



**HAL**  
open science

# Son jarocho entre Mexique, Etats-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale

Christian Rinaudo

► **To cite this version:**

Christian Rinaudo. Son jarocho entre Mexique, Etats-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale. *Autrepart - Revue de sciences sociales au Sud*, 2016, Construire des patrimoines en mobilité, 78-79 (2-3), pp.183-199. 10.3917/autr.078.0183 . halshs-01588667

**HAL Id: halshs-01588667**

**<https://shs.hal.science/halshs-01588667>**

Submitted on 7 Oct 2018

**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.

SON JAROCHO ENTRE MEXIQUE, ÉTATS-UNIS ET EUROPE :  
PATRIMONIALISATION RÉTICULAIRE D'UNE PRATIQUE  
CULTURELLE TRANSNATIONALE

Christian Rinaudo

Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) | « [Autrepart](#) »

2016/2 N° 78-79 | pages 183 à 199

ISSN 1278-3986

ISBN 9782724634402

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-autrepart-2016-2-page-183.htm>

Pour citer cet article :

Christian Rinaudo, « Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe :  
patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale », *Autrepart*  
2016/2 (N° 78-79), p. 183-199.  
DOI 10.3917/autr.078.0183

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

© Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# **Son jarocho entre Mexique, États-Unis et Europe : patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale**

*Christian Rinaudo\**

Le 25 janvier 2014 à Mexico, dans le cadre des Deuxièmes Rencontres de Son Jarocho, le Centro Nacional de las Artes organise une table ronde intitulée « Réflexion sur la pertinence d'inscrire le son jarocho sur la Liste du patrimoine culturel de l'humanité ». Présidé par Eduardo Lizalde Farías, documentaliste reconnu dans le monde de la culture au Mexique, cet événement rassemble différents acteurs, musiciens, poètes, promoteurs culturels et universitaires impliqués dans la revalorisation de cette pratique musicale originaire de l'État de Veracruz. Cette réflexion fait suite à d'autres réunions organisées depuis 2010 par les institutions culturelles et touristiques de l'État de Veracruz, à l'origine de cette initiative<sup>1</sup>. Dans un article publié dans la presse nationale, Jaime Whaley résume bien les propos qui ont été tenus à cette occasion : « Il fut question de refuser toute initiative venant des autorités gouvernementales et le profit qu'en tirent le secteur touristique et les organisateurs qui en sont les principaux bénéficiaires, alors que les populations et les pratiquants sont relégués au rang de passagers de seconde classe. » [Whaley, 2014]. En même temps, cette position largement partagée était accompagnée d'un point de vue défendu par certains acteurs qui, à l'instar de Gilberto Gutiérrez, fondateur du groupe Mono Blanco en 1977, se sont montrés préoccupés par la question de l'enseignement de la pratique à tous ceux qui ne proviennent pas de sa région d'origine et qui sortent du cadre de la transmission « traditionnelle » telle qu'elle avait lieu au sein des familles de musiciens : « Nous devons réfléchir pour savoir comment continuer à transmettre ces connaissances qui aujourd'hui passent par l'organisation d'ateliers [...] Et moi je pense que, nous qui enseignons, nous devons nous réunir pour définir ce qu'il faut enseigner du son jarocho et les éléments qu'il faut transmettre à celui ou celle qui débute et qui n'est pas porteur de ce sang jarocho... » Puis il ajoute : « Si nous ne le faisons pas nous-mêmes, ils vont le faire de toute manière [...] et ils peuvent

---

\* Université Côte d'Azur, CNRS, IRD, URMIS, France.

1. « *Buscan que son jarocho sea Patrimonio Unesco* », El Universal, 22 de marzo de 2010 ; « *Analizan gestionar declaratoria de Unesco para el son jarocho* », La Jornada, 22 de marzo de 2011.

très bien le faire à la manière des ballets folkloriques ou quelque chose dans ce genre, donc il vaut mieux qu'on s'en occupe... » [Whaley, 2014].

Si cette table ronde n'a eu que peu d'échos dans la presse nationale, elle a fait l'objet d'une importante diffusion dans la « communauté » du son jarocho, et ce, bien au-delà de la région d'origine de la pratique. Au lendemain de cette réunion, Rafael Figueroa Hernández, chercheur en histoire et études régionales à l'Université de Veracruz et titulaire d'un doctorat portant sur l'histoire du son jarocho aux États-Unis [Figueroa Hernández, 2014] a largement diffusé sur différents groupes Facebook dédiés à la pratique au Mexique, aux États-Unis et en Europe, les enregistrements audio numériques de chacun des intervenants et des débats. À la suite de cela, cette question de la patrimonialisation du son jarocho et des fandangos<sup>2</sup> a fait l'objet d'une présentation dans le cadre d'un podcast diffusé depuis Los Angeles et s'adressant à tous les amateurs de ces pratiques dans le monde<sup>3</sup>. Puis elle a été reprise dans de nombreuses discussions collectives organisées dans les différents lieux d'implantation de ces pratiques, à l'instar d'un débat organisé à Toulouse en octobre 2014<sup>4</sup>.

Qu'est-ce que peut nous enseigner cet événement quant à la question des « patrimoines » en mobilité qui nous intéresse ici ? Ces dernières années, de nombreuses recherches ont porté sur les manières de « faire le patrimoine » [Harvey, 2001], à savoir sur les acteurs, les dispositifs et les institutions qui participent de la « fabrique du patrimoine » [Heinich, 2009], ainsi que sur les usages sociaux qui en sont faits [Smith, 2006]. Ces auteurs se sont intéressés au rôle joué par l'Unesco depuis le début des années 2000 dans le développement de politiques destinées à promouvoir la diversité culturelle et à encourager le tourisme culturel [Cousin, 2008]. L'objectif était de mieux comprendre les enjeux de cette nouvelle catégorie institutionnelle que constitue désormais le « patrimoine culturel immatériel » [Bortolotto, 2011], et de montrer comment, d'un point de vue historique, le patrimoine mondial de l'Unesco « devient immatériel » [Brumann, 2013]. Parallèlement à ces travaux considérant le « patrimoine » comme un *corpus* dont la constitution résulte d'une pratique professionnelle, d'autres auteurs ont mis l'accent sur l'analyse des *processus* de « patrimonialisations ordinaires » [Isnard, 2012 ; Verguet, 2013] qui se jouent au travers de pratiques sociales pouvant être portées en dehors des institutions.

2. Dans la région de Veracruz, les fandangos sont des fêtes populaires d'origine rurale dans lesquelles s'interprète le répertoire traditionnel du son jarocho. Ils se caractérisent par une contribution active de tous les participants, que ce soit par la pratique d'un instrument à cordes (jarana, requinto, harpe, leona), du chant, ou d'une danse rythmique réalisée sur une estrade en bois qui constitue le centre de la festivité durant toute une nuit [García de León, 2006 ; Sevilla Villalobos, 2013].

3. Il s'agit d'un programme bimensuel dédié au son jarocho et au fandango, intitulé Radio Jarocho. Diffusé en direct sur plusieurs radios au Mexique et aux États-Unis, il est aussi téléchargeable sous forme de podcast. L'épisode en question a été diffusé et mis en ligne le 2 mars 2014 sous le titre : « *Son Jarocho, Patrimonio de la Humanidad* ».

4. « Atelier débat, le son jarocho, une culture vivante », 25 octobre 2014, Bourse du travail, Toulouse, dans le cadre des Rencontres *De Ida y Vuelta*. Musique et Société au Mexique : Le « son jarocho », 24-26 octobre 2014, Toulouse.

Or, c'est bien cette tension entre les logiques institutionnelles d'inscription d'une pratique dans un corpus et les activités menées par les acteurs ordinaires de cette pratique qui s'exprime lors de cette table ronde et qui mérite un intérêt particulier pour la recherche. E. Amougou définit la patrimonialisation comme « un processus social par lequel les agents sociaux légitimes [...] entendent, par leurs actions réciproques [...], conférer à un objet, à un espace [...] ou à une pratique sociale [...] un ensemble de propriétés ou de "valeurs" reconnues et partagées d'abord par les agents légitimés et ensuite transmises à l'ensemble des individus au travers des mécanismes d'institutionnalisation, individuels ou collectifs nécessaires à leur préservation, c'est-à-dire à leur légitimation durable dans une configuration sociale spécifique » [Amougou, 2004, p. 25-26]. À partir de cette définition, on voit bien comment la question de la pertinence d'inscrire ou non le son jarocho sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité fait clairement l'objet dans la discussion d'une distinction entre, d'un côté, les « autorités locales », extérieures à la pratique et accusées de vouloir en tirer des bénéfices politiques et économiques en association avec le secteur touristique et, de l'autre, les acteurs ordinaires de la pratique qui défendent l'idée d'un patrimoine considéré comme l'effet d'une expression, d'un investissement et d'un accomplissement social. Sous cet angle, on peut s'accorder à dire avec J. Davallon qu'« est patrimoine [...] tout ce qui peut être revendiqué par un groupe social comme tel : tout ce que ce dernier estime avoir reçu et qui, à ce titre, présente une valeur pour lui » [Davallon, 2003]. Ainsi défini, le processus de patrimonialisation d'une pratique culturelle renvoie, non seulement à la légitimation de formes d'expressions telles que le son jarocho et le fandango, mais également à celle des acteurs sociaux qui sont au principe de sa définition et de sa diffusion. On s'intéressera donc tout particulièrement à ces acteurs qui, en s'emparant de ce débat sur la patrimonialisation de ces pratiques s'imposent dans un champ social comme les acteurs légitimes capables de définir les propriétés et les valeurs d'un « patrimoine » commun. Comme l'expose I. Cardona, sociologue et participante à cette table ronde, « cela fait trente ans que personne n'est venu nous dire comment le faire... et ça s'est tellement revitalisé qu'on est ici aujourd'hui... Donc, moi, ce qui me préoccupe, c'est que d'un coup il se mette en place une structure qui vienne nous dire ce qui est du son jarocho traditionnel et ce qui ne l'est pas... ».

Le second enseignement qui peut être tiré de cette discussion est que l'espace social dans lequel évoluent ces acteurs qui s'autodéfinissent comme « la communauté sonera » correspond désormais à ce qu'on peut appeler, en se basant sur les propositions théoriques de L. Basch, N. Glick Schiller et C. Blanc Szanton, un « champ social transnational » qui traverse les frontières géographiques, culturelles et politiques [Basch, Glick Schiller, Blanc Szanton, 1994, p. 6]. Si ces auteures entendaient par là le développement de relations sociales établies par des « transmigrants » entre leur lieu d'installation et leur lieu d'origine en portant l'attention sur l'organisation des rapports de pouvoir entre les différents acteurs, N. Juárez a par la suite étendu l'usage de cette notion pour rendre compte des

phénomènes d'interconnexion qui ne sont pas forcément le résultat de mouvements migratoires, à l'instar de la transnationalisation des « religiosités orisha » [Juárez Huet, 2007]. Lors de la table ronde de janvier 2014, certains acteurs ont évoqué, contre les initiatives qui émanent des autorités locales ou nationales, de mettre eux-mêmes en œuvre un « plan de sauvegarde » d'une pratique désormais victime de son succès, et de tirer parti des expériences zapatistes d'autogouvernement qui se mettent en place à partir de la multiplication de liens. Tlacotalpan, Veracruz, Xalapa, Oaxaca, Mexico, Tijuana, mais aussi Los Angeles, Seattle, San Francisco, Chicago, New York, Barcelone, Paris, Strasbourg, Toulouse, Bologne, Berlin, sont autant de localités, à partir desquelles des pratiques, des idées, des ressources sont réorganisées, transformées et échangées de façon inégale. Il reste alors à mieux appréhender les enjeux politiques et les rapports de pouvoir au sein de ce champ, et à comprendre comment celui-ci se reconfigure à partir de réseaux artistiques, politiques et économiques qui constituent les principaux leviers de la relocalisation et de la transnationalisation de ces pratiques musicales et festives.

À partir de ce questionnement, on s'intéressera dans un premier temps aux processus selon lesquels le son jarocho et le fandango ont cessé d'être des pratiques uniquement ancrées dans un territoire spécifique, à savoir cette région du Mexique située au sud de Veracruz et appelée le Sotavento, pour s'implanter de manière diverse dans d'autres contextes. Puis, en nous inspirant des travaux réalisés sur les religions transnationales [Argyriadis, Capone, De la Torre, Mary, 2012 ; Juárez Huet, 2014], nous mettrons l'accent sur l'imbrication des processus de transnationalisation et de patrimonialisation de ces pratiques. Pour cela, nous nous intéresserons aux modalités selon lesquelles celles-ci peuvent faire l'objet d'une réflexion par les acteurs culturels sur les « bonnes » manières de les pratiquer, de les transmettre ou de se les approprier, alors même qu'elles entrent en circulation dans des réseaux globaux.

Cette analyse est basée sur une enquête qui combine à la fois des études de cas situées dans différents lieux d'implantation de ces pratiques et une approche centrée sur les itinéraires et les circuits des acteurs qui ont contribué à leur mise en circulation et à leur réancrage dans de nouveaux contextes. D'un côté, elle se nourrit d'un travail ethnographique réalisé entre 2007 et 2010 dans le Veracruz [Rinaudo, 2012] et de deux nouveaux terrains d'enquête explorés depuis 2014 : Los Angeles et Toulouse. De l'autre, elle s'appuie sur une « ethnographie itinérante », inspirée des travaux de Renée de la Torre sur les danses rituelles aztèques [De la Torre, 2007] et qui, pour rendre compte des processus de transnationalisation, s'intéresse aux différents espaces investis par les acteurs : espaces de pratique (centres culturels, festivals et rencontres de son jarocho, fandangos...) ; espaces sociaux (échanges et luttes de pouvoir entre les membres qui constituent la communauté sonera transnationale) ; et espaces virtuels (groupes Facebook, Tweeter et autres formes de communications à distance par lesquels les individus en réseau interagissent).

Ce faisant, ce travail emprunte beaucoup à l'analyse des réseaux sociaux tels qu'elle a été formulée dans les recherches ethnographiques menées depuis les années 1950 par les anthropologues de l'école de Manchester tels J. Barnes, E. Bott, C. Mitchell. En prenant les structures des relations sociales comme objet central, ces auteurs ont ouvert la voie d'un long travail d'exploration empirique et de conceptualisation de leurs propriétés fondamentales (l'étendue, la densité, la connexité, les trous structuraux, les ponts ou articulateurs, l'intermédiarité d'un individu, etc.). Ainsi, les interconnexions qui rendent un réseau plus ou moins dense, les trous entre certaines de ses parties, les ponts qui les rejoignent, la centralité de certains liens particulièrement sollicités sont autant d'éléments d'organisation d'un réseau qui ont des effets propres sur chaque relation et sur les qualités globales de l'ensemble.

### Du Sotavento au reste du monde

Comme l'a bien montré A. Delgado Calderón, le son jarocho est un des éléments culturels qui identifie le Sotavento comme une région comprenant le sud de Veracruz et les terres voisines administrativement rattachées aux États de Tabasco et d'Oaxaca. Liée pendant plus de deux siècles aux festivités et célébrations importantes de la vie des habitants de ce territoire rural, cette musique de jaranas (instruments à cordes de fabrication artisanale) a été associée aux « fandangos », à savoir « la musique principalement de cordes et la danse populaire qui l'accompagne durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Considérés comme propres aux populations noires et mulâtres, aux marins et aux pêcheurs dans le sud de Veracruz, les fandangos étaient dansés par des vachers, des mulétiers et des miliciens de condition afro-métisse » [Delgado Calderón, 2004, p. 37]. C'est dans ce contexte que le terme « *jarocho* », devenu par la suite un symbole identitaire régional assumé et revendiqué, a d'abord été forgé pour désigner de manière péjorative cette population qualifiée de « rustre », « grossière », « insolente », « discourtoise » [*ibid.*, p. 78], son mode de vie et ses pratiques culturelles reliées à ce que A. García de León appelle la Caraïbe Afro-andalouse [García de León, 1992].

Durant la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, plusieurs transformations socio-économiques eurent des effets importants sur ces pratiques traditionnelles. Comme l'explique I. Cardona, « l'extraction pétrolière dans le sud de l'État de Veracruz, l'affaiblissement du commerce fluvial et la migration dans les centres urbains sont autant d'éléments qui ont dessiné un nouveau paysage dans lequel les anciens espaces communautaires ont perdu leur centralité » [Cardona, 2011, p. 132]. Au même moment, la période postrévolutionnaire des années 1920-1940 a été marquée par la mise en œuvre d'un nationalisme culturel qui a cherché à incorporer au répertoire symbolique mexicain des expressions populaires régionales. La création de ballets folkloriques professionnels, l'enseignement de ces pratiques dans les écoles élémentaires de la République, leur apparition stéréotypée dans de nombreux films populaires durant toute cette période de l'âge d'or du cinéma mexicain,

sont autant d'éléments qui vont participer de tout un système de mises en scène à partir desquelles la nation se représente. Considéré dès lors comme une des composantes constitutives d'un patrimoine culturel national, le son jarocho a subi d'importantes transformations qui vont progressivement le sortir de sa matrice originelle, celle des fandangos communautaires organisés dans les villages du Sotavento, pour en faire « une pratique folklorique destinée à la consommation et qui se donne à voir à travers des images standardisées dans les émissions de télévision, dans les lieux touristiques et dans les programmes institutionnels » [Cardona, 2011, p. 134].

C'est dans ce contexte et durant cette même période que l'on assiste à une première vague d'implantation de cette pratique en Californie et, plus particulièrement, dans la ville de Los Angeles qui, en 1930, comptait environ 90 000 immigrants mexicains, en grande partie originaires des États du centre de la République (Michoacán, Guanajuato, Jalisco, Querétaro...), plusieurs journaux, programmes de radio et tout un système de commerces spécialisés et de filières d'approvisionnement au Mexique. Comme le souligne bien R. Figueroa, « l'immigration depuis l'État de Veracruz était pratiquement inexistante à cette époque, de telle sorte que la musique de cette région n'a pas voyagé dans les bagages des migrants » [Figueroa Hernández, 2014, p. 51]. Dans ces conditions, c'est d'abord par des représentations théâtrales produites par des compagnies qui s'adressaient aux immigrants en proposant des œuvres présentant les éléments du folklore national mexicain, par la distribution aux États-Unis de films produits au Mexique, ou encore par la sortie en salle de deux grosses productions américaines, *Les trois caballeros* de Walt Disney (1944) et de *Fiesta* de la Metro-Goldwyn-Mayer (1947) dans lesquelles des éléments du répertoire jarocho étaient mis en scène à la manière des ballets folkloriques mexicains, que le son jarocho s'est fait connaître auprès d'un public d'origine mexicaine. Et c'est dans ce contexte que des musiciens de Veracruz comme Andrés Huesca ou Lino Chávez ont commencé à venir jouer en Californie et à diffuser leurs disques au sein de la communauté mexicaine de cette région.

À la fin des années 1950, Ritchie Valens, fils d'une famille migrante installée dans la vallée de San Fernando, au nord de Los Angeles, va être identifié comme le « premier rocker latino » [Mendheim, 1987] grâce à sa version rock'n'roll de *La Bamba* qui a contribué à faire connaître mondialement cette pièce du répertoire jarocho. Et, dans les années 1970, avec le développement du Mouvement chicano et sa valorisation d'une identité spécifique, l'appropriation de plusieurs éléments de ce répertoire par le groupe Los Lobos sera explicitée par son leader comme une manière de promouvoir cette musique pour en faire une forme artistique susceptible de s'imposer dans un environnement urbain vu comme culturellement hostile [Loza, 1992, p. 188]. Ainsi, à l'image de Los Lobos et d'autres groupes de cette époque, les musiciens chicanos dans le Los Angeles des années 1970 ont développé un style particulier qui, tout en étant inspiré par la musique commerciale nord-américaine, valorisait des formes d'expression jusqu'alors marginalisées par cette industrie culturelle. Comme le résume bien S. Loza, « dans East Los Angeles,



particulièrement durant les moments forts du Mouvement chicano, la production artistique militante a pris comme forme l'art mural, la poésie, le théâtre et la musique. Partie prenante de ce mouvement, le son jarocho s'est transformé pour passer d'un marqueur stylistique régional (associé à son lieu d'origine) à un autre qui se caractérise par un ensemble totalement différent de significations et d'assignations identitaires » [Loza, 1992, p. 190].

Au Mexique, les années 1970 ont été marquées par l'émergence d'une autre forme d'activisme lorsque de jeunes musiciens originaires de Veracruz et installés à Mexico ont commencé à critiquer les transformations impulsées au son jarocho depuis les années 1930. Ceux-ci se sont engagés dans une entreprise de récupération de la tradition musicale « authentique » du son jarocho rural qu'un groupe d'anthropologues et d'ethnomusicologues avait décrite à la fin des années 1960 comme étant en voie de disparition [Cardona, 2011, p. 135]. Ces initiatives se sont inscrites dans la continuité des mobilisations étudiantes et de l'engagement à gauche de la jeunesse latino-américaine. Faisant partie de cette mouvance contre-culturelle, le Mouvement jaranero a consisté à rechercher des témoignages de vieux musiciens du Sotavento rural pour les enregistrer et les incorporer dans de nouvelles formations musicales, à l'image de Don Arcadio Hidalgo qui a fait partie du groupe Mono Blanco, fondé en 1977 par Gilberto Gutiérrez : « Lorsque j'ai connu Don Arcadio, ce fut un des moments les plus importants de ma vie [...] Don Arcadio représentait la dernière génération des grands musiciens qui ont vécu la tradition et les plus beaux de ces moments où ils étaient respectés dans la société »<sup>5</sup>.

Plus encore, cette démarche visait à rompre avec les formes de présentation scénique du son jarocho folklorisé et à renouer avec le fandango défini comme une fête communautaire. Ce faisant, c'est un tout autre processus de patrimonialisation qui s'amorce avec cette démarche, visant à s'inscrire dans un registre de patrimonialité fondé sur l'authenticité, à produire un discours centré sur le récit des origines, à dresser le constat de la disparition des anciens et, avec eux, du répertoire du son jarocho et de la sociabilité festive des fandangos communautaires, et à développer des outils permettant de faire revivre la tradition musicale « authentique ». Sur un plan plus politique, ce mouvement a cherché à faire la promotion de pratiques culturelles qui s'expriment dans la sphère publique plutôt que dans la sphère marchande, qui valorise la participation collective et la sociabilité festive plutôt que les concerts donnés devant un public passif, et qui s'inscrit dans une critique sociale centrée sur le paradigme du don et de la convivialité. C'est cet activisme qui constitue le véritable enjeu de la patrimonialisation de ce *mouvement jaranero* et que l'on va retrouver au moment de son implantation aux États-Unis, puis en Europe.

5. Gilberto Gutiérrez, dans le film documentaire *Fandango. Searching for the White Monkey*, de Ricardo Braojos et Eugene Rodríguez, Los Cenzontles Mexican Arts Center, Rústicas Producciones, 2006.

À partir de la fin des années 1980, des rapprochements se sont opérés entre des musiciens installés en Californie et le mouvement jaranero au Mexique. En 1989 d'abord, lorsque Eugene Rodriguez, jeune musicien de Richemont, rencontre le groupe Mono Blanco, alors invité à San Francisco par Willie Ludwig, un musicien de jazz latino et de salsa d'origine cubaine, et fonde le *Fandango Project* puis le *Los Cenzontles Mexican Arts Center* en 1994 à San Pablo, dans le but d'implanter le fandango jarocho dans la « communauté chicano »<sup>6</sup> de Californie, et d'organiser des ateliers de danse, de musique et de lutherie, en invitant Gilberto Gutiérrez pour les animer. Produit en 2006 par ce même centre culturel, le film documentaire intitulé *Fandango. Searching for the White Monkey* retrace l'histoire de cette rencontre : « En 1989, le groupe californien Los Cenzontles a commencé à étudier la musique et les danses traditionnelles de la région, le son jarocho, avec les membres du groupe Mono Blanco, un groupe de musiciens locaux à l'origine de la surprenante renaissance de la tradition ancestrale du fandango. Au fil des ans, Los Cenzontles a fait plusieurs fois le déplacement dans les Tuxlas pour étudier le son et pour jouer dans les fandangos... »<sup>7</sup>

Un peu plus tard, bien d'autres liens ont été tissés entre le mouvement jaranero et la Californie, d'abord en évitant la ville de Los Angeles qui, comme l'explique G. Gutiérrez, « était très impliquée dans le monde des ballets folkloriques » et où les groupes qui s'y étaient implantés « ne voyaient pas d'un très bon œil que l'on vienne leur dire que les choses ne sont pas comme ça dans la pratique traditionnelle »<sup>8</sup> ; puis en établissant d'autres contacts et en ouvrant d'autres circuits comme ceux qui allaient lier des musiciens chicanos de East Los Angeles à Mono Blanco, mais aussi, par la suite, à de nombreux autres groupes du Sotavento, comme Son de Madera, Chuchumbé, Los Utrera, Los Cojolites, Estansuela, etc. C'est à partir de cette dynamique que d'autres centres culturels indépendants vont voir le jour en Californie du Sud pour organiser des ateliers de formation à la pratique. C'est le cas du Centro Cultural de México à Santa Ana, du centre El Hormiguero à San Fernando ou du East Side Café dans la ville de Los Angeles. Ainsi, à partir des années 2000, l'aire métropolitaine de Los Angeles a commencé à se caractériser par la coprésence d'une scène « jarocho » folklorisante et de musiciens activistes « chicanos » étroitement liés au mouvement jaranero [Balcomb, 2012].

Enfin, comme le raconte plus récemment G. Gutiérrez, « maintenant les ateliers aux États-Unis sont présents dans pratiquement tout le pays... on en trouve de la côte est à la côte ouest, au Texas, dans l'État de Washington et à Washington DC, à New York et Chicago, et l'on commence à en trouver aussi au Canada... »<sup>9</sup>. Dans la continuité de ce processus, de nouveaux circuits ont également vu le jour en Europe, complexifiant encore la carte des implantations locales de la pratique

6. Cité dans : [www.loscenzontles.com](http://www.loscenzontles.com) (page consultée le 16 février 2015).

7. Voix off dans le film documentaire *Fandango. Searching for the White Monkey*, de Ricardo Braojos et Eugene Rodríguez, *op. cit.*

8. Entretien avec Gilberto Gutiérrez, Veracruz, novembre 2013.

9. Entretien avec Gilberto Gutiérrez, Veracruz, novembre 2013.

et le réseau de circulation des musiciens de part et d'autre de l'Atlantique. Paris, Strasbourg, Toulouse, Barcelone, Berlin, Boulogne, Zurich voient se développer actuellement des ateliers de son jarocho où des musiciens de Veracruz, mais aussi d'Oaxaca et de Mexico sont invités de plus en plus régulièrement à l'occasion de rencontres durant lesquelles des fandangos sont organisés et médiatisés au sein du vaste réseau que constitue désormais cette « communauté sonera » transnationale.

Avec cette expansion du mouvement jaranero, un autre phénomène va se développer ; celui de l'« aller aux sources » de la pratique des fandangos, en particulier à Tlacotalpan, décrit par R. Pérez Montfort comme La Mecque du mouvement [Pérez Montfort, 2002]. Utilisée par A. Vaillant pour rendre compte des voyages au Brésil effectués par les amateurs de batucadas en Europe [Vaillant, 2013], cette notion est proche de ce qui est parfois appelé le « tourisme des racines » [Fourcade, 2010] tout en renvoyant à un public plus large, pas simplement les personnes originaires de cette région, mais toutes celles qui s'intéressent à une pratique culturelle qui a cessé d'être ancrée dans un territoire spécifique, et dont le foyer d'origine est en train de se transformer en lieux de production d'ateliers et, dans le cas du son jarocho dit « traditionnel », en lieu d'organisation de fandangos où convergent de nombreuses personnes en provenance des différents lieux de relocalisation de la pratique. Ainsi, pour des amateurs français, nord-américains, canadiens, argentins, d'origine mexicaine ou non, aller participer à des ateliers à Tlacotalpan ou à des fandangos communautaires organisés par des familles réputées du son jarocho rural, est une manière d'accroître leur légitimité comme instructeurs dans les pays et les régions de nouvelle implantation. C'est précisément ce qu'ont fait les membres de Los Cenzontles de San Francisco en participant dès 1993 à un campement de jeunesse organisé par Gilberto Gutiérrez dans les montagnes des Tuxlas, au sud de Veracruz, ou encore les musiciens du groupe Quetzal de East Los Angeles au début des années 2000, en se rendant à Xalapa pour apprendre les techniques approfondies de la pratique avec Ramón Gutiérrez et les autres membres du groupe Son de Madera. C'est ce que font désormais de jeunes instructeurs installés dans des villes d'Europe et qui, pour certains, se rendent chaque année plusieurs semaines à Tlacotalpan, à l'instar de María Angélica Juárez, professeure de danse traditionnelle à Paris et organisatrice en 2014 des Premières Rencontres de Jaraneros en Europe.

C'est notamment du fait de cet afflux d'amateurs dans la région d'origine pour se perfectionner à la pratique et se former à l'organisation d'ateliers et d'événements que les acteurs réunis à Mexico et à d'autres occasions pour aborder la question de la patrimonialisation du son jarocho ont souhaité se mettre d'accord sur un plan de sauvegarde et sur une forme de certification comprenant une liste de savoirs et de savoir-faire nécessaires pour devenir instructeur.

## Transnationalisation et patrimonialisation d'une pratique « traditionnelle »

Tout comme cela s'était passé à une moindre échelle dans la première partie du xx<sup>e</sup> siècle avec l'implantation aux États-Unis des ballets folkloriques mexicains, la pratique du son jarocho et des fandangos « traditionnels » revitalisés par le mouvement jaranero dans les années 1980 se déploie désormais dans un espace polycentré à travers des relations entre différents types d'acteurs qui, en s'emparant des débats sur la patrimonialisation vont participer de la formation d'un champ social transnational dans lequel le pouvoir de définir la pratique se fait et se défait.

C'est d'abord à partir de la région d'origine que le réseau s'est structuré, autour de membres des familles de musiciens les plus reconnues et les plus actives dans le mouvement de revitalisation. Au départ de celui-ci, plusieurs d'entre eux ont gagné de l'influence en participant à des formations qui ont joué un rôle important dans la reconnaissance du son jarocho et des fandangos traditionnels auprès des institutions culturelles : Gilberto Gutiérrez, fondateur du groupe Mono Blanco avec son frère aîné José Ángel Gutiérrez, puis son frère cadet, Ramón Gutiérrez qui sera ensuite à l'origine du groupe Son de Madera, en 1992 ; Arcadio Hidalgo qui incorpora à l'âge de 87 ans le groupe Mono Blanco, mais aussi Patricio Hidalgo, petit-fils d'Arcadio qui fera également partie de Mono Blanco avant de fonder le groupe Chuchumbé, puis, plus récemment, une formation intitulée Patricio Hidalgo y el Afrojarocho ; Andrés Vega Delfín qui a, lui aussi, fait partie du groupe Mono Blanco tout comme deux de ses fils, Octavio Vega et Tereso Vega qui a joué ensuite avec Son de Madera, et de nombreux autres membres de cette grande famille tels que Gonzalo Vega (Los Cojolites), Enrique et Raquel (Los Utrera), Fredy et Claudio (Los Vega) ; Esteban Utrera qui, comme l'a écrit à titre d'hommage, Gilberto Gutiérrez, « a voyagé comme le patriarche du groupe familial Los Utreras, au Mexique, aux États-Unis, et jusqu'en France et en Irlande » [Gutiérrez Silva, 2012].

À partir des années 2000, d'autres acteurs vont commencer à émerger dans les lieux secondaires d'implantation de la pratique et à s'imposer pour certains comme des nœuds importants dans la structuration du réseau. À Los Angeles, par exemple, à la suite d'échanges développés durant ces années, plusieurs personnes ont participé à des projets visant à transnationaliser la pratique, établissant des liens avec des groupes et des musiciens du Sotavento. C'est le cas de Martha González, percussionniste, danseuse, militante féministe et auteure de travaux académiques portant sur les pratiques de construction communautaire par la musique et la danse [González, 2009] et son compagnon Quetzal Flores, musicien et activiste social. Tous deux se définissent comme des Chicanos de East Los Angeles. Ils sont membres fondateurs du groupe Quetzal, récompensé en 2013 par le Grammy Award du meilleur album pop-rock latino ; ils sont également impliqués, à partir de 2002, dans un dialogue musical informel entre « chicanos » et « jarochos » intitulé *Fandango sin fronteras*, et dans le *Seattle Fandango Project* qui, à partir de 2009, a consisté à connecter la ville de Seattle aux liens déjà établis avec les

musiciens du Sotavento. Martha González est également initiatrice d'un autre projet développé entre 2005 et 2012 intitulé *Entre Mujeres, Women Making Music Across Borders* et défini comme « un projet translocal de composition musicale entre musiciennes chicanas/latinas aux États-Unis et jarochoas/mexicaines au Mexique ».

À East Los Angeles encore, Jacob Hernandez a été à l'initiative ces dernières années d'un débat public portant sur le devenir de la pratique dans le cadre de sa transnationalisation. Actuellement, gérant de *Guadalupe Custom Strings*, une entreprise de fabrique artisanale et de vente de cordes pour les instruments utilisés dans la musique mexicaine et connue de ce fait par de nombreux musiciens dans le monde qui se fournissent chez lui, il est aussi un joueur de marimbol reconnu dans le milieu du son jarocho, à la suite de son apprentissage avec Octavio Rebolledo Kloques, membre des groupes Los Vega et Los Utreras et auteur d'un livre portant sur l'histoire de la circulation de cet instrument d'origine africaine [Rebolledo Kloques, 2005]. Jacob collabore de manière plus ou moins régulière avec différentes formations musicales, dont en particulier, Pa'sumecha ! qui rassemble des musiciens établis à Los Angeles et en Basse-Californie au Mexique, et Los Cojolites, « collectif de soneros » établi dans le sud de Veracruz, connu pour son apparition dans la bande originale du film *Frida* réalisé par Julie Taymor en 2002 et pour avoir été nommé aux Grammy Awards en 2013 dans la catégorie Musique régionale mexicaine pour son album *Sembrando flores*. En 2009, après la sortie d'un album *live* du jeune groupe de son jarocho chicano Las Cafeteras dont les membres se sont formés dans un atelier organisé dans un centre culturel, le East-side Café, créé en 2003 à East Los Angeles en s'inscrivant dans la philosophie du mouvement zapatiste, Jacob a publié une lettre ouverte autour de la question de l'apprentissage de la pratique dans un contexte transnationalisé. À la suite de cette lettre, rédigée en anglais et en espagnol, il a pris l'initiative d'organiser des réunions publiques en 2009, puis en 2011, après un article publié dans le *LA Weekly* et intitulé « *Las Cafeteras Defy Traditions* » [Phillips, 2011], qui a déclenché une nouvelle vague de discussions et de prises de position publiques. Si les membres du groupe Las Cafeteras se trouvent au centre de cette polémique, c'est que, en s'appropriant le répertoire du son jarocho tout en s'inscrivant à la fois dans la continuité de l'« attitude punk » du mouvement chicano<sup>10</sup> et dans l'esprit du manifeste zapatiste qui vise à « créer un monde dans lequel de nombreux mondes sont possibles », ils soulèvent un problème auquel sont confrontés les acteurs en présence, celui de l'enseignement d'une pratique « traditionnelle » en dehors de son contexte d'origine. Comme le dit Quetzal Flores dans ce même article du *LA Weekly*, « Las Cafeteras représentent un problème croissant dans les communautés, à la fois ici et au Mexique » [Phillips, 2011]. Dans sa lettre ouverte publiée en 2009 et rediffusée en juin 2014 sur son compte Facebook après la sortie

10. Comme le dit Hector Flores de manière provocatrice dans cet article, « we're fucking punks, dude, we do shit on our own », ce qui pourrait se traduire par : « on est des putains d'punks, mec, on fait notre merde et on vous emmerde ».

d'un album de Las Cafeteras, Jacob Hernández s'interroge sur les finalités de l'enseignement du son jarocho aux États-Unis et ailleurs dans le monde, et sur les aptitudes nécessaires pour le faire. La position qu'il défend est celle qui renvoie à la relation d'apprentissage entre un maître qui fait autorité et un disciple à qui sont transmis les fondements jugés nécessaires de connaissances, de compétences et de culture. En d'autres termes, le débat porte sur une tension entre deux conceptions de l'apprentissage, l'une horizontale, souvent résumée par le slogan « Each One Teach One », fidèle à l'esprit du mouvement zapatiste très présent dans les différents centres culturels indépendants où se développent des ateliers de formation à la pratique, au Mexique, aux États-Unis et en Europe ; l'autre verticale qui renvoie à une hiérarchie des savoirs et à la constitution d'un corps de « sachants » légitimés et autorisés à enseigner. C'est ce que résument bien les propos de Jacob Hernández adressés à Las Cafeteras et aux instructeurs des centres culturels qui proposent ces ateliers :

« Je pense que vous et la plupart de ceux qui enseignent aux États-Unis ne devriez pas enseigner le son jarocho, non pas parce que j'ai quelque chose contre vous, mais parce que ça prend beaucoup de temps à comprendre cette musique et cette culture... Vous n'héritez pas des compétences musicales par le simple fait d'être *chicanos*... [...] Il existe des cadences, des structures poétiques et plein d'autres concepts subtils que la plupart de ceux qui enseignent ne comprennent pas. Et parce que j'ai vu des anciens faisant partie de communautés villageoises être mis à l'écart de leurs propres fandangos parce qu'une bande de jeunes punks de L. A ou de Mexico ou de Santa Ana débarquaient, gentrifiaient et saccageaient leurs fandangos... j'ai vu des vieux *jaraneros* se lever et partir, tout ça parce que quelqu'un, quelque part dans un centre culturel, n'a pas appris à ses élèves à écouter... » (Facebook, janvier 2011)

Ce débat soulève la difficulté de *dire la pratique* en l'absence d'une *institution* capable de concevoir et de réaliser un accord entre les acteurs impliqués, difficulté liée au fait que, en tant qu'individus, le *point de vue* de ces acteurs est nécessairement situé, comme le rappelle L. Boltanski :

« Qui peut forger des qualifications mobilisables dans l'action pour asseoir la prétention à dire ce qu'il en est de ce qui est ? La question de ce qui est, telle que se la posent non pas les philosophes, mais les acteurs qui performent le monde social quand ils sont amenés à se la poser, c'est-à-dire souvent, sans doute, quand la situation est envahie par la dispute et que la violence menace, n'est pas celle de savoir ce qui est pour Pierre, Paul ou Jacques, ou de ce qui est à Lyon ou à Paris, mais de ce qui est pour tous, de ce qui est ici et là. Elle ne peut donc pas faire l'objet d'une réponse individuelle. » [Boltanski, 2008, p. 25]

La question que cela pose est de savoir quelle est l'institution à laquelle peut revenir la tâche de dire ce qu'il en est de ce qui est et de ce qui importe ou, pour le dire autrement, quelle est la « communauté » au nom de laquelle des porte-parole peuvent être mandatés pour dire la pratique pour *tous* et non pas à partir de tel ou tel *point de vue*. Il n'y a qu'à voir dans les disputes auxquelles se livrent les acteurs l'extrême polysémie du terme « communauté » sans cesse mobilisé pour convoquer cet *être sans corps* pouvant échapper à la contrainte du *point de vue* pour comprendre que ce problème est loin d'avoir trouvé une solution. C'est

cette même question qui était posée lors de la réunion publique à Mexico sur la patrimonialisation du son jarocho, où les acteurs en présence refusaient sa prise en charge par les autorités gouvernementales tout en soulignant l'importance, au nom de la « communauté sonera », de développer un plan de sauvegarde et d'élaborer collectivement un socle commun de connaissances, de compétences et de culture pouvant être transmis à tous les amateurs dans le monde, une sorte de « ce que nul ne doit ignorer » de la pratique pour prétendre faire partie de ladite « communauté ».

Toujours à Los Angeles, un autre acteur va être amené à jouer un rôle dans la manière de conférer à la pratique du son jarocho un ensemble de propriétés et de valeurs reconnues et partagées par les agents légitimés. Il s'agit de Cesar Castro, musicien originaire de la ville de Veracruz, formé à la jarana, au requinto et à la lutherie par Gilberto Gutiérrez avant de faire partie du groupe Mono Blanco pendant plus de dix ans, puis de s'installer à Los Angeles au milieu des années 2000 à la suite de diverses collaborations avec le groupe Quetzal. En 2010, il fonde le groupe Cambalache avec sa compagne Xochi Flores, la sœur de Quetzal, groupe qui, selon le livret du premier disque sorti en 2013 et intitulé *Una historia de fandango*, « est le produit de l'échange que les musiciens et activistes culturels chicanos, latinos, veracruzians et mexicains d'autres régions ont mené autour du son jarocho et du fandango durant les deux dernières décennies ».

Entre autres activités, Cesar Castro est depuis 2011 le producteur et le principal animateur avec « Chuy » Sandoval, également membre de Cambalache, de *Radio Jarochelo*, un podcast bimensuel dédié à cette pratique traditionnelle transnationalisée. Contrairement à d'autres initiatives provenant de Veracruz ou de Mexico, ce programme ne se contente pas de diffuser en espagnol des informations ponctuelles sur les nombreux événements qui ont lieu dans les différentes régions d'implantation du son jarocho. Il consiste, bien au-delà de cette seule mise en circulation de l'information, et en s'appuyant sur l'autorité et la légitimité que lui confère le fait d'être à la fois un natif de Veracruz, un disciple de Gilberto Gutiérrez, un musicien confirmé ancien membre de Mono Blanco et un des acteurs à l'origine du lien qui met en relation les membres du mouvement jaranero et ceux du mouvement chicano, à transmettre à tous les amateurs, depuis Los Angeles, l'histoire, les codes, les valeurs et les « bonnes » pratiques du son jarocho et du fandango. Composé de différentes rubriques abordant chacune un thème spécifique lors de chaque épisode, ce programme aborde des questions telles que la place des femmes dans le son jarocho, ses propriétés musicales, sa commercialisation, son implantation en milieu urbain et dans différentes régions du monde, son utilisation à des fins politiques, sous forme de fandangos ou de concerts sonorisés, la possibilité ou non de chanter dans une autre langue que l'espagnol, d'apporter de nouvelles pièces du répertoire traditionnel, les manières de se comporter dans un fandango, etc. En ce sens, « Jarochelo » se positionne bien comme un entrepreneur de

patrimonialisation dans cet espace réticulaire dans lequel il occupe une position clé, marquée par une forte « intermédiarité <sup>11</sup> ».

### **Conclusion : d'un « patrimoine » national mexicain à un « patrimoine » régional réticulaire**

Dans un texte portant sur la patrimonialisation, I. Cardona pointe le nouveau dilemme auquel se trouve confronté le mouvement jaranero au moment de la discussion sur l'inscription du son jarocho sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité : « Ce qui est paradoxal, c'est que le processus de revitalisation du son, généré par des acteurs indépendants, par des promoteurs communautaires qui ont développé des stratégies complexes, souvent très critiques face à l'État, se trouve désormais susceptible de se réinstitutionnaliser dans le cadre d'un dispositif international de bonne volonté » [Cardona, 2013].

L'histoire de cette pratique et de ses transformations montre à quel point l'idée de patrimoine qui lui est attachée s'est modifiée, passant de celle d'un « patrimoine » national folklorisé, à celle d'un « patrimoine » ethnorégional inscrit dans l'espace culturel de la Caraïbe afro-andalouse, et constitué d'une pratique festive qui se déploie désormais à l'échelle transnationale. En effet, inscrit depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle dans la région du Sotavento comme une musique traditionnelle servant à accompagner les fandangos, le son jarocho a ensuite été pris dans un processus de patrimonialisation visant à en faire, durant la période postrévolutionnaire, un des éléments du folklore national. Dans les années 1940, le cinéma mexicain a contribué à forger et à commercialiser les images stéréotypées du « jarocho vêtu de blanc et jouant la Bamba » [Pérez Montfort, 2007] à partir desquelles cette pratique culturelle a été diffusée dans le monde. C'est à la suite et en réaction à ce processus que, au début des années 1970, quelques musiciens et universitaires ont commencé à questionner ces dérives commerciales et folklorisantes, donnant ainsi naissance au mouvement jaranero. Ce dernier a contribué à l'émergence d'un discours patrimonial renvoyant à un passé mythique : celui des fandangos, fêtes traditionnelles dans et par lesquelles se transmet une mémoire collective commune. À partir des années 1990-2000, la collaboration entre la nouvelle génération de musiciens de Veracruz et le mouvement chicano aux États-Unis a multiplié les propositions de production d'une mémoire commune et développé un activisme social et politique qui, en s'articulant avec le mouvement zapatiste, constitue un nouvel enjeu de la patrimonialisation d'une pratique dont les réseaux d'acteurs légitimés s'inscrivent désormais dans un champ social transnational caractérisé à la fois par le développement d'un modèle d'organisation de la pratique plus réticulaire et polycentré, et par l'appropriation de celle-ci par d'autres membres que le groupe initial de pratiquants <sup>12</sup>.

11. Dans les analyses de réseaux, l'« intermédiarité » d'un individu se mesure par le nombre de chemins du réseau auquel il appartient, c'est-à-dire le nombre de liens interpersonnels qui passe par lui [Mercklé, 2011, p. 54].

12. Sur cette approche conceptuelle permettant de penser les deux tentions essentielles qui traversent les formes d'organisation (organisations réticulaires, pyramidales et centralisées versus organisations réti-



Avec ce double processus de transnationalisation et de multirelocalisation, de nouvelles formes d'institutionnalisation de la pratique sont en train d'émerger, non pas à partir d'instances gouvernementales telles que l'État fédéral mexicain ou l'État de Veracruz ni même à partir d'organisations supranationales telles que l'Unesco – les acteurs du son jarocho ayant finalement refusé la proposition portée par l'État de Veracruz d'inscrire cette pratique sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité –, mais bien, plutôt, à travers les activités d'entrepreneurs de patrimonialisation qui s'inscrivent dans cet espace réticulaire. Comme on a pu le voir, ces processus de patrimonialisation peuvent avoir des effets sur la dynamique des réseaux transnationaux qui relient les pratiquants, non seulement sur leur configuration de plus en plus polycentrée et caractérisée par la forte présence de « trous structuraux »<sup>13</sup> entretenus et contrôlés par des acteurs ancrés dans différentes localités, rurales et urbaines, pouvant être très éloignées du territoire d'origine, mais également au niveau de la pratique elle-même et de la manière de la définir et de la transmettre. En effet, c'est bien à partir de ce processus par lequel les acteurs légitimes entendent conférer au son jarocho un ensemble de propriétés ou de valeurs que peuvent se comprendre les enjeux actuels qui, contre les logiques de réancrage de cette pratique dans d'autres matrices culturelles, comme celle du mouvement chicano, de son « esprit punk » et de sa conception horizontale de l'apprentissage, consistent à imposer un mode de transmission vertical rendu d'autant plus légitime que l'instructeur a lui-même été formé aux sources de la pratique ou par quelqu'un qui en est originaire. En ce sens, loin d'être incompatible avec une logique ethnorégionaliste mettant l'accent sur le territoire et sur le groupe d'origine, la patrimonialisation réticulaire d'une pratique culturelle transnationale semble bien au contraire contribuer à son renforcement.

## Bibliographie

- AMOUGOU E. [2004], « La question patrimoniale. Repères critiques, critique des repères », in AMOUGOU E. (dir.), *La Question Patrimoniale. De la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan.
- ARGYRIADIS K. [2012], « Formes d'organisations des acteurs et modes de circulation des pratiques et des biens symboliques », in ARGYRIADIS K., CAPONE S., DE LA TORRE R., MARY A. (dir.), *Religions transnationales des Suds. Afrique, Europe, Amériques*, Paris, L'Harmattan, p. 48-61.

---

culaires, horizontales et polycentrées ; réseaux transnationaux « intragroupe » versus réseaux transnationaux « inter-groupes ») [Argyriadis, 2012].

13. Dans le cadre d'une sociologie des réseaux sociaux, Ronald Burt utilise cette notion de « trou structural » pour désigner « les vides entre contacts non redondants » [Burt, 1995, p. 602]. Comme le précise Pierre Mercklé, la compréhension de cette notion passe par une définition de la redondance relationnelle : « pour Burt, deux relations sont redondantes du point de vue d'un acteur si elles sont en relation directe l'une avec l'autre » [Mercklé, 2011, p. 50]. Deux contacts séparés par un trou procurent des bénéfices de réseau.

- ARGYRIADIS K., CAPONE S., DE LA TORRE R., MARY A. (dir.) [2012], *Religions transnationales des Suds. Afrique, Europe, Amériques*, Paris, L'Harmattan.
- BALCOMB H. E. A. [2012], *Jaraneros and Jarochas : the meanings of fandangos and son jarocho in immigrant and diasporic performance*, master of arts in music, Riverside (Calif.), University of California Riverside, Electronic theses and dissertations.
- BASCH L., GLICK SCHILIER N., BLANC SZANTON C. [1994], *Nations unbound : transnational projects, postcolonial predicaments, and deterritorialized Nation-States*, Langhorne (Pa.), Taylor and Francis.
- BOLTANSKI L. [2008], « Institutions et critique sociale. Une approche pragmatique de la domination », *Tracés*, n° 8, p. 17-43.
- BORTOLOTTI C. (dir.) [2011], *Le Patrimoine Culturel Immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des sciences de l'homme.
- BRUMANN C. [2013], « Comment le patrimoine mondial de l'Unesco devient immatériel », *Gradhiva*, n° 18, p. 22-49.
- BURT R. S. [1995], « Le capital social, les trous structurels et l'entrepreneur », *Revue française de sociologie*, vol. 36, n° 4, « Analyses de réseaux et structures relationnelles », p. 599-628.
- CARDONA I. [2011], « Fandangos de cruce : la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural », *Revista de literaturas populares*, vol. 11, n° 1, p. 130-146.
- CARDONA I. [2013], *El son jarocho como patrimonio... ¿ a la lista de la Unesco ? IV*, Veracruz, Blogger, 25 de septiembre.
- COUSIN S. [2008], « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel », *Civilisations*, n° 57, p. 41-56.
- DAVALLON J. [2003], « Introduction », *Culture et Musées*, n° 1, p. 13-14.
- DE LA TORRE R. [2007], « Alcances translocales de cultos ancestrales : El caso de las danzas rituales aztecas », *Revista Cultura y Religión*, vol. 1, n° 1, p. 145-160.
- DELGADO CALDERON A. [2004], *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*, México, Conaculta.
- FIGUEROA HERNANDEZ R. [2014], *El Son jarocho en los Estados Unidos de América. Globalizaciones, migraciones e identidades*, Tesis para obtener el grado de doctor en historia y estudios regionales, Xalapa (Ver.), Universidad Veracruzana.
- FOURCADE M.-B. [2010], « Tourisme des racines », *Téoros*, vol. 29, n° 1.
- GARCIA DE LEON A. [1992], « El Caribe afroandaluz : permanencia de una civilización popular », *La Jornada Semanal*, n° 135, 12 de Enero, p. 27-33.
- GARCIA DE LEON A. [2006], *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta.
- GONZALEZ M. [2009], « Zapateado afro-chicana fandango style : self-reflective moments in Zapateado », in NAJERA-RAMIREZ O., CANTU N. E., ROMERO B. M. (dir.), *Dancing across borders : danzas y bailes mexicanos*, Chicago (Ill.), University of Illinois Press, p. 359-378.
- GUTIERREZ SILVA G. [2012], « Esteban Utrera », *La Jornada*, 30 de octubre.
- HARVEY D. [2001], « Heritage pasts and heritage presents. Temporality, meaning and the scope of heritage studies », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 7, n° 4, p. 319-338.
- ISNARD C. [2012], « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org*, n° 24.
- JUAREZ HUET N. [2007], *Un Pedacito de Dios en casa : transnacionalización, relocalización y práctica de la santería en la ciudad de México*, tesis de doctorado en antropología social, CEA-COLMICH, México.

- JUAREZ HUET N. [2014], « Religiones afroamericanas en México : hallazgos de una empresa etnográfica en construcción », *Revista Cultura y Religión*, vol. 8, n° 1, p. 219-241.
- LOZA S. [1992], « From Veracruz to Los Angeles : the reinterpretation of the “Son Jarocho” », *Latin American Music Review*, vol. 13, n° 2, p. 179-194.
- MENDHEIM B. [1987], *Richie Valens : the first Latino Rocker*, Tempe (Ariz.), Bilingual Press.
- MERCKLE P. [2011], *Sociologie des réseaux sociaux*, Paris, La Découverte.
- PEREZ MONTFORT R. [2002], « Testimonios del son jarocho y el fandango : Apuntes y reflexiones sobre el resurgimiento de una tradición regional hacia finales del siglo xx », *Antropología : Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, abril-junio.
- PEREZ MONTFORT R. [2007], *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS.
- PHILLIPS E. E. [2011], « Las Cafeteras Defy Traditions. Their take on Veracruz music is pissing some folks off », *LA Weekly*, December 29th.
- REBOLLEDO KLOQUES O. [2005], *El Marimbol, orígenes y presencia en México y en el mundo*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- RINAUDO C. [2012], *Afro-mestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz*, Veracruz, Editorial de la Universidad Veracruzana.
- SEVILLA VILLALOBOS A. (dir.) [2013], *El Fandango y sus variantes*, Mexico, INAH.
- SMITH L. [2006], *Uses of heritage*, Londres, Routledge.
- VAILLANT A. [2013], « *La batucada des gringos* ». *Appropriations européennes de pratiques musicales brésiliennes*, thèse de doctorat en anthropologie, Aix-Marseille Université.
- VERGUET C. [2013], *La Fabrique ordinaire du patrimoine. Étude de cas en milieu urbain : le quartier de la Libération à Nice*, thèse de doctorat d'anthropologie, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice.
- WHALEY J. [2014], « El son jarocho no debe ser declarado patrimonio cultural de la humanidad, coinciden expertos », *La Jornada Dominical*, 26 de enero.