistique ? Les processus de patrimonialisation institutionnelles et muséales cadrées par l'acquisition et la conservation s'opposent-elles à l'anarchie prétendue des initiatives privées et domestiques ? Les politiques publiques territoriales de patrimonialisation des arts vivants s'attachent-elles à graver dans le marbre les cultures traditionnelles au détriment du soutien à la création artistique progressiste, alternative ou expérimentale ?

Les collectivités territoriales et les concepteurs de l'espace Brassens, en choisissant d'installer un espace muséal à proximité de la tombe mais aussi en tolérant – voire en favorisant – les

pratiques culturelles dans et autour du musée, ont bien saisi que la question de la mise en patrimoine de la chanson ne pouvait être résolue simplement et indépendamment des autres modalités de transmission existantes. Il semble qu'elles aient trouvé là un point d'équilibre entre deux logiques apparemment contradictoires : celle d'une mise en patrimoine qui vise à instituer, désigner, légitimer mais qui en même temps rationalise, et celle d'une mise en mémoire qui permet aux amateurs de ne pas se dessaisir de l'objet culturel auquel ils sont attachés. (Dalbavie, 2017 : 74-75).

Cet recherche fait suite à une rencontre dans le cadre de l'élaboration du groupement d'intérêt scientifique Créamed. En tant que jeunes chercheurs, nous avons mis en commun deux corpus provenant d'enquêtes qualitatives auprès d'acteur·ices des arts de la scène de la région Sud-Paca. Au total, une centaine d'entretiens semi-directifs réalisés, d'une part sur la Côte d'Azur à l'occasion de l'ANR Partita en 2017-2019, et d'autre part à Avignon pour une thèse en Sic soutenue en octobre 2018 (Feryn, 2018). Nous avons élargi nos investigations autour de l'étude du territoire vécu et par l'étude des mobilités perçues. Nous ajoutons à ce corpus une série d'observations participantes dans le cadre de nos activités culturelles et artistiques respectives, présentes et passées telles que l'accompagnement scientifique à la constitution d'un fonds d'archives d'une Salle de musiques actuelles conventionnée (Smac), la participation à la vie de collectifs artistiques et l'immersion dans des sites institutionnels de patrimonialisation. Cette démarche ethno-méthodologique ouverte rend compte des manières complexes dont les acteur·ices participent à la patrimonialisation. Elle réduit le décalage entre les pratiques et les discours sur le terrain (Austin, [1962]). Nous relierons ces pratiques communautaires, structurées et structurantes, à des identités dynamiques et provisoires en termes de savoirs, de valeurs et de croyances. Ainsi, nous participons à des rencontres au-delà des espaces d'investigation définis au préalable. En effet, la pratique de la patrimonialisation invite les acteur·ices à interagir dans, puis en dehors des lieux institutionnels de conservation et d'exposition. Comprendre la patrimonialisation des arts de la scène suppose d'étendre la recherche avant, pendant et après la rencontre entre les acteur·ices et leurs objets.

Notre méthodologie exploratoire dévoile que la patrimonialisation des arts vivants se déploie dans un écosystème ouvert, à la fois par l'intermédiaire des politiques culturelles et par des actions non institutionnelles dans l'espace public. Du point de vue institutionnel, le principal changement de paradigme s'est déroulé au tournant du XXI^e siècle, reflété par des législations spécifiques comme la « loi musée » (2002) ou des législations plus générales telles que la « loi NOTRe » (2015), issues d'une coopération renforcée entre les institutions du millefeuille territorial. La législation participe à l'évolution des pratiques institutionnelles. Ces dispositifs prévoient que les publics soient non seulement invités dans le processus de patrimonialisation, mais qu'ils préexistent à ce système. Ainsi, la logique institutionnelle encadre les pratiques sur le territoire. Or, en participant à la vie des collectifs, nous constatons que leurs membres partagent des informations en dehors de cette logique institutionnelle : partitions, textes, instruments de musique, costumes, masques, techniques vocales, instrumentales, corporelles... Elle constitue des références culturelles communes partagées avec de nouvelles communautés qui participent à ce mouvement de patrimonialisation. Les membres des collectifs engagent des valeurs très différentes au cours des répétitions, avant la diffusion des œuvres avec les responsables des lieux de diffusion, pendant la diffusion avec les publics autour d'eux, ainsi qu'après. Ces membres réalisent de nombreuses médiations et remédiations. Ces activités

participent à regarder et échanger des traces et des souvenirs communs, que les critères retenus soient, ou non, ceux choisis par les responsables des espaces d'exposition ou de conservation du patrimoine des arts de la scène. De telles observations liminaires montrent que ces patrimoines circulent beaucoup en dehors des sites institutionnels, moteur de notre investigation qui interroge les espaces où se réalisent ces pratiques patrimoniales quotidiennes et diversifiées.

Quelques formes de patrimonialisation des arts vivants

Le processus de patrimonialisation décrit par Jean Davallon, inspiré d'un ensemble pratique et épistémologique que Michel de Certeau a dénommé l'opération historiographique (1975), présente différents gestes : 1) l'intérêt porté à l'objet, 2) la production de savoir, 3) la déclaration du statut de patrimoine, 4) l'accès à l'objet du patrimoine, 5) la transmission aux générations futures. À partir de ces différents « gestes qui assurent la réussite de ce processus (Davallon, 2014 : 1) », nous avons repéré parmi nos entretiens des formes singulières et parfois récurrentes appliquées à la patrimonialisation de arts vivants que nous présentons ici.

1. L'un des régimes de patrimonialisation des arts de la scène que nous avons observée a pour acteur·ices des collectionneur/euses privé·es. Leur parcours de vie témoigne de quelques paradigmes récurrents. Leur pratique, qui dans nos entretiens date souvent de leur jeune âge, se rattache à des commodités et des sociabilités. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, la circulation d'enregistrements, d'images et de sons dans un monde globalisé permet aux spectateur·ices d'échapper à certaines autorités institutionnelles –famille, école, État...– pour le développement d'une connaissance, d'un goût et d'un patrimoine intime. Dès lors, dans une démarche émancipatrice, il leur devient plus commode d'accéder à ces objets qu'à la représentation scénique. Ces accès physiques ont souvent précédé la rencontre avec la scène. L'attachement à ces objets grandissant, la collection commence par une accumulation liée au sentiment d'appartenance. Dans des situations particulières comme la précarité de la dépendance familiale, les moyens pour obtenir ces biens, se formalisent par le biais d'échanges, de partages, de reventes... qui les introduisent dans une sociabilité communautaire.

Pour moi l'idée de collectionner un son extrait d'un concert a toujours été présente. J'ai des amis qui m'ont encouragé ou montré la voie. Souvent quand on devient collectionneur c'est qu'on a connu un collectionneur, il me semble. J'ai vu le résultat que je pouvais me faire des amis et pour moi c'était évident qu'il fallait que j'en fasse autant, qu'on échange des sons avec des gens, etc.³

Des pratiques communes s'articulent dans une dialectique où chacun·e teste en permanence ses connaissances, son appartenance et sa capacité d'agir dans le collectif (Leveratto ; Feryn). Elles participent à une tension forte : le désir simultané de la possession et du partage. En somme, l'inévitable confrontation aux représentations et aux savoirs d'une communauté élargie met en danger son rapport intime aux objets collectionnés. Nous avons observé plusieurs manières de négocier cette tension en recourant en différentes formes de médiation. La première forme consiste en un rejet d'un trop grand élargissement de ce cercle de partage.

³ Corpus 1 *Where is the jazz*, entretiens encadrés par Émilie Pamart et Mathieu Feryn (Maéva Belloy, Valentine Cadu, Pierre-Alain Courbet, Louise Dorne, Étienne Huber, Zoé Lucchini, Romaine Morillon, Marie Perret, Mélissa Siino). Jean-Paul R., entretien du 16 mars 2017 à son domicile.

On retrouve les cas d'érudit-es de niches, fétichistes de style musical ou artistique, qui dans un désir et une pratique de proximité avec l'artiste, les objets de scène et son cercle, ne supportent pas que leur artiste ou leur cercle ne se popularise trop, dans la crainte de perdre cette proximité.

Les jazziers aiment bien leur marge. [...] Ils aiment bien une élite dans la marge, avoir leurs trucs codés, ils sont des incompris... Ils aiment ça. Où ils sont au-dessus du panier. Alors évidemment, je partage ce type de pathologie. Et je joue à ça avec un certain nombre de personnes. Mais moi, ce qui me plaît beaucoup, c'est d'essayer d'amener avec moi, des gens dont ce n'est pas forcément la tasse de thé, où je sais qu'à partir de la psychologie et de la sensibilité des uns et des autres, qu'il risque de se passer quelque chose.⁴

2. Une autre forme de médiation observée consiste à réagir à la crainte de solitude des collectionneurs/euses, la crainte que leurs manies les enferment ou les éloignent de leur sociabilité la plus intime : famille, amis proches...

Ma fille, la pauvre, elle a subi ma collection (rire). C'est le problème, c'est-à-dire que quand les enfants sont confrontés à autant d'objets chez les parents –que ce soit pour la peinture avec les tableaux, la musique avec les disques, la littérature avec les livres–, on est quand même un peu obligé de s'en détacher pour se construire soi-même. Donc je ne lui en veux pas de ne pas être une fana de jazz, mais elle en a tellement vu, tellement écouté, y compris dans le ventre de sa mère, que... oui, je comprends qu'elle fait une overdose !⁵

Pour ces raisons, le collectif de collectionneurs/euses, aussi réduit soit-il, régule ces antagonismes. Ce processus de socialisation passe par un échange collectif de leur consommation individuelle des arts de la scène au sein des communautés ou avec les objets de leurs collections. Dans ces cercles, la reconnaissance sociale des trouvailles des un-es et des autres s'accompagne d'une réflexion sur l'avenir de leurs collections partagées. Pour le cas des communautés vieillissantes, la problématique de la transmission d'une vie de collectionneur/euse se pose et des solutions s'articulent dans les interactions du groupe avec d'autres cercles. Cet ensemble de médiations constitue l'un des régimes de patrimonialisation observés (Davallon, 2014).

3. Un régime complémentaire de patrimonialisation des arts de la scène à celui que nous venons d'observer se situe dans les dynamiques de groupes de fans. Les pratiques s'entremêlent avec celles des collectionneur/euses spécialisé-es décrites plus haut, mais dans une approche collective plus affirmée. Leur rapport aux objets et aux autres apparaît comme plus décomplexé, par une valorisation des artistes, de leurs gestes, de leur corps, de leurs esthétiques, de leurs propositions, et par la déclaration et leur reconnaissance comme objets de patrimoine. Publics, consommateurs de culture, ils/elles s'inscrivent aussi dans des formes de production de sens et de contenus culturels : « Le fan n'est pas seulement un « suiveur », un collectionneur ou un enthousiaste [...], il ne placarde pas seulement ses murs de posters [...], mais il est aussi un producteur de contenus et de signification. (Bourdaa, 2019 : 3). » En plus des valeurs marchandes, les productions de fans répondent à un besoin de laisser des traces des rencontres : photographie, dédicace, selfie, affiche, programme, enregistrement des performances... Ces objets entrent en circulation sur des supports médiatiques variés comme les

⁴ Corpus 1. Jean-Paul G. entretien du 18 avril 2017 à son domicile.

⁵ Corpus 1. Jean-Paul G., *op. cit.*

fanzines, la presse spécialisée, les blogs. Les groupes de fans réinventent en permanence les espaces de rencontre et de circulation des savoirs et objets. Ainsi, ils constituent un agent actif à la patrimonialisation des arts de la scène, en-deçà et au-delà des sites et des formes institutionnelles classiques : musées, expositions, conservatoires. Ces pratiques et ses objets s'établissent et se partagent tant à domicile, dans l'espace public, dans les bars, cafés et restaurants, qu'au sein des forums, ou par les hashtags ou autres jeux de communication au sein de médias sociaux...

4. Un autre régime de patrimonialisation des arts vivants s'ancre dans les pratiques contemporaines de la production des équipes artistiques : les objets de scène (instruments, costumes, décors, accessoires, création lumière et son, mises en scène...), les textes et les enregistrements, les objets de communication (affiches, teasers...). Nous ajoutons, entre autres, des éléments immatériels du même ordre : souvenirs de création, de scènes, de tournées, et encore méthodes ou techniques créatives, scéniques, rituels artistiques... Les démarches de stockage, d'entretien, d'inventaire et de référencement du matériel de scène suivent des logiques pratiques d'inscription dans le temps : 1) Maintenir les matériaux à l'usage d'une production qui se perpétue sur des années ; 2) Réemployer les objets ou les matériaux pour de nouvelles productions et choisir ce dont on se sépare ; 3) Mettre en commun ces éléments dans un réseau de compagnies. Ces démarches de sauvegarde ouvrent à un second degré de fonctionnalité, communicationnel, en mettant en valeur les interactions autour de l'expérience *hic & nunc* : coulisses, processus créatif, métiers, leurs produits et leur savoir-faire. Outre leur rendre justice, ces mises en valeur contribuent à donner à voir l'ampleur du travail collectif et de développer une activité supplémentaire à la scène, à valeur esthétique, communicationnelle, stratégique, économique : les expositions de photos, d'affiches, d'objets, les performances de personnels techniques, les témoignages, les enregistrements de moments *off*, publiés en direct ou rediffusés sur les médias sociaux... Ainsi, la visée de ces objets, même si elle reste ici fonctionnelle & économique, acquiert une orientation mémorielle, mais change aussi « l'ensemble de la situation sociale dans laquelle cette visée intervient (Davallon, 2019 : 138) ». Ainsi, dans ce cas précis, les auteur-ices de la production artistique coïncident avec les auteur-ices de l'intention patrimoniale, ce qui n'est pas le cas pour tous les régimes de patrimonialisation. Et ces deux intentions s'inscrivent dans une attente de reconnaissance sociale double : esthétique et mémorielle.

Quelques applications dans le contexte de la région Sud-Paca

Ces mouvements donnent à partager les objets d'une patrimonialisation vivante issue des productions artistiques, mais qui leur échappe par ce principe même de partage, inhérent aux arts de la scène et à leur patrimonialisation. Ainsi, s'inscrire dans une histoire, une généalogie des pratiques, un répertoire, permet aux praticien-nes de se positionner vis-à-vis de leurs pairs. Les difficultés à stocker et à conserver –liées aux prix des loyers et aux espaces restreints, notamment dans des régions comme la Côte d'Azur, mais aussi au déficit de temps, de savoir-faire ou de métiers liés à la conservation– s'inscrivent dans un paradigme qui vise à accorder la légèreté artistique au poids du patrimoine : ici, l'esprit, le corps et le mouvement libres, la tournée vagabonde, l'action improvisée et l'éphémère de l'expérience ; là l'espace fixe, l'accumulation, le poids de l'objet, la lourdeur de sa gestion... À ce paradigme, souvent fantasmé, répondent plusieurs réalités : d'abord, la nécessité et la préciosité de ces objets pour

la scène qui explique l'antiquité et la permanence de cette question ; ensuite, l'aspect structurant et professionnel de sa prise en charge qui pérennise les métiers dans un logique cohérente en lien avec les financeurs, les publics et les territoires ; enfin, l'aspect dynamique de la patrimonialisation. De plus, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « comparant le patrimoine immatériel aux arts du spectacle (Davallon, 2019 : 140) » avance deux caractéristiques qui leur sont communes : « l'immatérialité et l'évanescence (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) ». Conçues, non comme des inscriptions dans le marbre, dans des fonds fétichisés muséaux, privés ou de compagnies, mais plutôt comme participant à des mouvements de retransformation et de réappropriation de ces objets en mouvements. Prenons l'exemple des fonds de costumes. L'opéra de Nice met le sien à disposition des compagnies locales. Cette circulation démontre la valeur de bien commun des objets de patrimonialisation des arts de la scène, puisque l'économie du spectacle, à cheval entre le privé et le public, produit des biens partagés qui se transfèrent vers la société en objet de patrimoine commun.

Les temporalités de ces mises en valeur et de ces circulations par les équipes artistiques varient beaucoup. On retrouve des cas de simultanéité entre le processus de création, celui de patrimonialisation et celui de mise en valeur, notamment avec les captations et les réseaux numériques :

Concrètement, j'utilise Instagram et Périoscope. Donc, je fais mes petites sessions et les gens venaient me voir, à jouer dessus, et les gens venaient me voir jouer, chanter. [...] Chez moi ou en concert. J'ai trouvé beaucoup d'audience sur Périoscope, justement, des gens qui sont venus spécialement pour la musique, pour ce que je fais. Et l'Instagram, parce que c'est complètement public, ça permet de parler, et les hashtags, ça permet justement aux gens de trouver ce qu'ils veulent.⁶

On peut trouver aussi une simultanéité entre la performance et la patrimonialisation quand la conception d'un décor ou d'un costume se fait face au public lors d'un spectacle, où les *live painting* pendant les représentations. Cependant, si ces expériences directes de patrimonialisation s'accordent beaucoup avec l'instantanéité des pratiques numériques, les temps moins immédiats jouent aussi en faveur de ces mises en valeur, comme pour cette exposition de dix ans des projets d'affiches du festival de musique contemporaine des Manca à la galerie des dominicains de Nice, ou cette exposition des affiches du festival d'Avignon à la maison Jean Vilar, qui valorisent les prouesses des graphistes. Quant aux temps longs, les cas plus connus ressortent avec les institutions, comme les ballets de Monte-Carlo qui participent à l'exposition des décors et costumes de Léon Bakst à la villa Paloma, plus de cent ans après la création de *l'Après-midi d'un faune*. Enfin, le musée national du costume de scène à Moulins rassemble et met en valeur le patrimoine de la Comédie française, à vocation perpétuelle (Loi musée : 2002). Cette prise en charge institutionnelle répond, sur le temps long, à la prise en compte de déclaration du statut de patrimoine.

D'un point de vue des espaces, cette patrimonialisation issue des dynamiques de compagnie s'opère sur les lieux de formation, de création et de diffusion : le bâtiment, la scène, des expositions dans l'entrée, dans les lieux de convivialité, voire dans les loges ou les coulisses...

⁶ Corpus 2 *Partita*, entretiens réalisés par Franck Debos, Renata Kaminska, Vincent Lambert, Nicolas Pélissier, Véronique Pillet, Linda Ravez, Paul Rasse, Nathalie Richebé, Béatrice Toustou, Hervé Zénouda. Azzedine L., entretien du 11 juillet 2018 en visioconférence.

Leur modernisation ou les constructions nouvelles se dotent de lieux et d'équipements liés à cette mise en valeur. Les lieux de fabrication ou de stockage constituent aussi parfois des lieux de rencontre avec les objets et les concepteur·ices : sortie de résidence, visites à l'occasion de journées du patrimoine ou de sorties scolaires... Dans cette logique, et aussi pour des raisons de nécessité d'espaces dédiés à la pratique, les musées d'instruments de musique sont issus, comme pour celui de Paris, de la collection du conservatoire avant de se moderniser en musée de la musique (Magro : 2015). Ces lieux, comme à la Philharmonie de Paris, ont ainsi été aménagés pour favoriser leur pratique, témoignant d'une volonté de les regrouper et de travailler en réseau. Dans cette dynamique institutionnelle, les lieux de formation comme les conservatoires constituent des lieux de circulation, non seulement des artistes, mais encore de cette patrimonialisation. Ils accueillent ici des salons de luthiers, là des rencontres de professionnel·les d'un univers matériel dont une partie se retrouvera dans des salles des ventes.

Parmi ces espaces, les festivals comme lieux d'exposition à la fois des arts de la scène et de leur patrimonialisation, constituent un régime de patrimonialisation singulier. Le festival, comme « l'exposition est le rituel par lequel le public peut revivre le moment de la « trouvaille » et éprouver le sentiment de sublime. Elle rend visible le fait que les membres du collectif s'estiment les héritiers des producteurs de ces objets (Davallon, 2014 : 2). » Dans le sud de la France, ils se structurent depuis le milieu du XX^e siècle, et peu à peu, ils convoquent les éléments de leur propre mémoire, au service de leur existence, de leur image et de leur économie. Les équipes de festival travaillent ainsi à multiplier les collectes, les initiatives partagées et les lieux de mise en valeur de cette patrimonialisation. À partir de la mémoire de ces expériences vécues, elles participent à la co-construction de marques : celles de plateaux artistiques liés à des noms (Miles Davis, Nina Simone, Gérard Philippe...), mais aussi celles du festival.

Il nous a semblé intéressant de constater qu'à ces logiques de patrimonialisation des arts vivants au service de l'histoire des festivals correspond un autre rapport de ces festivals à la patrimonialisation, en lien cette fois au sites classés. Qu'il s'agisse de lieux de spectacles anciens –comme les théâtres ou amphithéâtres antiques d'Orange, de Vaison-la-Romaine, d'Aix-en-Provence, d'Arles...– ou d'autres sites patrimonialisés dont l'exemple type est le Palais des papes, les valeurs esthétiques et symboliques participent à l'expérience festivalière. Ici, le paradigme qui opposerait les logiques artistiques de la scène à la patrimonialisation trouve une seconde résolution, puisque la patrimonialisation d'un site participe à activer des représentations de l'expérience du spectacle « dans et hors du temps présent (Gimello-Mesplomb, 2002). » Cette corrélation participe à la transmission aux générations futures de ce patrimoine des arts de la scène en l'adjoignant à un espace patrimoine « monumental », dans une temporalité présente en relation avec le passé et le futur.

Conclusion

Ces observations mettent en perspective la co-construction du patrimoine et l'incertitude de le conserver. Dans la pluralité de ses dispositifs, cette complexe patrimonialisation empêche une définition claire et unilatérale des patrimoines, ce qui entraîne des contraintes pratiques, mais aussi ouvre à la confrontation des idées, aux débats, à un processus de patrimonialisation instable, donc dynamique (Di Meo, 2007).

En termes de prescription, les critères relèvent de la culture, de l'esthétique, des modèles socioéconomiques... Ces modes de prescriptions mettent en jeu des écosystèmes de patrimonialisation interdépendants que nous modélisons selon la typologie suivante : 1) la patrimonialisation conventionnelle, passant par les circuits balisés des institutions publiques et privées ; 2) la patrimonialisation participative, perçue comme une circulation forte de tous les acteur-ices en interrelation avec les objets et les pratiques ; 3) la patrimonialisation de proximité, particulièrement développée dans les arts vivants, qui s'approche du désir de la non-patrimonialisation en marge des institutions.

Bibliographie

- AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire [How to do things with words, 1962]*. Édité par François RECANATI. Traduit par Gilles LANE. Points 235. Paris : Seuil, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1955]*. Traduit par Lionel DUVOY. Paris : Allia, 2016.
- BOURDAA, Mélanie. « Les fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur ». *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique* 17, n° 1 (mars 2019).
- CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Bibliothèque des histoires. Paris : Gallimard, 1975.
- DALBAVIE, Juliette. « Performer la chanson au musée : l'espace Brassens de Sète ». *Culture & Musées*, n° 29 Conserver & transmettre la performance artistique (juin 2017) : 61-80.
- DAVALLON, Jean. « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions ». Conférence d'ouverture de *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Lisbonne, 27 novembre 2014.
- DAVALLON, Jean. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Communication, médiation & construits sociaux. Paris : Hermès science publications, Lavoisier, 2006.
- DAVALLON, Jean. « De l'œuvre d'art à l'objet patrimonial ». *Communication & langages* 202, n° 4 Gérard Genette, théoricien de la communication (2019) : 133-52.
- FERYN, Mathieu. *Where is the Jazz ? Enjeux et axiologie de l'information jazzistique en France depuis le début des années 2000 : De l'hybridation des dispositifs info-communicationnels du jazz à leurs médiations formelles*. Thèse de doctorat, Avignon, 2018.
- GELL, Alfred. *L'art & ses agents : une théorie anthropologique [Art and agency : an anthropological theory, 1998]*. Traduit par Sophie et Olivier RENAUT. Dijon : Presses du réel, 2009.
- HENNION, Antoine. « La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ? » *Informations sociales* 190, n° 4 (2015) : 116-23.
- HENNION, Antoine, et Bruno LATOUR. « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin. Ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... ». *Les cahiers de médiologie* 1, n° 1 (1996) : 235-41.
- HENNION, Antoine, Sophie MAISONNEUVE et Émilie GOMART. *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Ministère de la Culture & de La Communication. Questions de culture. Paris : Documentation française, 2000.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. « Intangible Heritage as Metacultural Production ». *Museum International* 56, n° 1-2 (janvier 2004) : 52-65.
- LEVERATTO, Jean-Marc. « Introduction ». *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 29 Conserver & transmettre la performance artistique (juin 2017) : 13-26.
- MAGRO, Caroline. « Donner la musique à entendre, à voir, à expérimenter : regard comparatif sur la transformation de trois musées instrumentaux en musées de la musique (Paris, Bruxelles, Montluçon) ». *Musées & collections publiques de France*, n° 273 (2015) : 38-40.

MEO, Guy Di. « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », in *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*, 87- 109. Poitiers : Geste éditions, 2007.

TARDY, Cécile, et Michel RAUTENBERG. « Patrimoines culturel et naturel : Analyse des patrimonialisations ». *Culture & Musées*, n° Hors-série Muséologie : 20 ans de recherches, (juin 2013), 115-138.

* * *

Gouvernement français. « Loi relative aux musées de France » (loi musées), Pub. l. n° 2002-5, *Code du patrimoine* (2002). <http://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2002/1/4/2002-5/jo/texte>.

Gouvernement français. « Loi portant nouvelle organisation territoriale de la République » (loi NOTRe), Pub. l. n° 2015- 991, *Code général des collectivités territoriales* (2015). <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2015/8/7/2015-991/jo/texte>.

Mots clés

dynamiques culturelles - circulation du patrimoine - politiques culturelles – patrimonialisation - arts vivants