

29

 **C M**

la lettre du comité national français
mai 2005 | #2 édito | #4 Qui est membre
d'ICOM France ? | #12 dossier : patrimoine matériel,
patrimoine immatériel | #37 trois questions à ... |
#38 actualités et informations pratiques

Alissandra Cummins | Présidente de l'ICOM |

Depuis que le Conseil international des Musées a vu le jour dans le sillage de l'UNESCO en 1946, la France a toujours occupé une place importante dans la vie de notre Organisation.

Sans doute parce que depuis la révolution française, ce pays a progressivement développé des musées qui tout au long du XIX^e et du XX^e siècle, se sont enrichis, entraînant très tôt la constitution d'un véritable corps de professionnels de musée.

Sans doute aussi parce que la liberté d'esprit des Français les prédisposaient à trouver leur place dans les Organisations non gouvernementales où la liberté de ton et d'action sont le garant de l'efficacité.

La France est le pays siège de notre Organisation. À ce titre, nous entretenons d'excellentes relations avec les autorités culturelles françaises dont le soutien indéfectible a permis à l'ICOM de rester en France jusqu'à ce jour. Il nous faut pérenniser cette situation, et j'en appelle à la mobilisation des professionnels de musée français afin qu'ils attirent l'attention sur l'intérêt pour l'ICOM de maintenir son siège à Paris.

Je sais pouvoir compter sur les membres de l'ICOM, leur dynamisme, leur engagement auprès des instances de notre Organisation., comme en témoignent les nombreux membres français qui occupent des fonctions au sein des bureaux des Comités internationaux, lorsqu'ils n'en assurent pas directement la présidence.

Les présidents qui se sont succédés à la tête du Comité national français, deuxième Comité ayant le plus de membres, ont toujours su s'investir et défendre nos valeurs. L'ICOM s'est engagé dans un processus de planification stratégique. Nous comptons donc sur vous pour que l'ICOM soit perçue en tant qu'Organisation qui répond aux besoins de membres représentatifs d'une diversité géographique.

La tenue d'une réunion conjointe avec l'Allemagne est une excellente initiative. C'est un exemple qui devrait être poursuivi avec et par d'autres Comités afin de favoriser la coopération interrégionale et soutenir nos efforts pour faire de l'ICOM une Organisation favorisant la diversité intellectuelle, culturelle et sociale en tant que moteur de l'harmonie sociale et d'une meilleure compréhension des différences culturelles.

Dominique Ferriot | Présidente ICOM France |

Qui sommes nous ? Le dossier de cette Lettre du Comité national français de l'ICOM rend compte de l'enquête lancée auprès de nos 2 600 adhérents pour connaître vos activités mais aussi vos attentes vis-à-vis de notre organisation. Parmi celles-ci apparaît clairement le souhait d'une meilleure liaison entre notre Comité national et les Comités internationaux de l'ICOM. Dans cette nouvelle édition de La Lettre vous retrouverez une rubrique régulière "3 questions à..." qui donnera la parole aux collègues français élus dans les Comités internationaux, aujourd'hui Patrice Verrier pour le CIMCIM. Par ailleurs, la prochaine Assemblée Générale ICOM France aura lieu à Berlin au Deutsches Historisches Museum grâce au concours actif de nos collègues du Comité national allemand. Placée sous le patronage du Haut Conseil culturel franco-allemand, cette réunion à Berlin marque l'engagement du comité national français dans les échanges européens et particulièrement dans la coopération culturelle franco-allemande. Francine Mariani-Ducray, directrice des musées de France, participera à cette Assemblée Générale et à la table ronde réunissant professionnels français et allemands. Nous rendrons compte de ces échanges dans le prochain numéro de La Lettre.

Dans ce numéro sont repris les textes des interventions proposées lors de notre dernière Assemblée Générale organisée en mai dernier à Paris au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. Michel Van-Praët, Président de notre Comité national français jusqu'en octobre 2004, introduit ces communications qui portaient sur "le patrimoine immatériel dans les musées". Ce thème général était également celui retenu pour la dernière Conférence internationale de l'ICOM à Séoul en 2004. Lieu d'innovation, le Conseil international des musées a toujours en effet défendu et illustré les formes nouvelles d'une muséologie qui, depuis la création de l'ICOM en 1946, a su évoluer dans le respect des différences et de l'apport de chacun. C'est ce souci d'ouverture et cette volonté de rapprocher nos différentes familles de musées que je souhaiterais mettre en œuvre avec vous dans les trois prochaines années. Cette Lettre du Comité national français de l'ICOM est d'abord votre Lettre et nous serons heureux de recevoir vos suggestions pour améliorer encore cet outil commun de communication. Notre prochaine réunion générale est à Berlin le 20 mai 2005, j'espère que vous pourrez venir nombreux pour ce moment important de la vie de notre Association.

4 Qui est membre
d'ICOM France ?

| Nadège Poulain |

dossier

patrimoine matériel

patrimoine immatériel

11 Patrimoine matériel
patrimoine immatériel

| Michel Van-Praët |

12 Le patrimoine immatériel,
quels enjeux pour les musées ?

| Mariannick Jadé |

16 Valeur du patrimoine
oral africain

| Geneviève Calame-Griaule |

20 Quelques réflexions
sur l'immatériel :
la parole et le musée
du Quai Branly

| Aurore Monod-Becquelin |

26 Musées et patrimoine
immatériel

| Christiane Naffah |

31 Culture juive et patrimoine
immatériel

| Laurence Sigal |

Qui est membre d'ICOM France ?

La question sous tendant l'enquête présentée ici était de savoir qui sont aujourd'hui les membres d'ICOM France : qui sont-ils professionnellement ? Pourquoi veulent-ils adhérer ? Quelles sont les actions du comité français qui leur semblent importantes et quelles sont celles à initier ou à développer ?

Cette enquête, établie au printemps 2003 à partir d'un questionnaire écrit comportant 22 questions, tente donc de répondre à ces interrogations. Nous avons traité 692 questionnaires sur les 2023 envoyés par courrier à l'ensemble des membres adhérant à titre individuel, soit un taux de retour important s'élevant à 35 %.

Afin de comparer l'évolution des membres dans ce réseau, nous avons établi au préalable une pré-enquête à partir du répertoire de 1994. Nous avons constaté l'ouverture progressive de l'ICOM aux membres exerçant en province et une grande diversité des types de musées représentés au sein de l'ICOM (davantage de musées d'art contemporain, de sciences et techniques, d'ethnologie...).

Par ailleurs, une augmentation du nombre d'adhésions (70 %). Le réseau s'est ainsi progressivement diversifié du point de vue de l'origine professionnelle de ses membres depuis une dizaine d'années : davantage d'administrateurs, de restaurateurs, de régisseurs, de chargés de communication ou de services culturels.

La représentativité progressive des différents types de professions muséales au sein d'ICOM France depuis quelques années converge donc totalement avec la professionnalisation et la diversification du secteur muséal.

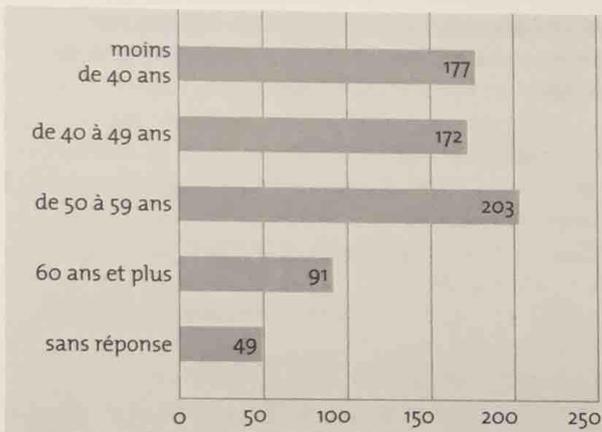
De plus, cette enquête a permis de dresser une analyse complète des professionnels adhérant au comité français. Nous avons constaté que ces membres professionnels exerçant dans différents types d'institutions muséales étaient assez représentatifs par leurs caractéristiques sociodémographiques de la profession muséale en général (DEP, *L'emploi dans les professions culturelles en 2001 d'après l'enquête sur l'emploi de l'INSEE 1999*, Paris, Ministère de la Culture, 2001) : prédominance

de femmes (plus des 2/3), moyenne d'âge relativement élevée, répartition géographique centrée sur l'Est de la France et de la région parisienne, mobilité professionnelle réduite, niveau d'études élevé, diversité des métiers. Malgré tout, ce réseau interprofessionnel attire encore davantage les professionnels de la conservation, de la restauration ou de la recherche que ceux de la médiation, de la communication ou des expositions. L'activité prioritairement exercée (la conservation), les formations les plus évoquées (histoire de l'art, histoire, restauration), l'adhésion à d'autres associations concernant plus particulièrement la conservation (l'AGCCPF – Association générale des conservateurs des collections publiques de France, les sections fédérées de l'AGCCPF, la SFIC – Section française de l'Institut international de conservation, la FFCR – Fédération française des conservateurs restaurateurs) montrent clairement une prédominance des conservateurs dans ce réseau. Les nouveaux professionnels de la médiation et de la communication, encore non totalement établis dans la profession, préfèrent sans doute adhérer prioritairement à une association interprofessionnelle comme l'ICOM.

La plupart des membres regrette un manque de communication et de dynamisme du réseau et souhaite le développement de rencontres, d'échanges, de groupes de réflexion thématique plus fréquents et moins centralisés à Paris. La réactualisation du site Internet et la réédition de la Lettre restent pour eux des moyens essentiels de communication entre l'ICOM et ses membres. Ils espèrent par ailleurs des échanges plus fréquents de l'ICOM avec d'autres associations muséales voisines comme l'AGCCPF, l'ABACC (Association des bibliothécaires et attachés de conservation), l'AFROA (Association française des régisseurs d'œuvres d'art). Enfin, ils encouragent le réseau ICOM à poursuivre ses efforts pour défendre la profession muséale, les musées à but non lucratif et à lutter contre le tout communication.

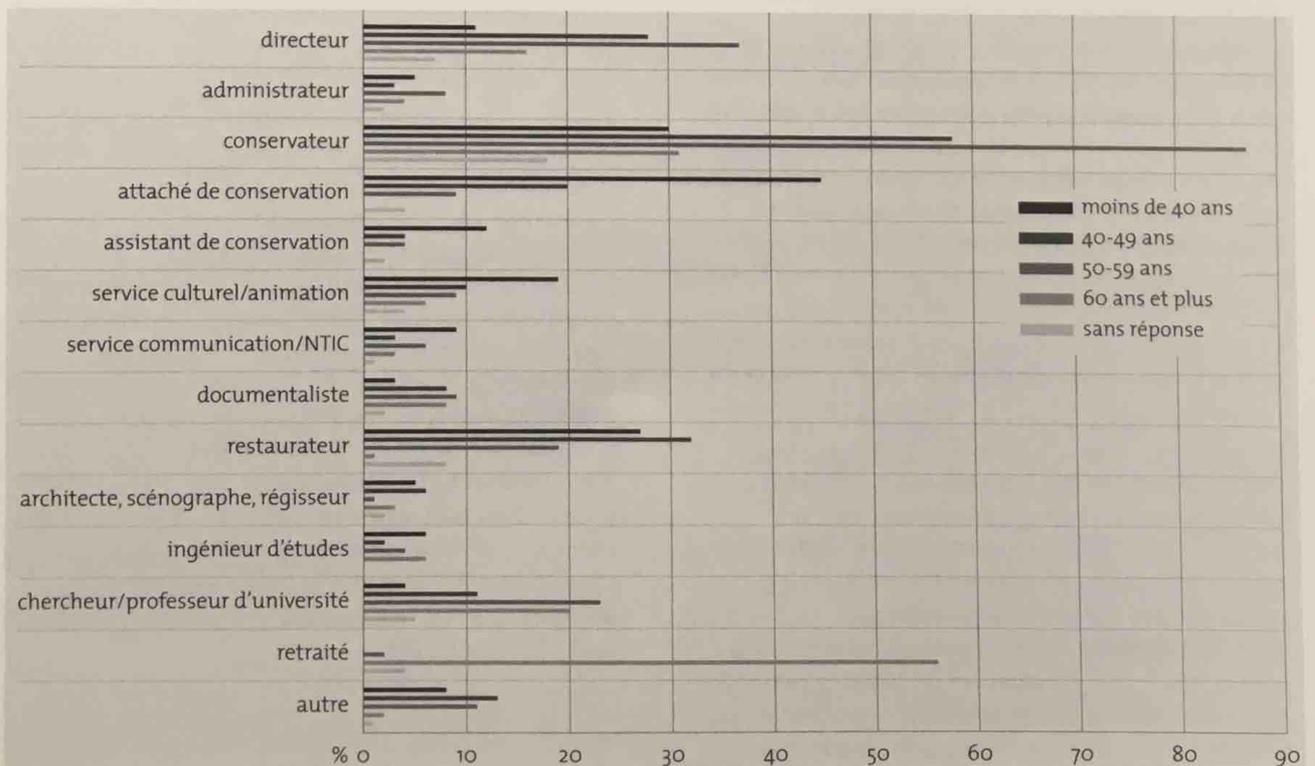
1. L'âge des membres

La tranche d'âge la plus représentée (50-59 ans) et la moyenne d'âge des membres relativement élevée (48 ans) s'avèrent correspondre sensiblement à la démographie des professionnels des musées et des bibliothèques qui sont plus âgés que l'ensemble des professionnels de la culture (*ibid.*).

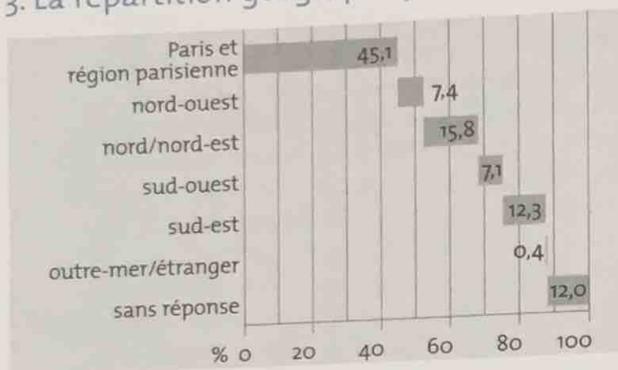


2. La profession

Quelles sont les corrélations entre l'âge des adhérents et leur profession ? Nous constatons que les conservateurs prédominent sur toutes les tranches d'âge excepté chez les moins de 40 ans où les attachés de conservation sont majoritaires. Les nouveaux professionnels des musées exerçant dans les services culturels de communication ainsi que les assistants de conservation (statut récent) sont plus représentés dans la tranche d'âge des moins de 40 ans. Enfin, les directeurs d'institutions muséales et les chercheurs apparaissent plus nombreux chez les plus de 50 ans en raison sans doute de leur poste à responsabilités élevées.

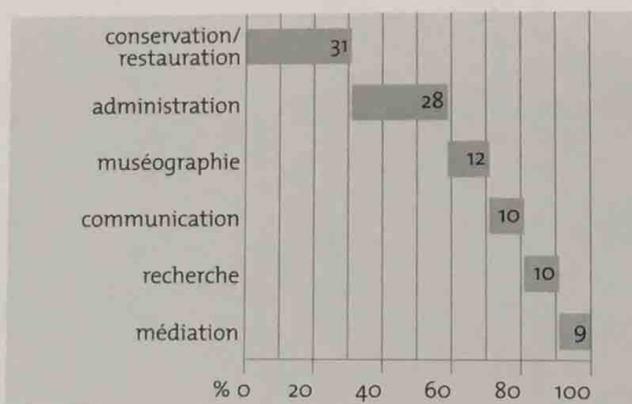


3. La répartition géographique



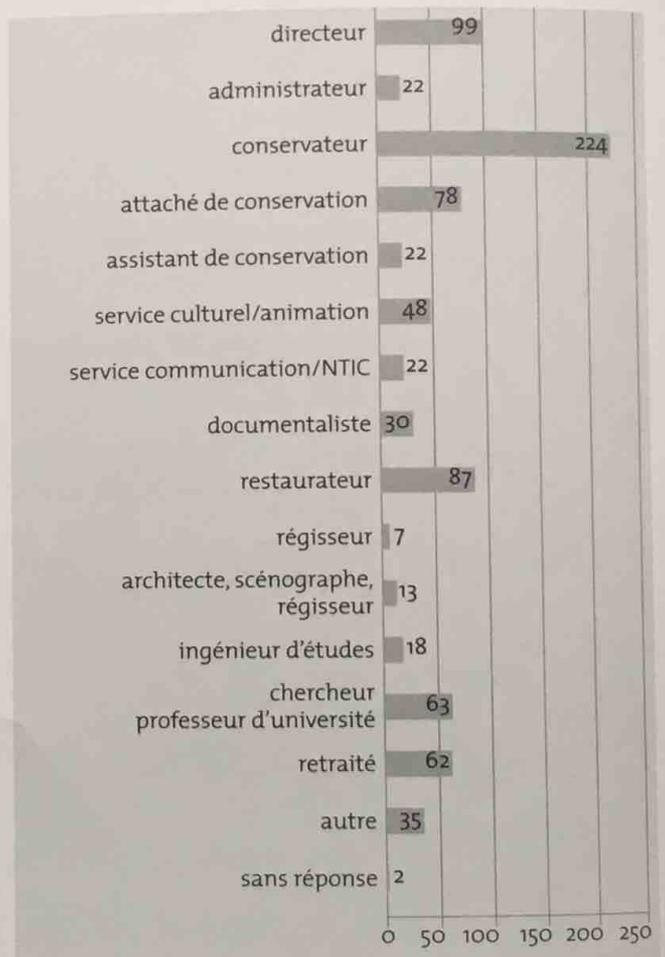
La répartition géographique des membres est presque équilibrée entre Paris – Île de France (45 %) et les autres régions (42 %). En revanche, nous notons un déséquilibre flagrant entre l'Est de la France regroupant 28 % des membres et l'Ouest comptant seulement 14 % des membres. En effet, ce sont les régions Rhône-Alpes, Nord-Pas-de-Calais et Alsace et les villes de Lyon, Strasbourg, Nice, Dijon, Marseille, Metz et Lille qui sont les plus représentées au sein du réseau. Enfin, concernant les institutions professionnelles, ce sont les musées parisiens et notamment les grands musées nationaux, qui génèrent souvent le plus grand nombre d'adhérents : le Muséum d'histoire naturelle, le musée du Louvre, le Conservatoire national des arts et métiers, l'Union centrale des arts décoratifs, la Cité des sciences et de l'industrie, le Musée national d'art moderne...

4. L'activité professionnelle



Les activités de conservation, c'est-à-dire les fonctions de gestion des collections, d'inventaire, d'archivage et de restauration sont les activités prioritairement exercées par les membres. Les membres évoquent le caractère chronophage des tâches administratives en les classant en seconde priorité. Pour l'activité de recherche, ce sont essentiellement les spécialités histoire de l'art, histoire et sciences et techniques qui prédominent. Les activités de communication sont minoritaires sans doute du fait de leur formalisation récente.

5. La fonction exercée



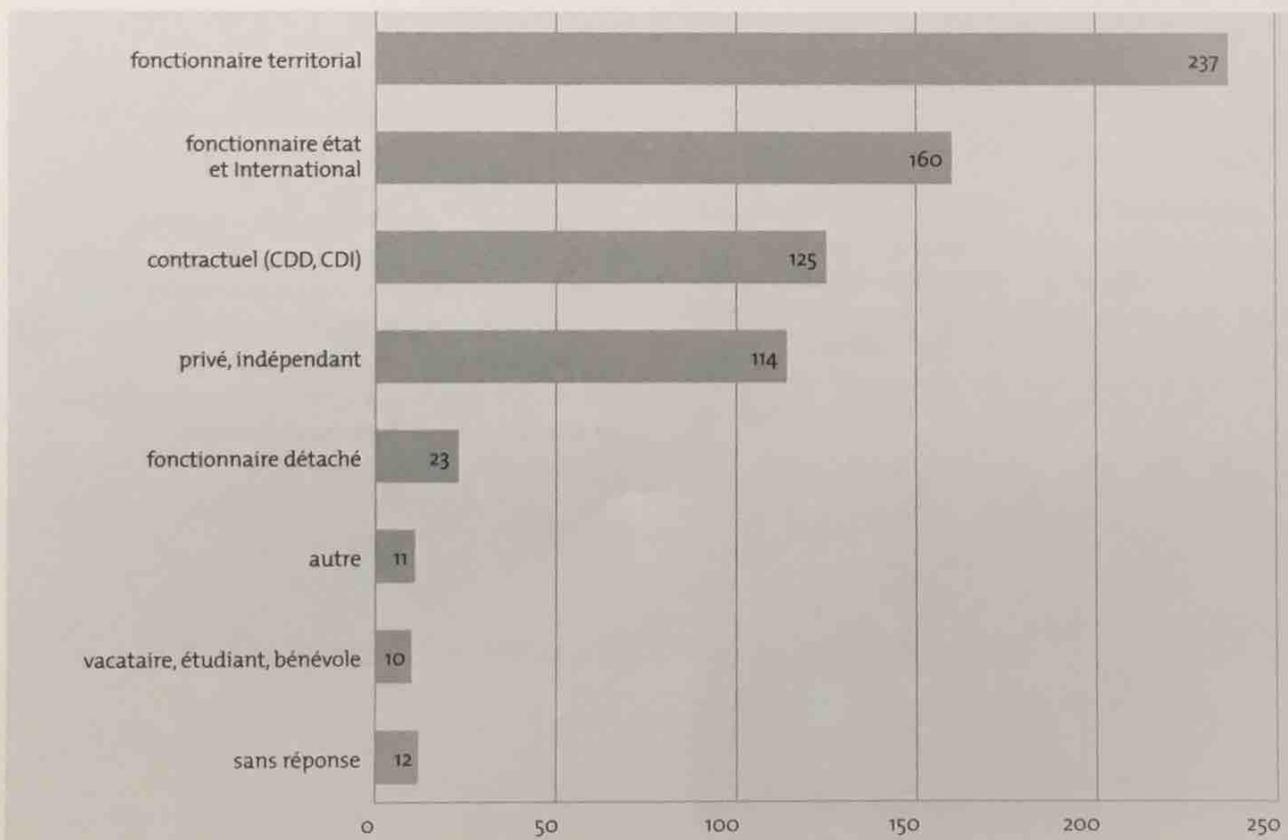
La fonction muséale la plus exercée par les membres d'ICOM France reste celle de conservateur puisque près d'un membre sur trois appartient au domaine de la conservation (près d'un membre sur deux si l'on ajoute les attachés de conservation).

La fonction de directeur, souvent associée à celle de conservateur, s'avère également bien représentée au sein du réseau. Enfin, les professionnels de la restauration et de la recherche comptent 20% des membres d'ICOM France.

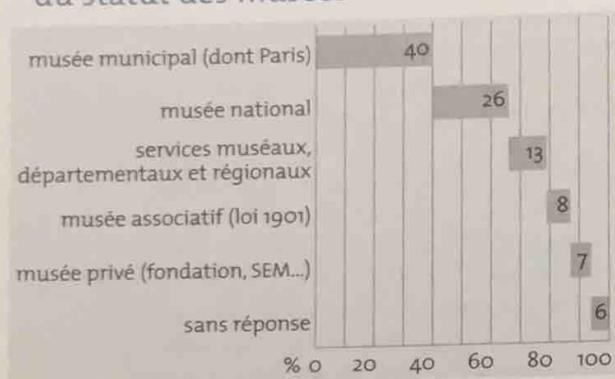
En définitive, les professionnels adhérents à l'ICOM appartiennent encore à des professions muséales traditionnelles par rapport à l'explosion actuelle des nouveaux métiers dans les musées.

6. Le statut

Le statut le plus représenté au sein d'ICOM France est celui de fonctionnaire des collectivités territoriales, statut très commun chez les professionnels des musées depuis l'instauration de la filière culturelle territoriale en 1991. En fait, nous remarquons que près de deux membres adhérents sur trois sont statutaires ce qui apparaît conforme aux caractéristiques socioprofessionnelles du secteur muséal en général (*ibid.*). La faible mobilité professionnelle des membres d'ICOM France serait donc due principalement au grand nombre de personnels statutaires. Enfin, les personnels détachés sont pour une large part des fonctionnaires territoriaux détachés à la fonction d'État, forme de détachement la plus courante car correspondant à une évolution de carrière.



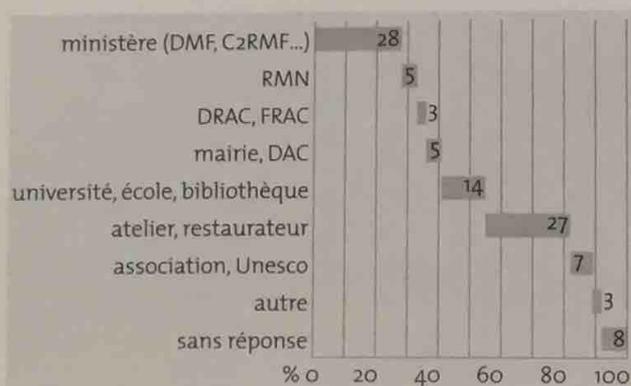
7. La répartition des membres en fonction du statut des musées



Une forte proportion de musées municipaux : près d'un membre sur deux exerce dans une institution muséale appartenant aux collectivités territoriales. Concernant les musées nationaux, le premier ministère de tutelle cité est le ministère de la Culture et de la Communication suivi de près par le ministère de la Jeunesse, de l'Éducation et de la Recherche et enfin du ministère de la Défense.

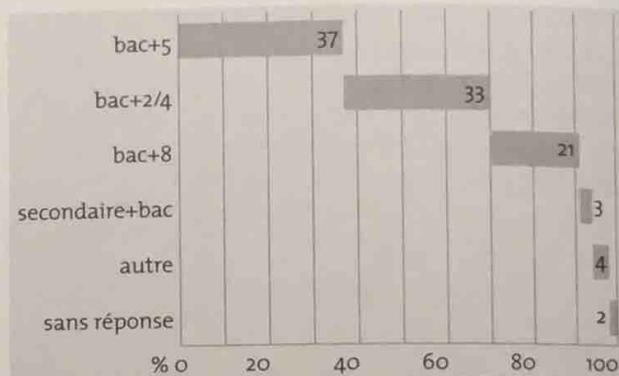
8. Les institutions "hors musée"

Près d'un membre sur trois exerce son activité professionnelle hors des institutions muséales dans différentes institutions plus ou moins proches des musées à proprement parler : institutions ministérielles ou territoriales, ateliers de restauration, système éducatif, associations diverses.



9. Le niveau d'études

Le niveau "bac+5" est le niveau d'études le plus fréquemment atteint par les membres, avec une prédominance pour les DEA. Tous doctorats confondus, un membre sur cinq affirme posséder le niveau doctoral. Seulement 7% des membres ont un niveau inférieur à la maîtrise.



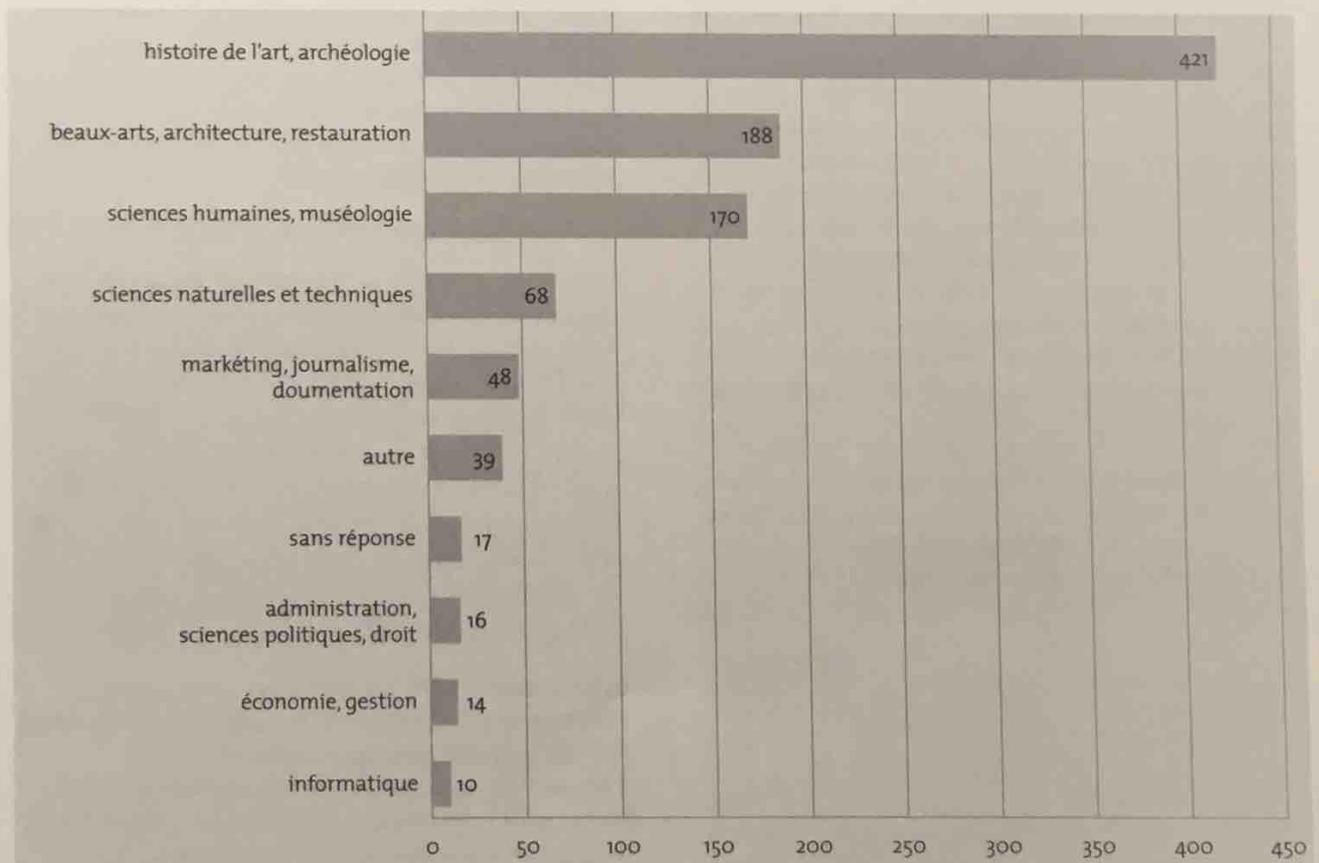
Nous constatons donc le niveau d'études très élevé des adhérents à l'ICOM correspondant relativement à celui des professionnels du patrimoine et des musées en général (ibid.). 42% des membres affirment avoir bénéficié de(s) formation(s) continue(s). Les stages les plus cités sont ceux de l'INP (Institut national du patrimoine), du CNFPT (Centre national de la fonction publique territoriale) et de l'École du Louvre. Ils concernent essentiellement les domaines de la conservation, de la restauration, de la muséographie et de l'informatisation des collections.

10. Les disciplines

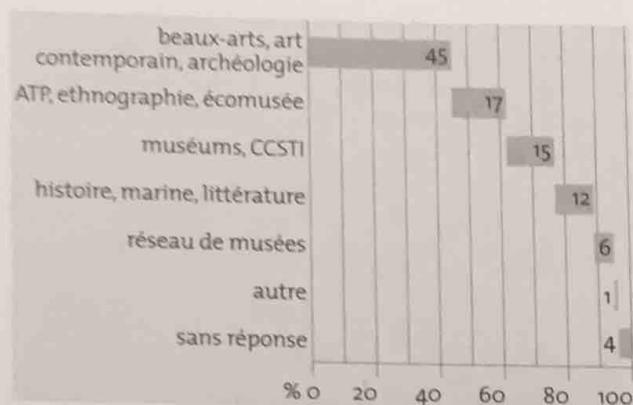
L'histoire et l'histoire de l'art sont les spécialités d'études qui viennent en tête (56%). La restauration et la muséologie sont citées chacune par 14% des membres. Les filières scientifiques constituent seulement 10% des membres (les sciences naturelles ou les sciences et techniques).

Enfin, les autres spécialités d'études mentionnées (lettres, langues vivantes, médiation, développement culturel, conservation préventive...) correspondent à la diversification progressive des formations aux métiers des musées.

Cependant, malgré l'extension des disciplines muséales, les professionnels des musées adhérant à l'ICOM sont encore issus en grande majorité des disciplines traditionnelles (histoire, histoire de l'art, beaux-arts...).

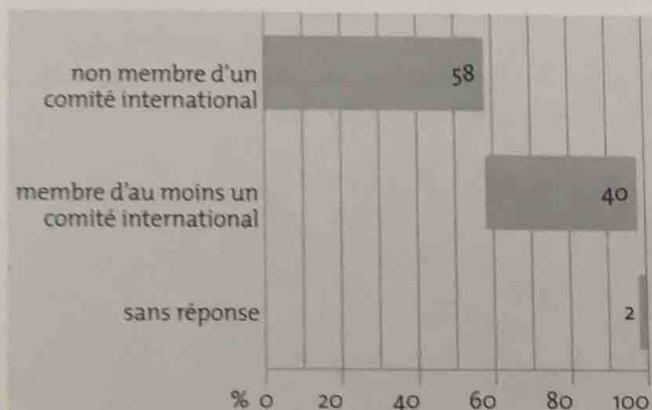


11. Les spécialités des musées



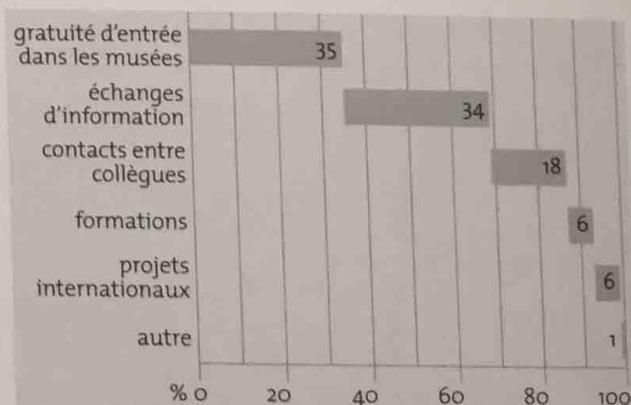
Les spécialités dominantes des musées sont totalement en corrélation avec les disciplines d'études des membres. En effet, les premières spécialités de musée citées par les membres concernent les beaux-arts, l'art contemporain, l'archéologie. En revanche, 17% des membres exercent dans les musées d'arts et traditions populaires et 15% dans les muséums et les CCSTI. Nous remarquons donc une relative pluridisciplinarité dans le type de collection représentée malgré une prédominance des musées de beaux-arts et d'art moderne.

12. Les comités internationaux



40% des membres adhèrent à un ou plusieurs comité(s) international(aux) alors que ces comités scientifiques sont les principaux vecteurs d'échanges et de rencontres sur les différentes thématiques muséales. Le fonctionnement assez complexe d'ICOM international et de ses différents comités pourrait être l'une des raisons de la désaffection des membres de ces comités internationaux. L'autre raison pourrait être la distance géographique et l'éloignement des membres par rapport aux lieux des réunions de ces comités souvent tenues à l'étranger. Le comité international pour la conservation (ICOM CC) regroupe le plus grand nombre de membres d'ICOM France avant les comités CECA (éducation et action culturelle), ICMAH (archéologie et histoire), ICOFOM (muséologie), AVICOM (audiovisuel et nouvelles technologies) et CIDOC (documentation). Seulement 6% d'entre eux ont des responsabilités au sein de ces comités.

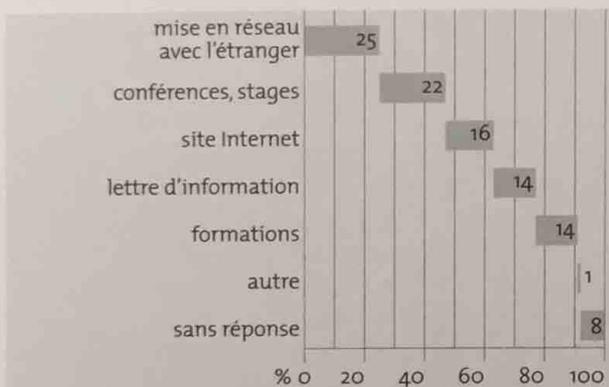
13. Pourquoi adhère-t-on à l'ICOM ?



L'attente prioritaire des membres concernant leur adhésion est l'obtention de la carte ICOM qui permet l'entrée gratuite dans les musées et lieux d'exposition. La seconde attente des membres est l'échange d'informations scientifiques. Même si peu de membres ont évoqué leur volonté de s'investir dans des échanges ou des projets internationaux, différentes propositions nous ont été faites concernant la nature de ces échanges comme le développement international d'expositions, de formations, de projets de conservation préventive.

14. Les activités souhaitées

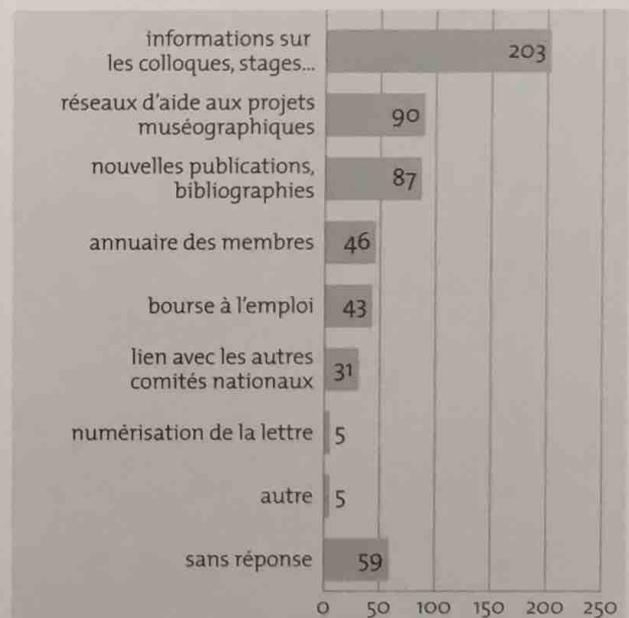
Les membres souhaitent en premier lieu, qu'ICOM France développe sa mise en réseau avec l'étranger, et en deuxième lieu, qu'il propose des conférences et des stages. Le développement du site Internet et de la Lettre sont un peu moins attendus...



Ce résultat s'explique en partie par le fait que les membres récents ne connaissent ni la Lettre, ni le site Internet d'ICOM France, ces deux outils de communication ayant été un temps suspendus.

15. Le site Internet

Les membres souhaitent majoritairement un enrichissement du site au travers d'une rubrique concernant les colloques, les stages, les conférences en France et à l'étranger. Certains membres suggèrent d'enrichir le site par la mise en place d'un forum de discussions thématiques et d'une rubrique sur des informations concernant les musées internationaux. ●



Michel Van Praet | Directeur des Galeries | Muséum national d'histoire naturelle |
Président d'ICOM-France de 1993 à 2004 |

Patrimoine matériel patrimoine immatériel

En choisissant, lors de l'assemblée générale d'ICOM-France à Lyon en 2003, de débattre du patrimoine immatériel lors de l'assemblée suivante, il s'agissait d'amorcer avec les collègues, qui iraient ou non à Séoul, le débat sur ce qui apparaissait pour les uns comme une mise en cause du concept de patrimoine et pour les autres comme une extension naturelle du champ de compétences des musées.

Il s'agissait aussi de clarifier nos questionnements et nos doutes par rapport au contenu des documents préparatoires de l'UNESCO quant à l'adoption d'une "Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel". Les informations en notre possession nous avaient en effet conduit à écrire au Directeur général de l'UNESCO, Monsieur Koïchiro Matsuura, pour lui faire part de notre inquiétude de voir le concept de patrimoine immatériel s'isoler, en se centrant sur l'oralité, des concepts de patrimoine matériel, au risque dans notre esprit d'induire à l'inverse du but recherché, un classement des patrimoines et par là même des sociétés qui les construisent et se définissent par rapport aux valeurs de ces patrimoines.

Depuis, la publication de la convention de l'UNESCO en octobre 2003 et la tenue en 2004 de la conférence générale de l'ICOM à Séoul, ainsi que la publication du numéro 221/222 de la revue *Museum international*, entièrement consacré à ce thème, ont tout à la fois permis d'approfondir la réflexion et témoigné de la diversité des angles d'approches des notions de patrimoine immatériel.

La retranscription des débats d'ICOM-France lors de son assemblée générale au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme en mai 2004 n'aborde qu'une partie des thèmes traités dans *Museum international*, mais la richesse des débats a immédiatement fait apparaître l'intérêt d'en conserver une mémoire. C'est ce qui est fait à travers les textes suivants dont nous remercions les auteurs.

En guise d'introduction, nous voudrions donner notre sentiment quant à la rupture et la continuité que représente la reconnaissance du patrimoine immatériel dans le champ du patrimoine et mentionner un extrait de la convention de l'UNESCO tel que finalement adoptée.

Ruptures

Pendant quelques siècles "Le Patrimoine" s'est défini dans le monde occidental autour des concepts du patrimoine matériel. Nos sociétés ont inventé l'institution muséale, évoluant du cabinet au musée, pour pérenniser ce patrimoine et, à travers la diffusion de leurs valeurs, y compris par l'implantation de musées, ont tenté d'imposer à travers le monde, le concept de patrimoine matériel comme une valeur culturelle supérieure.

Continuités et ruptures

L'affirmation par les sociétés non-occidentales de leurs propres valeurs a démontré que les patrimoines étaient plus riches que les valeurs prônées par l'Occident. Les professionnels des musées ont dans le même temps posé la question de la conservation et la valorisation in situ, du moins des constructions humaines et des espaces naturels, dès la seconde moitié du XIX^e.

Ruptures, continuités et convergences

En Occident, le patrimoine conservé dans les musées à travers des produits de l'art, de la technique et de la nature, se révèle insuffisant dans le courant du XIX^e au développement de la connaissance. Il est alors de plus en plus considéré comme essentiel d'étudier et comprendre les processus socioculturels et naturels pour comprendre notre histoire et notre environnement naturel et culturel. En dehors de l'Occident, la diversité des valeurs patrimoniales édifiées tant autour de l'oralité que de l'écrit, comme en Extrême-Orient, démontre et fait reconnaître l'importance de la conservation de ces mêmes processus dont l'Occident découvre, ou redécouvre, parallèlement l'importance.

Cette intrusion dans le patrimoine de la notion de processus, des savoir-faire aux phénomènes naturels en passant par le geste et la parole, apparaît comme l'élément fort que traduit l'adjonction du terme "immatériel" dans un patrimoine qui est de mieux en mieux perçu dans son extension et sa diversité.

En guise de transition avec les contributions suivantes il est possible de citer la définition de l'UNESCO (Article 2).

Mariannick Jade | Doctorante au centre Alexandre Koyré |
Muséum national d'histoire naturelle | Mariannick_jade@yahoo.fr |

Le patrimoine immatériel, quels enjeux pour les musées ?

2. Le "patrimoine culturel immatériel" (...) se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- a) les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel;
- b) les arts du spectacle;
- c) les pratiques sociales, rituels et événements festifs;
- d) les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers;
- e) les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

3. On entend par "sauvegarde" les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine.

Il demeure une interrogation personnelle : est-il justifié d'identifier, en la distinguant, la notion de "patrimoine culturel immatériel" ou faut-il reconnaître et en tant que professionnels étudier et contribuer à conserver le Patrimoine qu'il soit "processus" ou "produit", qu'il soit "culturel" ou "culturel et naturel". ●

Le thème du patrimoine immatériel rassemble un réseau de problématiques parallèles et complémentaires. L'ensemble des professionnels du patrimoine reconnaît la portée de son investissement tant les apports de son exploration sont tentaculaires. Plus qu'un cadre de réflexion, le patrimoine immatériel marque une conjoncture favorable à l'adoption d'une compréhension du concept de patrimoine, non pas nouvelle, mais en quête de pérennité. Par un déplacement du regard, il interpelle notre esprit et bouscule nos présupposés acquis sur les caractéristiques fondamentales de ce phénomène culturel. D'une certaine manière, la redécouverte de sa signification réaffirme l'existence d'une relation fusionnelle entre le musée et le fait patrimonial et permet de cerner globalement les enjeux du patrimoine immatériel pour ses acteurs. Depuis quelques années, les milieux concernés connaissent les prémices d'un mouvement réactionnel contre l'exclusivité accordée aux "biens meubles et immeubles" dans le processus patrimonial. Par cette limitation, les acteurs du patrimoine ont occulté des pans entiers du réel. Les débats actuels souhaitent étendre son application à l'ensemble des manifestations du réel exprimées en matière et perceptible par les cinq sens : goût, ouïe, vue, odorat, toucher. Par conséquent, l'usage de l'adjectif "immatériel" est paradoxal. Les sciences exactes apportent la preuve de l'existence d'un élément non perceptible par les sens humains en le faisant exister matériellement, sinon celui-ci est qualifié d'irréel. Pour être apprécié comme tel, le réel doit s'incarner physiquement. Pour éviter cette confusion, l'emploi de l'adjectif "intangibles" se généralise dans les milieux francophones. La matière est une caractéristique constante et fondamentale du concept de patrimoine. Intentionnellement provocante, la confrontation du concept de patrimoine avec l'adjectif "immatériel" marque un profond désir de rupture avec les interprétations communes. Elle stigmatise un esprit critique accru à l'égard d'un fait patrimonial qui donne à la matière un statut controversé : entre culte et obsession. Cette focalisation a occulté la quintessence de ce phénomène culturel. D'où vient notre désir et notre

besoin de patrimoine ? Quelles finalités poursuivons-nous à travers lui ?

En perpétuel devenir, le réel se transforme, change... et prend des formes matérielles différentes à travers le temps. Conformément aux lois naturelles, les faits matériels se succèdent et disparaissent. Être de raison, l'Homme a la faculté de penser le Devenir et de concevoir le Temps. Le "fait patrimonial" est donc une réponse réactionnelle de l'Homme face à cette mouvance perpétuelle, synonyme de pertes successives. À travers ce fait culturel, il exprime un désir de continuité en agissant directement sur ce qu'il souhaite ne pas voir périr ou tomber dans l'oubli. En conséquence, il se manifeste comme un processus intentionné qui se déploie de l'éveil de la conscience sur la disparition jusqu'à la mise en place d'une politique active. Nouvellement définie, cette construction intellectuelle accepte des interprétations multiples car l'important réside dans la nature de cette réponse réactionnelle, variable selon les cultures et les époques. Elle s'applique à tous les domaines : le culturel, le scientifique, le naturel et le technique. Ces césures pratiques ne sont justes que lorsque l'on prend en compte les caractéristiques du fait matériel sur lequel s'exerce la réponse réactionnelle. Mais, un cloisonnement strict n'a pas de réelle signification car tous ces secteurs sont souvent imbriqués. Pour la connaissance du fait patrimonial, une distinction sur la nature du processus engagé est plus significative. Deux types de réponses prédominent : la "sauvegarde" ou la "conservation". La première souhaite préserver la vitalité d'un phénomène pour le transmettre aux générations suivantes ; la seconde souhaite garder la mémoire de ce qui a existé, sans nécessairement vouloir le faire perdurer.

La sauvegarde

Les travaux de l'UNESCO et l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, le 17 octobre 2003, illustrent le fait patrimonial construit dans une logique de "sauvegarde". L'éveil de la conscience sur la disparition de certaines manifestations physiques : comme les danses, chants, des savoir-faire, des musiques... ont alarmé les contemporains sur un

amenuisement progressif de la vitalité de certaines cultures. La diversité culturelle menacée, la mise en place d'une action a donc été décidée pour lutter contre cette perte dommageable à l'Humanité. Mais, les mesures traditionnelles de conservation présentent un danger de fixation dans le temps d'éléments dont la qualité intrinsèque est leur évolution. Les manifestations culturelles se renouvellent constamment par un processus de création assurée par la communauté. Pour cette raison, la mise en patrimoine considère la "culture" comme un système vivant ; un Tout organique dont il faut préserver le dynamisme.

La définition proposée à l'article 2 de la Convention pour la Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel évoque : les processus - de création -, les produits (chants, danses, etc.), savoirs / savoir-faire / compétences et les éléments essentiels à leur maintien. Cette logique prend en compte un système rigoureusement organisé et nous invite à voir la matière comme un produit et comme le résultat d'un processus liant plusieurs éléments interactifs. [Produits = un processus + savoirs, compétences, créativité + éléments essentiels à son maintien.] La juste compréhension de ces interactions et la connaissance précise des paramètres de l'évolution de cette unité permettent de gérer au mieux les actions souhaitant assurer le renouvellement naturel des produits matériels. Cette position s'inspire de l'écosystème au sein duquel se développe le vivant naturel sans cesse recréé par une entité nommée Nature. Les politiques actives de sauvegarde assurent la préservation du "vivant", c'est-à-dire ce qui a la capacité de se reproduire, qu'il soit culturel ou naturel. De grandes similitudes réunissent la question du patrimoine culturel immatériel et l'éducation pour le développement durable, censé préserver la biodiversité - même si l'adjectif "immatériel" est absent de la terminologie. En amont de toute intervention, la simple décision d'une mise en patrimoine du vivant pose de nombreuses questions éthiques et philosophiques : faut-il revitaliser les faits culturels ou naturels appelés à disparaître ? Faut-il les laisser mourir sachant que de nouvelles manifestations apparaîtront ? Ou faut-il lutter contre ces extinctions car ces formes du réel

sont essentielles aux générations à venir ? Auquel cas : comment contrôler une ingérence active dans un phénomène naturel ? Comment les sauvegarder sans les maintenir dans une vie artificielle ? Parmi tant d'autres, ces quelques questionnements caractérisent toute la profondeur du fait patrimonial lorsqu'il souhaite maintenir sain et sauf certaines réalités pour les générations du futur.

Certains musées intègrent cette logique de "sauvegarde", et par conséquent les problématiques associées. Pour le domaine naturel, ce sont toutes les institutions gérant des collections vivantes : parcs naturels, zoos, aquariums... Lieux refuges du vivant menacé d'extinction et en même temps centres de recherche, ils étudient et accumulent des connaissances utiles sur ces phénomènes dans le but de réguler l'authenticité de leur évolution. Pour le domaine culturel, la question est plus complexe. Dans la continuité des réflexions de l'UNESCO, l'ICOM-ASPAC reconnaît la capacité de l'écomusée comme moyen utile de revitalisation des cultures. (ICOM-ASPAC, 2003). Ses fondateurs, dont Georges-Henri Rivière, espéraient redynamiser l'essence immatérielle créatrice de faits culturels en faisant du musée un pôle actif où la communauté pourrait repenser son présent afin de se projeter dans l'avenir à l'aide de sa mémoire culturelle passée. Les avancées autour du patrimoine culturel immatériel laissent présager un renouvellement sans précédent de cette forme muséale. La muséologie du vivant provoque des questionnements particuliers car elle pose le musée comme un régulateur de la continuité, rôle éminemment complexe et source de polémiques.

La conservation

Dans une logique de "conservation", cette portée éthique est moindre car le fait patrimonial se manifeste comme l'acceptation de la disparition de certaines manifestations du passé. Il confronte l'Homme à cette ambivalence entre le travail de deuil du disparu et la constitution d'une mémoire, à la charnière du souvenir et de l'oubli. Repère d'identité, cette compréhension des réalités passées, humaines ou naturelles, permet aux nouvelles générations de se retrouver dans le continuum temporel du devenir pour le poursuivre. La conscience du passé devient

une connaissance utile à la construction de l'avenir. Mobilisé, ce corpus de l'histoire du réel, devient une mémoire vivante fertilisante pour la conduite des actions humaines. Dans ce cas, le processus patrimonial s'achève par la transmission et l'appropriation collective de ce savoir capitalisé par la société civile.

Cette conception recentre les esprits sur la question de l'essentiel à transmettre. Le geste qui a réalisé l'objet compte autant que l'objet lui-même puisqu'il nous renseigne sur ce qui a été. Le passage de l'ethnographie à l'ethnologie, notamment le report de l'intérêt de l'objet sur des manifestations de la culture dite immatérielle, a permis de concevoir le réel culturel comme un Ensemble global et complexe. Marcel Mauss invitait à concevoir le "fait social total", et à étudier, non pas seulement la matière, mais à rendre la compréhension de ce Tout cohérent et synchrétique. Parallèlement, la connaissance des réalités passées n'a de sens que si elle nous est transmise dans sa totalité. Les milieux du patrimoine connaissent la même évolution que cette discipline en s'orientant vers une approche dite structuraliste. Par structuralisme, on entend, au sens large, une méthode générale consistant à privilégier les structures des phénomènes à connaître en faisant prévaloir les relations entre les éléments d'un ensemble pour en expliquer le fonctionnement. D'autres problématiques, tant dans le champ théorique que pratique, se posent alors : Comment gérer cette totalité ? Comment assurer les collectes avec les moyens dont nous disposons aujourd'hui ? Faut-il conserver la matière originale ou en garder une trace sur support pérenne – DVD, CD-Rom ? Comment construire un corpus objectif pouvant rendre cette authenticité du passé ? Comment la transmettre et concilier avec la subjectivité de la mémoire ? ...

Même si dans les esprits, les Musées sont des reliquaires, des temples d'un passé sacralisé, ils ont en réalité toujours été des "conservatoires du passé" et le reflet d'une interrogation de l'homme sur le Devenir. À travers la collecte, ils ont eu le souci constant de rassembler des traces, non seulement des objets, mais aussi des témoins visuels, dessinés, écrits, auditifs ou filmés, des faits matériels passés.

Ils capitalisent les connaissances du passé et les transmettent aux générations du présent. Lieu d'interface entre les temps d'hier, d'aujourd'hui et de demain, en véritable média, ils assurent la vivacité de la mémoire du disparu par la réappropriation continue du corpus par les contemporains. Cette conception n'est pas nouvelle comme l'illustre les programmes du Conservatoire National des Arts et Métiers, du Palais de la Découverte - souhaitant montrer la science en train de se faire, le Musée de l'Homme et le concept du musée-laboratoire... La portée du patrimoine immatériel, loin de stigmatiser des résistances idéologiques, affirme l'existence d'une conjoncture technique favorable à l'épanouissement de l'institution en tant que média. Le numérique offre des capacités sans précédent pouvant assurer cette chaîne du savoir : de la collecte à la transmission.

Aujourd'hui, libéré de ses limites par les nouvelles technologies, la question de la restitution de toutes les formes matérielles du réel confronte le musée à trois éléments : l'éthique - ce qu'il faut faire -, la technique - ce qu'il est possible de faire - et la muséographie - ce que l'on donne à voir - (Martinez, 2003). La muséologie/muséographie d'objet - même si elle garde tout son caractère - constitue une impasse. En ne présentant certaines manifestations qu'au travers les moyens traditionnels : textes, cartels, images et photos, etc., elle assure une restitution partielle du réel et n'en retranscrit pas toutes les dimensions. La qualité des substituts présente "ce qui fut" avec une proximité formelle troublante, un atout essentiel car la question réside plus dans la restitution du passé ; une démarche qu'André Desvallées définit en ces termes : il s'agit de "rendre, de remettre dans son état antérieur" (Desvallées, 1988). Bien souvent, les nouvelles technologies sont employées dans le cadre de la "recontextualisation" de l'Objet alors que selon les termes de R. L. De Girardin relevés de par Jean Davallon, il s'agit de "claquemurer pour ainsi dire tout l'univers" (Davallon, 1999). Par la collecte, le musée a tendance à démembrer le réel, à le rationaliser, le découper. Conserver des traces est essentiel, mais ces témoins matériels, substituts

conservés sur supports ou vraies choses, n'ont de sens que dans leur cohérence originelle. Elles appartiennent à un ensemble complexe, une unité indivisible. Le défi est de relier les témoins de cette réalité passée suspendue afin de la rendre dans toute son authenticité. L'exposition peut éventuellement devenir cet espace de rencontre où l'intellectualité du passé est rendue aux sensations, une confrontation des temps qui interroge l'Homme contemporain sur le Devenir et l'inconstance du réel qui l'environne.

Coincidence troublante ou relation de cause à effet, parallèlement à l'exploration de ce thème, l'ICOM exprime la volonté de mener une réflexion de fond sur la définition du musée, sur son rôle, sa signification, ses missions... L'inscription de cette notion de patrimoine immatériel dans les statuts de l'ICOM aura une portée aux enjeux multiples. À titre symbolique, elle marquera une réconciliation positive du musée avec le patrimoine ; l'absence du terme témoigne d'un lien rompu. Pourtant, une relation fusionnelle les réunit car l'institution muséale peut se comprendre comme un instrument au service de la réalisation du "fait patrimonial". Les rôles, missions, et attributions du Musée fluctuent selon la nature du processus engagé, que ce soit une logique de sauvegarde ou de conservation. Par ailleurs, Zbynek Stransky le définit comme le lieu où s'exprime le rapport de l'homme au réel et à son environnement (Stransky, 1995). Suffisamment général, cet entendement confirme ce lien et affirme le caractère fondamental du musée, et non les variables. Il lie dans un accord commun l'ensemble des structures actuelles, aussi bien les institutions scientifiques, les centres d'interprétations, les écomusées... car, même si elles poursuivent des missions différentes, toutes nous renseignent sur la relation de l'homme à l'univers. ●

| Geneviève Calame-Griaule |

Directeur de recherches honoraire au CNRS |

Valeur du patrimoine oral africain

Davallon, Jean. *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Deloche, Bernard. *Museologica (Contradictions et logique du musée)*, Mâcon, Éditions W/MNES, 1989.

Desvallées, André. Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition, *Manuel de muséographie, Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Édition Séguié, Biarritz, 1988.

Desvallées, André (sous la dir. de). *Vagues, Une anthologie de la nouvelle muséologie*, volume 1 et 2, Mâcon, Édition MNES, 1994.

ICOM-ASPAC, *Museums, Intangible Heritage and Globalisation, 7th Regional Assembly of the Asia Pacific Organisation, 20-24 October 2002, Shanghai, China, Final Report, January 2003*.

ICOM-ICOFOM, *Museology and the intangible Heritage* : preprints, edited by Hildegard K. Vieregg, co-editor : Ann Davis., -München : Museums – Pädagogisches Zentrum, 2000.

Martinez, Luc. Oyez, le son s'expose, *Musique à voir, Cahiers de Musiques Traditionnelles*, vol. 16, Georg Editor, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 2003.

Stransky, Zbynek Z. *Muséologie. Introduction aux études, Destinée aux étudiants de l'Ecole Internationale d'Eté de Muséologie, EIEM, Université Masaryk à Brno, Brno 1995*.

UNESCO, *Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel*, Paris, le 17 octobre 2003.

L'expression "patrimoine immatériel" recouvre un certain nombre d'activités culturelles au nombre desquelles figure en bonne place ce qu'on a pris l'habitude d'appeler en France la "littérature orale". Cette appellation a été longtemps contestée (et l'est encore parfois) à cause de son ambiguïté et de l'apparente contradiction dans les termes qu'elle renferme. En effet, le mot "littérature", calqué dès le XII^e siècle sur le latin *litteratura*, "écriture", s'est appliqué plus tardivement à l'ensemble des œuvres écrites qui témoignent d'une recherche au niveau de la *forme*, et c'est dans ce sens qu'il est le plus généralement employé. Les productions orales des peuples, qu'ils aient ou non connu l'écriture, ont été longtemps méconnues ou méprisées comme "populaires" au sens péjoratif du terme, c'est-à-dire inférieures et peu dignes d'intérêt, voire "grossières". Au XIX^e siècle, lorsque des chercheurs et des érudits ont commencé à recueillir les contes transmis oralement au fond des campagnes françaises, ce n'est pas le terme de "littérature" qui les a désignés, mais assez vite le mot anglais de *folklore* (litt. "savoir du peuple"), apparu en France dès 1877. Ce terme a pris depuis quelque temps une connotation un peu archaïsante, voire péjorative. On continue cependant, dans le domaine français, à parler de "folkloristes" pour désigner les grands collecteurs de textes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles et leurs continuateurs.

En ce qui concerne l'Afrique, mis à part les travaux, souvent de qualité, dus à des fonctionnaires de l'administration coloniale ou à des missionnaires dans la première moitié du XX^e siècle, les textes oraux ont commencé à être objet d'étude dans les années trente, d'abord en relation étroite avec les enquêtes ethnographiques, qui se sont intéressées d'abord aux textes religieux (cf. les travaux de la mission Dakar-Djibouti dirigée par Marcel Griaule, de 1931 à 1933). Ensuite se sont peu à peu multipliées les publications spécialisées, remplaçant les textes avec

Ce texte est une version remaniée d'une communication présentée à une Table ronde sur "Matérialiser le patrimoine immatériel", organisée par l'Université Senghor d'Alexandrie et publiée dans *Patrimoine francophone* n° 5, 2002.

de plus en plus de rigueur dans leur contexte culturel et linguistique. Ces productions "populaires", c'est maintenant prouvé, méritent bien le nom de littérature, puisqu'elles témoignent d'une recherche de la forme, d'un emploi particulier de la langue et de procédés stylistiques propres à l'oral qui leur confèrent une valeur esthétique reconnue des usagers. L'expression "littérature orale" s'est donc peu à peu imposée. Cette littérature existe ou a existé chez tous les peuples ; les formes orales ont coexisté très anciennement avec réécriture dans les grandes civilisations orientales et demeurent vivantes dans de nombreuses sociétés traditionnelles d'Afrique, d'Asie, d'Amérique et d'Océanie, mais ont presque disparu en Europe sauf dans les pays de l'Est.

Qu'est-ce que la Parole ?

L'étude du patrimoine oral en Afrique doit tenir compte de la place essentielle de la notion de "parole" dans ces civilisations. Ces conceptions ont d'abord été mises en évidence chez les Dogon du Mali par Marcel Griaule et les chercheurs de son équipe.

Le mythe de création relate que le dieu Amma a créé l'univers avec sa parole. Après différentes péripéties, les premiers hommes qui arrivèrent sur la terre étaient comme des nouveau-nés qui ne savaient que crier. Le Moniteur Nommo, fils du dieu créateur, assis dans la mare primordiale, expectora des fils de coton et inventa le premier métier à tisser, sa langue fourchue lui servant de navette. Il parlait et sa parole se fixait dans le tissu, dont le nom dogon (*soy*) est interprété comme signifiant "c'est la parole" (*so-i*). La première parole lut donc la première bande tissée. La parole prend naissance dans le corps humain, à partir des quatre éléments constitutifs de l'univers. L'eau lui donne la vie ; la terre, son sens ; le feu, sa chaleur et l'air, son souffle. L'"huile du sang" lui confère charme et beauté, ce qui la rend particulièrement efficace. Au départ de la formation de la parole, il y a donc une sorte de "cuisine". Dans les profondeurs du corps la parole est "forgée" : le cœur est le feu, les poumons sont les soufflets, etc. Au niveau de l'appareil phonatoire, la parole est "tissée" : la langue est la navette, les dents sont le

peigne du métier, etc. Le discours se forme dans la bouche, où il reçoit forme, couleur, dessin, et sort comme une bande de coton qui se déroule. Cette image s'applique en particulier à la tradition orale, qui doit se transmettre sans rupture d'une génération à une autre. Rappelons que l'association parole/tissage est très connue dans le monde et se retrouve dans beaucoup de langues. On voit donc que dans la pensée africaine la conception du patrimoine immatériel est fortement ancrée dans le concret (le corps humain et les techniques essentielles). La parole humaine, en relation étroite avec les composantes de la personne, régit la vie sociale à tous les niveaux.

La parole étant un don divin, l'homme doit s'en montrer digne et en faire un bon usage. La maîtrise de la parole, l'emploi à bon escient des mots efficaces ou, selon les cas, le silence, la discrétion, le respect du secret, constituent une véritable *éthique*. Celui qui la maîtrise prouve qu'il possède la connaissance et qu'il règne par délégation divine sur le monde créé.

Valeur esthétique du patrimoine oral

Ce que les Dogon appellent la "belle parole" est celle qui contient le maximum d'"huile", c'est-à-dire de beauté et de charme. Dans la totalité que constitue le patrimoine oral, la littérature orale se définit comme l'ensemble des productions verbales qui témoignent d'une recherche formelle au niveau de la *langue*, d'une part, et de procédés spécifiques du *style oral* (gestes, expressions, intonations, voire accompagnement musical) d'autre part. Véhiculée par une *langue* particulière, elle est l'expression d'un *contexte culturel et social* et révèle une *vision du monde*. On peut dire que tout *agent transmetteur* d'un texte littéraire oral met en jeu non seulement sa maîtrise de la langue et des procédés stylistiques propres à celle-ci, mais aussi toutes les ressources de son corps et de sa voix pour faire passer un message efficace.

Les genres

Chaque culture possède ses *genres* propres qui ne coïncident pas toujours avec les catégories occidentales, auxquelles on est cependant obligé de recourir pour des raisons pratiques. Lorsqu'on

entrepris l'étude d'une littérature orale particulière, il faut d'abord faire l'inventaire de ces genres avec leurs dénominations dans la langue, et chercher comment ils s'articulent entre eux, car l'ensemble des productions littéraires d'un peuple forme ce qu'on peut appeler un système cohérent. Aucune typologie n'est absolue. On peut distinguer les genres narratifs en *prose* (mythe, conte, légende, récit historique, genres oratoires) et les genres *poétiques* caractérisés par des énoncés rythmés, un mode de voix particulier, des recherches d'images et de sonorités et l'association fréquente avec la musique (épopée, poésie panégyrique, chant, incantation, prière, devise, poésie lyrique). Le proverbe et la devinette, qui utilisent certains procédés poétiques, constituent une catégorie intermédiaire.

Chacun de ces genres obéit à des règles fixes qui concernent :

- la *mode d'énonciation* (débit, rythme, modulations de la voix, présence ou non de gestes spécifiques...);
- la *structure* (articulation des séquences narratives et intervention des dialogues dans les contes, alternance des parties narrées et chantées, formules diverses, en particulier de début et de fin...).

Les *agents transmetteurs* sont très divers; certains textes à valeur religieuse (mythes, prières, devises) ne peuvent être dits que par des dignitaires ou des vieillards possédant la connaissance. D'autres sont réservés à des individus hautement spécialisés, par exemple les bardes (ou griots) pour les épopées, genre noble très développé en Asie et découvert à date plus récente en Afrique noire. D'autres genres comme les contes sont plus populaires; il existe des répertoires spécialisés (hommes, femmes, castes d'artisans, contes réservés aux enfants, etc.). Les mères et les grands-mères sont partout de grandes spécialistes dans la transmission des contes; les groupes d'enfants s'exercent aux devinettes entre eux et possèdent leur littérature propre associée aux jeux; les chants accompagnent toutes les circonstances de la vie (fêtes, travail, funérailles...). Lorsqu'on recueille et étudie ces textes, il faut tenir compte de la notion de variabilité. En effet, bien que les agents transmetteurs des textes oraux se réclament de la continuité et affirment les répéter

comme ils les ont entendus, on a affaire à un phénomène très mouvant et chaque performance est en fait unique. Il est important d'étudier la permanence à travers les variations, d'ordre stylistique au départ; mais qui peu à peu affectent des éléments structurels au fur et à mesure des changements sociaux.

On a remarqué depuis longtemps l'universalité des contes. Les mêmes thèmes, et aussi les mêmes types, apparaissent un peu partout dans le monde. Les contes voyagent beaucoup depuis toujours, mais s'ils sont si facilement adoptés par d'autres cultures, c'est qu'ils posent des problèmes de relations humaines qui, se retrouvent dans toutes les formes de sociétés. Cependant, en les adoptant, elles les adaptent à leur propre contexte et à leur propre vision du monde, D'où l'intérêt du comparatisme qui met en valeur à la fois les ressemblances et les spécificités.

Les règles

Mais tous ces échanges ne sont pas libres de se produire n'importe quand, n'importe où ni devant n'importe qui. Des règles strictes les encadrent. Elles sont restées longtemps ignorées des chercheurs, et pourtant ce sont elles qui mettent en évidence l'importance à la fois sociale et symbolique de la littérature orale. Je les énumérerai rapidement :

- règles de *temps* : elles sont fondées sur les oppositions jour/nuit, clair/obscur, vérité/fiction. Par exemple, mythes et récits historiques, "paroles vraies" (objet de croyance), peuvent être dits de jour, mais les contes doivent être racontés après le coucher du soleil. Les proverbes, également "paroles vraies" et de portée générale, sont employés à tout moment dans la conversation. Il existe aussi des interdits saisonniers opposant saison sèche et saison humide. Par exemple dans certaines sociétés on ne conte pas pendant l'hivernage sous peine d'arrêter les pluies. La littérature orale est associée symboliquement à la nuit, à la mère et à la fécondité : donner la solution de l'énigme ou amener une histoire à son dénouement équivalent à faire sortir le jour de la nuit ou à mettre un enfant au monde (le "faire sortir" du sein de sa mère, donc le faire passer de l'obscurité à la lumière)
- règles de *lieu* : les oppositions jouent entre

dedans/dehors et mariage/non mariage, c'est-à-dire que les femmes mariées content à l'intérieur des maisons ou du village et les jeunes gens non mariés en dehors du village (ou du campement chez les nomades)

- règles concernant les *personnes* : il y a impossibilité d'échange entre les catégories de parenté soumises à l'interdit de l'inceste (père et fille d'âge nubile, mère et fils d'âge nubile, frère et sœur, etc.). L'explication est encore la relation entre littérature orale et fécondité. On sait d'ailleurs que dans de nombreuses sociétés l'énigme est associée au mariage.

Les fonctions du patrimoine oral

La première, et la plus fréquemment invoquée par les usagers, est la fonction de divertissement, dans les veillées où l'on conte et chante, dans les fêtes, ou lors du passage de professionnels itinérants (bardes, griots, conteurs).

Sa fonction *esthétique* se manifeste dans les recherches stylistiques, le talent dramatique, d'un narrateur, la puissance envoûtante du verbe poétique. La beauté formelle est une des conditions de l'efficacité de la parole ; c'est pourquoi, par exemple, la prière s'exprime sous une forme poétique.

L'importance de sa fonction *sociale* se mesure au respect des circonstances d'énonciation, qui assure son efficacité. Par elle s'exerce la satire et se transmet la morale sociale. À la fois conservatoire et véhicule des modèles culturels, elle est utilisée dans l'enseignement traditionnel et joue, de ce fait, un important rôle *pédagogique*.

Enfin on peut parler de sa fonction *symbolique*, car à travers les images et les symboles s'expriment les grands thèmes fondamentaux de la vision du monde propre au groupe. Dans les sociétés traditionnelles, on se familiarise dès l'enfance avec ces thèmes, ce qui joue un rôle primordial dans la formation de la personnalité.

Si les Africains tiennent tant à leur littérature orale, c'est qu'elle est pour eux, au même titre que leur langue, un révélateur d'identité culturelle. ●

Calame-Griaule, Geneviève. *Ethnologie et langage, La Parole chez les Dogon*, Paris, Institut d'ethnologie, Musée de l'homme (1ère édition : Paris, Gallimard, 1965), 1987.

Calame-Griaule, Geneviève. *Des Cauris au marché, Essais sur des contes africains*, Paris, Société des africanistes, Musée de l'Homme, 1987.

Calame-Griaule, Geneviève. *Contes tendres, contes cruels du Sahel nigérien*, Paris, Gallimard, 2002.

Calame-Griaule, Geneviève (éditeur). *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris, Maspéro, 1977.

Görög-Karady, Veronika. *Littérature orale d'Afrique noire*. Bibliographie analytique, Paris, Maisonneuve et Larose, 1981.

Görög-Karady, Veronika. *Bibliographie annotée. Littérature orale d'Afrique noire*, Paris, Centre international de la langue française, 1992.

Griaule, Marcel. *Masques dogons*, Paris, Institut d'ethnologie, 1938. Dernière rééd. : Muséum National d'Histoire Naturelle, 2004.

Griaule, Marcel. *Dieu d'eau, Entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Éditions du Chêne, Fayard, 1966. Dernière réimpression : Fayard, 2004.

Guedou, Georges. *xo et gbe. Langage et culture chez les Fon (Bénin)*, Paris, SELAF, 1985.

Kabore, Oger. *Les oiseaux s'élèvent. Chansons enfantines au Burkina Faso*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Seydou, Christiane. *Silâmaka et Poullôri, récit épique peul*, Paris, Armand Colin, Classiques africains, 13, 1972.

Seydou, Christiane. *La geste de Ham-Bodédio ou Hama le Rouge*, Paris, Armand Colin, Classiques africains, 18, 1976.

Et toute la collection des *Classiques africains*.

Aurore Monod-Becquelin | Directrice de recherches au CNRS | beck@noos.fr |

Quelques réflexions sur l'immatériel : la parole et le musée du Quai Branly

Définition de l'immatériel

La définition du patrimoine immatériel (également appelé "intangible") adoptée par l'UNESCO est connue ; en voici un extrait : le patrimoine immatériel est constitué par l'"Ensemble des manifestations culturelles [...] fondées sur la tradition, transmises oralement et à travers les gestes". Cette définition a été produite par le groupe des Experts des langues en danger dans le cadre de la réflexion de l'Unité de travail "Intangible Cultural Heritage Unit" (Porto Alegre 2002, Paris 2003). Elle met l'accent sur l'oralité et la transcription des gestes, c'est-à-dire un ensemble de faits reproductibles par les enregistrements audio et vidéo.

Si la contextualisation des objets et leur nature technique et symbolique ont toujours fait partie de l'effort muséographique (que le point de vue adopté dans les présentations soit plus scientifique ou plus esthétique), en revanche, le traitement d'un phénomène global aussi complexe que la tradition orale, – c'est-à-dire, outre des textes explicites, le savoir, les croyances et représentations, les rituels associés, bref le dire, le pensé et le faire, – pose de multiples problèmes et la muséographie est relativement désarmée.

Notons d'abord que les sons, les odeurs, les goûts et le toucher sont peu présents dans les musées, car ils ne sont que pour une faible part visualisables. Pour les rendre perceptibles, des artifices sont nécessaires : composition ou reproduction d'un entourage sonore, projections, parfois manipulation d'objets s'ils ne sont pas jugés fragiles ou précieux, parfois encore expériences ou jeux techniques ; mais peu de ces dispositifs sont réalisés faute d'espaces libres réservés à cet effet. Or dans la présentation de cultures lointaines dans le temps ou dans l'espace, "exotiques" ou peu connues, relevant d'un Musée comme le Quai Branly ou le Musée d'Arts Africains, Océaniens, Amérindiens à Marseille, il est nécessaire de faire apparaître le lien entre les objets et ce que nous appelons "intangible" ou "immatériel". Je ne résiste au plaisir de traduire ce passage de Mario Humberto Ruz Sosa lors de la commémoration de l'ouverture du musée national de Mexico à propos

de la section maya : "Le monde maya se parcourt narines ouvertes. Impossible sans cela de goûter l'arôme discret des aiguilles de pin répandues sur le sol d'une maison en fête, de s'enivrer du parfum des orchidées ou des effluves de l'encens et du copal qui accompagne les rituels. Il faut humer le cacao qui rôtit tout près, ou la moelle de la noix de coco qui transpire son huile sous le soleil torride du Tabasco. Les vapeurs douceâtres de la canne à sucre montent des vallées du Chiapas tandis que descendent des sommets les exhalaisons des caféiers [...] Comment enfermer tant de parfums dans les vitrines d'un musée ? L'univers maya. Il faut y entrer les mains prêtes à palper les douceurs et les aspérités d'une civilisation prodigue en textures..."

En effet, pour les producteurs de ces "objets", désormais inscrits dans le patrimoine des musées, l'immatériel n'est pas séparé de la matière façonnée, il en est consubstantiel. Bien davantage que dans nos sociétés, la culture immatérielle passe par les objets, plus chargés de sens et moins nombreux. Chacun est inscrit dans un réseau d'autres objets, porteur de construction de l'espace et de représentations du monde, constellations sans lesquelles il ne fait pas sens. Un sac chipaya déploie la cosmologie dans la succession et la symétrie des rayures qui le composent (Cereceda, 1988), un igname recèle l'orientation du monde et les croyances relatives au surnaturel (Haudricourt, 1962), la peinture corporelle d'un amazonien : l'histoire de ses rencontres avec les esprits, le corsage d'une femme maya : son origine, son rang, ses fonctions au long de sa vie. Chacun de ces objets est en rapport étroit avec d'autres faits de la société, et c'est le tissage social qui se dévoile métaphoriquement et concrètement à la fois dans ces liens. Katia Kukawka, dans un texte introductif à une assemblée de l'ICOM en 2002, souligne à juste titre que l'immatériel concerne non seulement la tradition orale et musicale – le proprement sonore –, mais tous les savoir-faire coutumiers, depuis les chaînes technologiques jusqu'aux rituels et cérémoniels. Dans le choix d'un mets pour une fête – produits, préparations, cuissons, partage et distributions. – se trouvent des croyances concernant la taxinomie botanique, la hiérarchie sociale, la

symbolique religieuse, des mythes ou des proverbes et bien d'autres constructions mentales collectivement partagées.

Pour les muséologues, ce réseau est difficile à construire pratiquement, et dépasse largement la "contextualisation" et la "documentation" : il y faut ce que l'on pourrait appeler simplement la "disposition", (mise en scène des objets), à propos de laquelle tous les moyens techniques sont conviés (projections, audiophones, panneaux explicatifs, films). Il faut remarquer que le propos est double : restituer l'œuvre dans son contexte ET dans son agencement avec d'autres domaines sémantiques mais aussi dialoguer, parler, faire comprendre à une autre société, une autre époque, une autre langue, ce qui est signifié.

Phénomène plus pressant encore, la conscience de la dynamique des croyances et des représentations impose l'idée que le musée ne doit plus rendre compte de la fixité mais du changement — conscience qui vient probablement en partie de la conversion du point de vue des sciences humaines relativement à la "tradition", autrefois synonyme d'une certaine permanence, ancrage des anciens musées d'ethnographie. Désormais, en sus de la tâche déjà lourde de témoins du passé ou au moins d'un passé, le musée doit s'obliger à peindre non seulement des sociétés en mouvement mais des mouvements à l'intérieur de la société. La tradition est en effet reconnue comme un ensemble de "créations collectives qui sont transmises oralement ou à travers les gestes et modifiées à travers le temps par un *processus de création constant*". Levi-Strauss a pu appeler les sociétés amérindiennes des sociétés "froides" ou sans Histoire, parce que leur Histoire passe par l'immatériel, l'oral, on pourrait dire, en langage musical, la variation tonale et non par les écritures. On reviendra sur ce problème de la variation à propos des projets en cours du musée du quai Branly concernant les langues et la parole.

Un autre problème surgit, lié à ceux déjà évoqués : la présence de deux types au moins d'acteurs nouveaux. Les communautés sur lesquelles sont prélevées ces objets muséaux d'une part, qui s'impliquent de plus en plus dans l'action de

"sauvegarde", de conservation, de "revitalisation". Le public, d'autre part, sous de multiples formes, cherche davantage que la pure "visite". Vis-à-vis de l'institution muséale ces deux instances ont en commun l'exigence de participation. Nous n'aborderons pas ce thème ici, peut-être pourtant un des principaux dans la conception d'un musée moderne.

Dans cette perspective :

- 1- comment rendre compte des conceptions indigènes, – exotiques, étrangères par le temps, l'espace, la culture – puisque la tradition est aussi bien changement que permanence ?
- 2- le musée dépassant son image d'antan – un lieu, une collection, un savoir, des visiteurs – comment, sans renoncer aux fonctions pédagogiques, scientifiques et esthétiques, interagir avec les communautés dont certaines sont capables et à même d'intervenir dans la production de leur image, qui ne correspond pas le plus souvent avec elle que nous aimons à donner ? Également, comment, sans sombrer dans la démagogie "ludo-pédagogique", interagir avec un public très varié qui ne se contente plus de regarder passivement ce qui est présenté, (doit-on encore les appeler des visiteurs ?), mais demande des informations toujours plus précises ? Il faut bien se rendre à l'évidence, le musée n'est plus un produit, c'est une production.

Rien de la parole ne doit être étranger à un musée d'ethnographie

Revenons au problème de l'immatériel. La voie d'accès privilégiée pour l'aborder est une réflexion sur les langues et la diversité linguistique. L'étude de la langue des peuples indigènes et de leurs traditions orales, dans leur nature, leurs fonctions et leur transmission contraint notre point de vue – ethnolinguistique – sur les musées ethnographiques, rendant manifeste le fait que la diversité des langues dans toutes leurs formes et tous leurs usages est indissociable de la diversité des cultures : les langues constituent une des marques les plus visibles de la diversité humaine. Chacun éprouve que les "étiquettes" - le mot conçu comme un code - ne donnent que le sens d'un mot dans la langue du

musée, et non pas le concept culturel à transmettre : il est donc de la tâche du musée d'expliciter ce décalage.

Que signifie "sac", reprenant l'exemple du tissu bolivien tissé et plié des indiens Chipaya si l'on n'offre la signification de la succession des couleurs, la taxinomie des rayures, la symbolique cosmologique, la valeur esthétique et pédagogique de la technique qui s'inscrit au long de l'apprentissage des jeunes filles ? Pourquoi compare-t-on la "silhouette idéale" d'une jeune beauté amazonienne à une piste d'avion bien droite ? De telles étiquettes ne fournissent aucun sens chez nous ou bien prennent sens par une assimilation abusive à des objets connus. Il faut alors en passer par un mythe, une cosmogénèse, les métaphores des formes, l'initiation.

Les muséologues trouvent de nombreuses solutions pour offrir le point de vue le plus informatif possible aux visiteurs sur les objets présentés, par des documentations en abîme qui comprennent résultats d'enquête, mise à jour des connaissances, correspondances entre les objets et les documents sonores et visuels. Pourtant, en vitrine, ce n'est pas la reproduction d'une maison jivaro qui donnera sens à la place du tabouret du chef : la télévision montre assez à quoi ressemble une hutte jivaro, un igloo inuit ou un rituel baruya ; le musée n'a plus à portraiturer, il doit expliciter, rendre compréhensible au sens fort ; c'est la "disposition" de cet objet mis en relation avec la conception de l'espace, le sens de la rivière qui coule métaphoriquement au milieu de la demeure, la partition sexuée de l'intérieur en masculin et féminin (Descola, 1986) ; l'igloo inuit doit être mis en correspondance imagée ("disposition") avec l'utérus féminin dont le fœtus est conçu comme un habitant de l'igloo avec ses outils et ses vêtements (Therrien, 1987) : jeux de lumière, trop peu utilisés, projections au sol, sonorisations par audiophones doivent multiplier les points de contact entre le visuel et le sonore pour expliciter le mental.

De plus, le caractère permanent et visible des objets n'est qu'une partie de leur définition, et leurs significations se transforment. Les études sur les croyances, la tradition orale, le savoir, montrent, dans

les sociétés à dominante de tradition orale, de complexes constructions mentales évoluant sans cesse, produits du statut de la parole, de la mémorisation, de la transmission, et modifiant peu à peu l'organisation du monde visible et invisible. Pour rendre compte de cette dynamique constitutive alors que le musée est tributaire de la fixité et d'un ensemble qui ne peut être que fini d'objets et d'explications, on doit pouvoir donner à entendre, en même temps que montrer, certains de ces changements : par exemple laisser parler un conteur de veillée et un néo-conteur, un récitant de mythe canaque qui rend compte d'un itinéraire ancestral et un autre qui, lui succédant, reprend au long du mythe un autre chemin de légitimation territoriale (Bensa et Rivierre, 1982).

Le problème est évidemment apparu très tôt dans la conception du Musée du Quai Branly. Les nouvelles données sont de véritables révolutions et les enjeux sont immenses puisqu'à ses tâches traditionnelles et impératives, le musée ethnographique doit en allier d'autres : en l'espèce, à la fixité, ajouter le changement ; à la collecte, la participation ; à la passivité du public, l'intervention. Chacune de ces nouvelles orientations comprend des problèmes en amont, que nous illustrons en relation avec la "borne multimédia" : *D'une langue à l'autre*.

Chaque langue est une façon de dire le monde (Borgès, 1983)

Chaque langue déploie un savoir sur le monde fortement lié à la culture : le savoir explicite repérable et cumulable et un savoir partagé implicite surgissant par inférences pour toute expression ou interaction dans la culture représentée. Le défi est de rendre "visibles" ces couches de savoir vivant par tout un ensemble de cartes, graphiques projetés en continu, diaporamas en boucles, films des activités techniques et rituelles accompagnées de leurs paroles, comparaison des taxinomies "populaires", présentation des genres etc.

Dans l'organisation générale, une mezzanine, conçue comme un "espace de réflexion et d'approfondissement", est consacrée au troisième niveau des programmes multimédia hiérarchisés en

trois stades — mise en contexte des objets, approche thématique et enfin approche spécialisée. Ce dernier niveau d'information comprend trois bornes, dont celle qui nous occupe : "D'une langue à l'autre". Elle est consacrée à la présentation succincte de thèmes et de concepts relevant de l'ethnolinguistique et de la linguistique, illustrant la diversité des langues du monde. Un ensemble cartographique et quatre ateliers se partagent l'exposition de formes, de contenus et d'usages en relation avec la muséographie présente ailleurs dans le musée.

Les cartes donnent des repères visuels et sonores quant à la diversité, la dynamique, l'histoire et la mort des langues, l'état des langues indigènes au moment des colonisations, le nombre de locuteurs, la typologie. Les ateliers sont destinés à se multiplier : proverbes, sémantique de l'espace, création lexicale, techniques de paroles, grammaires comparées, numération, interrogation, en bref tous les sujets qui approchent l'altérité linguistique devront être illustrés dans des ateliers spécifiques. Pour l'instant les quatre premiers retenus – les titres sont encore provisoires – sont "Les sons des langues", "L'ordre des mots dans les langues du monde", "Salutations et engagements de la conversation", "Les arts de la parole".

Le premier atelier concerne l'inventaire des sons utilisés dans les langues du monde, leur articulation, leurs variantes, leur transcription. Les inhabituelles sonorités et la faculté de pouvoir, en les transcrivant, écrire toute langue même inconnue, sont proposées sous forme de jeux et de tests de correspondances entre l'écoute et la graphie.

Le second atelier présente les organisations différentes utilisées par les langues pour exprimer des relations apparemment familières comme celles qui lient un sujet, un verbe, un objet, ou sémantiquement un agent, une action, un patient ; ces figures prennent toutes sortes de formes et de places dans les langues typologiquement différentes : la traduction de phrases simples devient métaphoriquement un jeu de construction aux différents agencements.

Le troisième atelier s'intéresse à l'absolue et universelle nécessité de régler l'approche de deux individus et leur première interaction. Il n'est pas une culture qui ne régleme cette interaction à la fois dans les contraintes de posture, de distance et de contenu ainsi que dans l'engagement de la conversation. La diversité des pratiques, souvent en relation avec la conception de la hiérarchie des personnes, est illustrée par quelques paramètres mis en valeur ; une partie de ces paramètres est sinon invisible du moins difficile à montrer : direction des regards, distances à respecter, rythme des mouvements, calcul de l'approche, postures du corps, mimiques, silences obligés, formules. L'intérêt réside moins dans l'actualisation de ces paramètres et pratiques que dans leur mise en correspondance avec une structure de parenté, un rituel, une hiérarchie sociopolitique.

C'est **le quatrième atelier** que je choisirai pour parler plus en détail du problème de l'épiphanie de l'immatériel, de l'obligation de tenir compte du changement et de l'intervention des communautés et du public.

La patrimonialisation de la culture et de l'immatériel : un mal nécessaire ?

Bien des cultures dont les objets vont entrer au musée du Quai Branly sont dites "à tradition orale" exclusivement ou partiellement. Même si la dichotomie est en partie exagérée sinon fautive, l'horizon culturel confié à la parole des vieux, (parfois ou souvent désavoué et modifié par les jeunes générations, que ce soit en Afrique, en Amérique ou en Océanie), est en péril ; l'urgence à sauvegarder ces bibliothèques confiées à la mémoire fragile d'un ancien motif légitimement à conserver, ce qui signifie réifier et patrimonialiser la tradition orale. D'où cette frénésie pour recueillir (enregistrer), écrire (transcrire, traduire), documenter (gloser) pour sauver (sur la toile mondiale, majoritairement, ou dans les musées) tout ce qui peut être récolté dans le naufrage. Dans certains cas, surgit dans les communautés la conception nouvelle d'une culture en morceaux séparés de leur fonction première et devenus biens d'échange, phénomène

indissolublement accompagné d'une glorification ou au moins d'un fragment du passé qui devient un modèle. Figer l'immatériel : soit tout le contraire de ce que l'on voudrait proposer... Car la tradition orale et la mémoire ne sont pas conservation, pas plus que ne sont homogènes les systèmes de croyances ou les rituels, et ce, même au sein d'une seule "culture". Dans certains genres de la tradition orale amérindienne, par exemple, s'introduisent des éléments du vécu collectif local qui sont autant de repères sur le temps, l'espace ou la vie collective pour les Indiens. Un adulte amazonien qui écoute un mythe depuis son enfance, est vis-à-vis de la narration, dans l'attente des constantes et des variantes. Mais tandis que les sociétés à écriture s'intéressent davantage à la fixité - l'enfant renâcle à la moindre variante du conte -, les cultures à tradition orale prêtent oreille davantage à la variation : un développement particulier, une transformation dans le récit signale un état des choses (*state of affair*) que l'Indien replace immédiatement dans son contexte pour en faire l'Histoire. En sus du message structurel vient le message local quant au gouvernement du moment, aux événements collectifs que doit prendre en charge le chef, bref, enlacé dans la forme et le contenu de tel ou tel genre, se trouve la chronique du groupe. Le musée devra donc ajouter à sa vocation de conservation, de description et d'information celle de témoin de ce nœud de virtualités qui se trouve dans la tradition orale, tension entre pérennité et flexibilité.

Les Arts de la Parole

Cet atelier tente de montrer des exemples rendant compréhensibles l'universalité, la diversité et la flexibilité de cette faculté de langage dans ses expressions si variées et si complexes. Quelques thèmes ont paru s'imposer et devoir être illustrés, autour du point central du statut de la parole et des parures qu'elle se donne, différentes dans les diverses cultures présentées dans le musée : la parole est action, efficacité et pouvoir ; elle est savoir, mémoire et transmission ; elle est dans bien des cultures, une image du corps, mais aussi utilise le corps comme un de ses moyens d'expression.

Pourvu que l'espace et la disposition s'y prêtent, on peut facilement relier la parole à des objets supports : écritures, marques, manuscrits, comme les quipus péruviens, les churingas australiens, les livres sacrés orientaux. Céramiques aztèques ou mayas, peintures de conversations, représentations de rituels parlés sont liés aux pratiques langagières ; les supports de soie, d'écorce, de papier, de bambou, de peaux, les poudres d'or, les pinceaux ou stylets ne sont pas indifféremment utilisés et seront montrés comme des attributs de cette transcription. On doit y exposer aussi les remplaçants de la parole (langages sifflés, tambours de rythme) ou ses adjuvants, comme les branches d'arbre avec lesquelles le médium japonais fait venir les esprits.

On peut également souligner la part du corps dans la parole et les intermédiaires entre lui et la parole extériorisée : masques, labrets, voiles, mais aussi marionnettes, porte-voix, ainsi que postures, mimiques, costumes, qui soulignent, exagèrent, amplifient ou cachent la voix, le visage et l'ensemble du corps.

Donner à voir la transmission, illustrer l'efficacité et le pouvoir de la parole n'est pas impossible. Le ton nasillard qui accompagne le masque, la litanie d'un maître orateur qui sonorise un dispositif rituel, la mise en correspondance d'un tissage qui narre une biographie et l'histoire de vie racontée, une poterie qui fixe une croyance en narrant un mythe dans son iconologie dont on entend la version moderne et dont on suit la transcription, donneront un vécu à l'objet et à la croyance ; la superposition chronologique induira la comparaison.

Les techniques qui permettent d'écouter les sons d'un instrument de musique devant la vitrine qui les présente, sont parfaitement adaptées à ce projet de réconciliation entre le visuel et les autres sens et permettent cette évaluation du changement.

Les problèmes de participation sont liés à ces efforts. Si nous voulons véritablement instaurer un dialogue avec le public, alors il faut d'abord susciter l'intérêt et la curiosité puis lui donner les moyens de comprendre un peu de la culture exposée ; s'il est vrai qu'un objet est ancré dans un réseau de croyances, de techniques, de rituels, alors une pleine

compréhension de la part du public comme des "donateurs" passe par l'expérience : cuisiner, bâtir, construire, ou même dans certains cas, contempler. La visite du musée ne doit pas aggraver par un point de vue exclusivement contrastif les préjugés interculturels, mais faire comprendre ces différences. C'est pourquoi le musée pourrait contenir une série de mises en scène selon les préoccupations, les événements et les attentes du public. Les ateliers "d'une langue à l'autre" sont là pour convaincre chaque visiteur que tout un chacun est détenteur d'un peu de la Tradition Orale et de l'art de la parole et que toute ouverture sur d'autres civilisations suppose un dialogue, donc des pistes pour entendre ce que d'autres expriment par des moyens différents. "La spécificité des collections implique que le musée fasse une large place au spectacle vivant (théâtre, musique et danse) avec des possibilités d'ouverture sur la création contemporaine", est-il écrit dans le projet. Il serait pitoyable que les musées reflètent cette amertume de l'étudiant indien, envahi de tristesse lorsqu'il visite une collection des objets de son pays "des châles sans bébés; des instruments de musique sans Hindou pour les jouer; [...] et par-dessus tout, des hookahs sans leur fumée aux formes fantastiques..." (Tarabout, 2003). Il faudrait gagner le pari difficile d'une révolution muséale, celle annoncée dans la charte de la construction : "Susciter de nouveaux objectifs spécifiques, de nouvelles pratiques culturelles, muséales en particulier", pour restituer le dialogue et "qu'en face du silence presque hostile des galeries de nos musées – il n'est pas de bon ton de bavarder dans une exposition de cadavres – l'oreille de qui se risque à cheminer sur les sentiers se berce de la cadence des langues [...] qui en dépit des assauts de la "civilisation" ont gagné le pari de la pérennité"(Ruz Sosa, 2005). L'ethnologue mexicain parlait des sentiers du pays maya, on peut rêver des chemins qu'emprunte l'hôte des musées du vingt et unième siècle. ●

Bensa, Alban et Rivierre, Jean-Claude. *Les chemins de l'Alliance*, SELAF, Paris, 1982.

Cereceda, Verónica. Aproximaciones a una estética andina : de la belleza al tinku, *Raíces de América. El mundo aymara*, Compilación de X. Albó, Madrid, Alianza editorial/Unesco, 1988.

Descola, Philippe. *La nature domestique*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1986

Haudricourt, André Georges. Domestication des animaux, culture des plantes, traitement d'autrui, *L'Homme*, vol 2(1), pp. 40-50, 1962.

Kukawka, Katia. La place du patrimoine immatériel dans les musées, *Matérialiser le patrimoine immatériel : table ronde, Paris, 30 janvier 2002*, Patrimoine francophone, 5, pp. 33-36, 2002.

Ruz Sosa, Mario Humberto. *Maya : El refinamiento de la alteridad*, Museo Nacional de Antropología, México, 2005.

Tarabout, Gilles. Passage à l'art. L'adaptation d'un culte sud-indien au patronage artistique, *L'esthétique : Europe, Chine et ailleurs*, sous la direction de Yolaine Escande et Jean-Marie Schaeffer, Paris, You-Feng, pp. 37-60, 2003.

Therrien, Michèle. *Le corps inuit*, SELAF, Paris, 1987.

Christiane Naffah | Conservateur général | musée du quai Branly |
christiane.naffah@quaibrany.fr |

Musées et patrimoine immatériel

Afin d'explorer l'articulation entre les musées et patrimoine immatériel, nous vous proposons, à titre personnel et non institutionnel, quelques éléments de réflexion en terme de pratique professionnelle et de position sémantique concernant la propriété d'un objet de musée.

Tout d'abord, rappelons les termes de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (UNESCO, 32^e conférence générale, octobre 2003), destinée à compléter la Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel (datant de 1972) :

Définition du patrimoine immatériel : les pratiques, représentations, expressions, connaissances, savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et de la création humaine.

Cette convention est un instrument juridique normatif.

Le patrimoine immatériel se compose :

- d'ondes : sons, voix, langues, musiques
- de gestes : usages et pratiques du corps, danses, démonstrations scientifiques ou techniques
- de rites de passage, de rituels religieux (que nous classons à part, car il convient de prendre en compte l'introduction du sacré et parfois du secret).

Une fois identifié dans ses limites, se pose la question de son ou ses statuts : qui décide ? À quel niveau ?

Par exemple, dans le domaine des musées, s'agit-il :

- du scientifique : ethnologue, linguiste, ethnomusicologue
- du conservateur
- du dépositaire : locuteur des langues, auteur des sons et des gestes, officiant des rites.

Qui est placé pour commander :

- l'entrée au musée
- la construction scientifique de l'objet immatériel
- la forme et l'opportunité de sa diffusion.

L'entrée au musée ne va pas de soi. D'où la nécessité de poser la problématique correctement pour travailler.

Par ailleurs, d'après les termes de la Convention précitée, il se compose également de d'éléments de nature organique et inorganique, constituant les "*instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés*".

1. Pratique professionnelle

Il convient d'invoquer d'urgence ici la pratique professionnelle.

En effet, dans un musée, les objets matériels, c'est-à-dire constitués de matière organique (issue du vivant : végétal, animal, humain et synthétique : polymères) et de matière inorganique (minéraux, métal, céramique et verre, par exemple) sont considérés, du fait même de leur essence, comme un patrimoine matériel.

Quand on veut donner une image simple et concrète du musée, aujourd'hui, on dessine un triptyque composé d'une collection, d'un bâtiment et d'un public.

Seules les deux premières parties du triptyque se rapportent au patrimoine :

- **la collection** : qu'elle soit archéologique, beaux-arts, ethnographique, industrielle, elle se caractérise physiquement par des objets matériels dont chacun porte un numéro d'inventaire, est voué à traverser les siècles, à diffuser, au cours des temps, des messages, à travers des grilles d'analyses sans cesse renouvelées
- **le bâtiment** : il peut être une architecture, un site ou les deux (musée du Moyen-Âge Thermes de Cluny, à Paris, musée du château des Ducs de Bretagne de Nantes, Écomusée de Vendée, musée national de la Préhistoire des Eyzies de Tayac). Il est un objet matériel qui traverse le temps, se transforme, réponds à diverses utilisations, selon les époques.

La troisième,

- **le public**, composé d'êtres humains, il "active" le patrimoine : il le "reçoit" et forme le complément

indispensable pour que la transmission des sens, la "célébration" ait lieu. Demandeur de sens, il requiert les ondes et les gestes qui les donnent. Il invite, pour ainsi dire, une forme de patrimoine immatériel qui contextualise l'objet, en précisant l'imaginaire, la symbolique, la technique et l'usage qui le caractérisent.

Le musée est investi, entre autres, de deux fonctions conservatoires : l'intégrité de la matière de l'objet patrimonial et la protection juridique de celui-ci. Le patrimoine matériel, dans les musées, apparaît comme un absolu, alors que le patrimoine immatériel est opératoire le temps de l'opération. Il sert, dirait Édouard Glissant, à "ausculter le tremblement du monde" : repenser le statut de la terre-mère, représenter la chaîne des ancêtres. Le patrimoine matériel symboliserait la fermeture, le patrimoine immatériel la fluidité ?

Dans ce contexte, le patrimoine immatériel n'est conservé que dans son substrat pérenne qui est réactivé à chaque utilisation. Ce substrat ou support est généralement considéré comme un document et non comme un objet de musée pourvu d'un numéro d'inventaire, couché sur celui-ci. Le support n'est pas inaliénable.

Par exemple, le CD-Rom de contextualisation de chaque objet extra-européen présenté au pavillon des Sessions au Louvre. Ce produit n'est pas considéré comme patrimoine. En revanche, certains des films ou sons dont il présente des extraits, peuvent l'être comme le film de Curtis de 1914, de cérémonies Inuits, dont le son a été rajouté en 1970, en enregistrant les anciens qui les ont réinterprétés devant les images.

Il est possible que, dans le cadre d'une nouvelle réflexion, de nouveaux impératifs conservatoires apparaissent.

La première partie de la définition de l'UNESCO est, à cette étape de notre démonstration, inversée. On pourrait proposer, dans un cadre muséal : *les instruments, objets, artefacts et espaces culturels des musées composent leur patrimoine matériel, et les pratiques, représentations, expressions, connaissances, savoir-faire associées aux collections constituent leur patrimoine immatériel.*

La démonstration pourrait s'arrêter là. Mais, il se trouve que l'une des équivalences (traduction anglo-saxonne ?) du mot "immatériel" est "intangible". La question suivante est alors : d'immatériel à intangible et d'intangible à virtuel, est-on dans le même champ sémantique ?

Le mot tangible est issu du latin *tangere* : toucher. L'intangible est "ce que l'on ne peut toucher", qui échappe au sens du toucher.

Le mot virtuel vient du latin *virtus* : force. Virtuel signifie, ce qui n'est tel qu'en puissance, qu'à l'état de simulation, fictif.

Giovanni Pinna, Président d'ICOM Italie, dans les nouvelles de l'ICOM n°4 : distingue au moins trois catégories du patrimoine culturel immatériel :

1 – *"Les expressions fixées sous une forme tangible, de la culture ou des modes de vie traditionnels d'une communauté donnée : rituels religieux..., modes de vie, folklore, etc. Ex : les marionnettes siciliennes, la place Jemaa el-Fna de Marrakech. Ces expressions conservent leur valeur tant qu'elles restent vivantes".*

Et après, serions-nous tentés d'ajouter ?

2 – *"Les expressions individuelles ou collectives dépourvues de forme tangible : la langue, la mémoire, la tradition orale, les chansons, la musique traditionnelle non écrite, etc. Exemple : le patrimoine oral du peuple Zapara d'Équateur et du Pérou."...*

Ces deux catégories peuvent être conservées dans les musées au moyen d'enregistrements sonores, d'images fixes ou animées. "On transforme ainsi du patrimoine immatériel en patrimoine matériel, dont la préservation en tant que témoignage historique et culturel est dès lors possible". C'est ce que nous avons déjà exprimé.

Il évoque :

- le risque de fossilisation dans l'espace et dans le temps

- le risque de rupture de transmission et termine en disant que ces médias cessent alors de constituer un patrimoine. Cette affirmation mérite débat.

Chérif Khaznadar, dans son article sur Les arts traditionnels, dans Internationale de l'imaginaire (Babel), nouvelle série, n° 15 précise :

"Il n'y a pas et ne peut y avoir de forme traditionnelle

figée dans le temps... Si elle existe, c'est qu'elle répond à un besoin. Lorsque ce besoin disparaît, elle disparaît généralement avec lui, si la création d'un nouveau besoin ne justifie pas sa survie dans une catégorie différente. Par exemple, une danse dévotionnelle peut perdre son sens sacré et subsister en tant que danse classique".

Une autre catégorie pourrait être celle de la mémoire et de la conservation à titre de référence, d'une forme traditionnelle qui ne serait plus nécessaire, et cela dans les lieux de mémoire et de diffusion que sont les musées et les médiathèques.

Les musées conservent, la convention demande de préserver, au niveau mondial, dans un cadre qui dépasse de très loin celui des musées, mais les deux opérations ne devraient pas être antinomiques : elles apparaissent complémentaires.

3 – *"Les significations symboliques et métaphoriques des objets qui constituent le patrimoine matériel... Les musées ont une responsabilité à l'égard de cette catégorie... dans la mesure où les processus muséaux tendent à investir les objets de significations symboliques qui sont ensuite diffusées auprès d'un large public."* Nous n'appellerions pas cela, aujourd'hui, le patrimoine, mais l'exercice de sa diffusion. Ces processus fondent des pratiques culturelles : matérielles et idéologiques de communautés actuelles dont nous faisons partie. Mais, les élever au rang de patrimoine, me semble anachronique : nous devons nous garder de l'auto-célébration.

Voilà évoquées brièvement les formes tangibles et intangibles.

En matière de virtuel, citons un seul exemple : la modélisation 3D d'un objet du musée du quai Branly (CD Rom).

Le patrimoine muséal est un tout : il est impossible d'évoquer (au sens premier du verbe, c'est-à-dire appeler) l'un, le patrimoine matériel, sans faire référence à l'autre, le patrimoine immatériel.

Pour autant, le musée n'a pas vocation à contenir tout le patrimoine immatériel de l'univers, d'autres instances conservatoires sont concernées.

2. Position sémantique concernant la propriété d'un objet de musée

Voir tableau page suivante ⇨

Risquons -nous ici à un début de tentative de caractérisation schématique du patrimoine muséal.

En guise de conclusion, nous appellerons 2 citations.

La première est issue des mesures de sauvegarde qui composent l'article 13 de la convention UNESCO : *"encourager des études scientifiques, techniques et artistiques ainsi que des méthodologies de recherche pour une sauvegarde efficace du patrimoine culturel immatériel, en particulier du patrimoine culturel immatériel en danger."*

Parfois, non seulement le patrimoine immatériel est en danger, mais les communautés mêmes, dont il est issu, sont menacées.

La deuxième est évoquée par Philippe Boudin dans le magazine de l'art tribal, 4^e livraison de 2003 : *"les Ayoreo-Totobiegosode du Paraguay chassés de leur territoire par les exploitants forestiers, les bushmen gana et gwi du Kalahari central au Botswana expulsés de leurs terres ancestrales au profit de compagnies minières ou les 300 derniers Jawara des îles Andawan qui ne peuvent plus résister aux épidémies de rougeole propagées par les colons venus du continent indien."*

Dans le journal *Libération* du lundi 17 mai 2004, nous pouvons lire qu'au Nunavut, terre des Inuits, les polluants organiques persistants, portés par les vents et les courants marins, depuis les USA, le Mexique et le Canada, qui se fixent dans les animaux, source d'alimentation privilégiée des Inuits, entraînent chez eux : cancers, baisse de la fertilité, déficience du système immunitaire. Et les valeurs de l'alimentation traditionnelle sont aussi culturelles et spirituelles. Nous sommes loin du musée, direz-vous ? Certes, mais il est toujours possible d'agir.

Divers types de propriétés d'une œuvre matérielle

L'œuvre génère ex-qualité plusieurs types de propriétés qui se complètent et contribuent à sa conservation.

La propriété matérielle et juridique. C'est la traduction d'une responsabilité. À la suite des vicissitudes de l'Histoire des hommes et de son histoire personnelle, l'œuvre se trouve dans un lieu, confiée aux soins de personnes précises qui ont vocation à sa pérennité et à sa diffusion. D'où qu'elle vienne, elle est en principe inaliénable, sur le sol où elle se trouve, dans l'institution qui la conserve, à charge pour celle-ci d'assurer de manière quasi obligatoire, sa connaissance, sa diffusion, ses retrouvailles avec les êtres issus de sa culture.

La propriété culturelle. Elle est universelle en ce qui concerne la connaissance de l'œuvre de l'extérieur et restrictive en ce qui concerne son sens d'origine. On pourrait considérer une propriété culturelle endogène, propre aux personnes qui ont fabriqué et/ou utilisé l'objet avant son entrée au musée et à leurs descendants directs. Active ou disparue, la culture qui a produit l'œuvre, fonde le contexte où son sens s'enracine. Puis, une propriété culturelle exogène vient doubler la première, sans l'annuler, bien au contraire.

La propriété spirituelle est restrictive. Elle relève du groupe humain qui a pratiqué ou qui pratique les rituels ou religions auxquels l'œuvre est associée. Elle doit être considérée avec vigilance et respect. Certaines communautés ont parfois irrémédiablement disparu ou se sont transformées : il convient alors d'observer, par déférence à leur mémoire et dans un souci de rectitude, la plus grande prudence envers des pseudo-héritiers ou néo-collectivités.

La propriété identitaire peut être nécessaire. Elle doit alors être reconnue. Tel ou tel peuple dont l'histoire a éloigné la mémoire matérielle peut ressentir la nécessité de retrouver les signes symboliques ou d'appartenance fondant son inscription dans le monde. Ici encore, prudence et respect sont de rigueur : la notion identitaire peut être soumise aux aléas d'une construction progressive ainsi qu'à ses leurreurs positifs ou négatifs.

Divers types de propriétés d'une œuvre immatérielle

Concept inopérant ?

Concept opérant

Concept opérant

Concept opérant

| Laurence Sigal | Directrice du musée d'art et d'histoire du Judaïsme | laurence.sigal@mahj.org |

Culture juive et patrimoine immatériel

Un exemple, à Paris : la communauté Kalash, shamanique, du nord du Pakistan, résiste tous les jours, à la pression de l'Islam pakistanais. Des statues d'ancêtre et autres créations matérielles issues de cette culture Kalash, ex-Kafir, figurent dans les collections françaises. Le musée Guimet en présente au moins deux dans son parcours permanent. Une effigie féminine imposante, prêtée par le musée de Peshawar, figure au pavillon des Sessions du musée du Louvre, d'autres objets Kalash seront présentés au musée du quai Branly.

Autre exemple : le musée de l'Homme prépare une grande exposition sur les Inuits...

Sans sortir de leur rôle, en exposant les œuvres des communautés menacées, en les contextualisant, les musées les font exister ailleurs, devant d'autres publics, d'autres instances. Ils les défendent ainsi et peuvent participer à une forme de résistance pacifique et humaniste. Ils ont un rôle à jouer dans l'œuvre militante de la préservation.

Intrinsèquement, les musées détiennent la fonction de conservation. Par la diffusion, ils peuvent inciter à la préservation. Par la déontologie, appliquée tant sur le patrimoine matériel qu'immatériel, ils peuvent former à la tolérance et au respect. ●

La culture juive s'étant fait une spécialité, non pas du texte seul, mais de la tradition-transmission de ces textes, nous devrions avoir réfléchi, en tant que musée, à des modalités originales pour rendre compte de ce patrimoine et de ses spécificités. En vérité, lorsqu'on se tourne vers l'histoire assez brève des musées juifs, on se heurte successivement à trois échecs remarquables dans le domaine de la présentation du patrimoine immatériel.

Nous voudrions examiner la formation au cours du XX^e siècle de trois modèles fondamentaux pour la constitution des musées juifs qui s'étaient donné pour objectif de faire prévaloir certains aspects de ce que l'on convient d'appeler aujourd'hui le patrimoine immatériel. Dans chacun de ces trois exemples, on a assisté à un basculement, une sorte d'attraction fatale qui a fait retomber ces entreprises dans ce qui semble être le modèle inexpugnable du musée européen patrimonial : le musée de collections, fondé sur l'objet et l'œuvre d'art ; si bien que toute ambition ou théorie préalables à l'édification de ces musées, se sont effondrées.

An-sky

La première expérience, conduite au tout début du XX^e siècle, à partir de 1905, en Russie, reposait sur une vision de la culture juive comme langue-monde. Elle fut imaginée par un écrivain, Sh. Z. Rappaport, qui avait adopté le pseudonyme de An-sky sous lequel il mena d'une part une œuvre d'ethnologue et d'autre part d'écrivain et d'idéologue.

Les premières tentatives de remise en perspective de l'esprit du peuple juif, une sorte de *Volkgeist* hérité de Herder, tourment autour de la langue comme trésor littéraire du peuple juif, de la langue avec ses traditions orales, ses compilations de textes, de leurs traditions et de leurs réformes.

Qu'il s'agisse de Moses Mendelssohn, le philosophe berlinois dont l'œuvre s'articule autour de la régénérescence par la langue ou de Eliézer-Ben-Yehuda qui œuvre à la renaissance d'une langue hébraïque moderne ou encore d'écrivains russes comme Bialik ou Ravnitzky, qui vont collecter le trésor de la langue hébraïque et publier des collections de légendes, de contes traditionnels tirés du Talmud, ou qu'il s'agisse des gloires de

la littérature yiddish, tous les apôtres modernes de la mise en forme d'un patrimoine spécifique du judaïsme sont des écrivains et pour eux le patrimoine, c'est la langue.

Et ils désignent par la langue, la littérature aussi bien que les parlers, les traditions populaires, les contes, les proverbes, ou les petites histoires qui vont devenir un genre littéraire en soi ; c'est la langue qui est le territoire propre de l'esprit national juif au début du siècle et la condition même de son renouveau. La grande phase de développement des musées qui se produit en Europe dans le courant du XIX^e siècle succède à l'invention de grandes expositions constituées avec comme arrière-plan la construction de la nation ; les musées sont bien les affirmations triomphantes des régimes européens depuis les expositions universelles jusqu'au développement des salles historiques dans les musées d'histoire locale et en particulier dans le monde germanique.

Dans ce contexte, dans les toutes premières années du siècle, à Saint Pétersbourg, est élaboré le projet le plus abouti, le plus complexe et le plus fascinant autour du folklore juif faisant suite et rompant tout à la fois avec les premières expositions, démonstrations d'art liturgique juif, qui sont réalisées à la fin du siècle XIX^e en Europe occidentale à Paris et à Londres. C'est à l'autre bout de l'Europe, sur fond d'idéologie révolutionnaire populiste et à la lumière d'une situation de crise, que va naître la notion de folklore juif (il est très important de remettre en perspective cette déclaration de l'ICOM sur le patrimoine immatériel et les crises catastrophiques que connaissent les régions dans lesquelles le patrimoine immatériel est dominant par rapport au patrimoine matériel).

La population juive est dans une situation de crise et subit les pogroms répétés après la révolution de 1905 ; cette situation renforce une vague d'émigration considérable et An-sky pressent la disparition des populations de leur lieu d'ancrage et surtout, la rupture des traditions et de leur transmission. Opposant culture d'élite et culture populaire, An-sky met en place un système descriptif complet des cadres culturels et matériels ; s'appuyant

sur la Société d'Ethnographie et d'Histoire juive de Saint Pétersbourg, il entreprend en Biélorussie, le long des rives du Dniepr dans la zone de peuplement juif, à partir de 1911, une expédition d'une ambition considérable sur tout ce qui relève de la créativité populaire et en particulier des traditions orales : chants populaires et liturgiques, langues et parlers, contes, proverbes etc. faisant du patrimoine "immatériel" le véritable trésor du judaïsme populaire. Ces expéditions ont donné lieu à une collecte d'une ampleur et d'une nature inégalées par sa complétude, par une démarche proprement ethnographique guidée aussi par une idéologie très "populiste" ; cette campagne systématique n'a pas d'équivalent, dans le domaine des traditions des populations juives d'un espace donné, jusqu'après la création de l'État d'Israël.

Ce faisant, An-sky prend un parti opposé au modèle général des musées qui naissent, dans la même période, en Europe occidentale et qui donnent vraiment la primauté à l'art religieux et rarement à l'histoire - deux éléments probablement adoptés par les musées juifs dans le sillage des grands musées européens.

De cette entreprise, il reste en particulier un questionnaire élaboré par An-sky conjointement avec son programme ethnographique ; ce questionnaire intitulé *Der Mentsch* en yiddish, langue parlée par plus de 97% de la population sur laquelle il enquêta, comporte plus de 1000 questions couvrant l'ensemble des modalités de la vie juive. Les archives de cette enquête recèlent des transcriptions innombrables du patrimoine oral, chansons populaires, chants religieux, mélodies, chansons enfantines, poésies, proverbes, parlers, idiomes, métiers, occupations, gestes, rituels et superstitions, mais également des relevés d'habitat, de bâtiments publics, de décors, des photographies, manuscrits, registres des communautés, traditions culinaires mais aussi, et là est le péché, des centaines d'éléments de la culture matérielle : objets quotidiens ou liturgiques, éléments vestimentaires, instruments de toutes sortes dont des instruments musicaux. En vérité, An-sky avait anticipé le besoin de musée

avant même de lancer son expédition mais il se sera laissé prendre au piège des éléments de culture matérielle qu'il rapporte.

Entre les deux guerres mondiales et la révolution russe, le fruit de cette collecte a subi quelques avatars – quand ce ne sont pas des avanies – mais il reste suffisamment d'éléments pour avoir une idée assez forte du résultat.

Pourquoi parler d'échec ? Parce que finalement, malgré l'équipe de savants guidés par les mêmes objectifs que An-sky, et l'accent mis sur la collecte de patrimoine immatériel, il n'y a pas eu ou peu eu – et cela pas uniquement en raison de difficultés historiques – d'exploitation de ce savoir collecté dans le domaine des cultures orales, linguistiques ou musicales. Comment s'est produite cette déperdition de matière ? La difficulté provient sans doute du décalage entre le projet d'enquête et la naissance du musée. An-sky avait pensé qu'à terme il faudrait un musée mais il n'avait pas étendu sa réflexion jusqu'à sa constitution.

Si bien qu'à sa création il ne fut qu'un conservatoire des objets matériels. C'est un problème auquel nous sommes tous confrontés aujourd'hui : nous pensons le musée et nous nous disons : comment intègre-t-on la dimension immatérielle, la dimension orale alors que, nous le constatons, c'est l'objet qui règne en maître.

Le Yizkerbukh

Le deuxième modèle qui aurait pu inspirer le programme des musées est le livre du souvenir, ce qui s'appelle dans la langue de ses inventeurs, le Yizkerbukh. Ces livres sont des recueils monographiques sur des villes ou des bourgades à forte population juive, comportant des listes d'habitants, des données généalogiques, sur l'histoire des familles et leur extinction, des témoignages, des descriptions de lieux et d'organisations associatives, des notes historiques, et des notices sur des personnalités. Cette littérature du souvenir, organisée de façon topographique et animée par des sociétés de natifs de telle ou telle bourgade, offre des patients et précieux ensembles d'information. De ces livres de mémoires juives a émergé

une culture de la mémoire qui a mis quelques temps à s'épanouir après la guerre (je fais référence ici à l'ère des témoins, selon l'expression d'Annette Wierviorka). On aurait pu croire là encore que la culture juive avait peut-être inventé une écriture nouvelle de l'histoire à travers les mémoires et le témoignage : pas la mémoire au sens de la chronique médiévale, ni la mémoire au sens de la tradition - transmission naturelle mais la mémoire construite en réaction à des solutions de continuité radicales. À nouveau, on n'a pas su transférer cette culture de la mémoire et du témoignage dans les musées juifs en dehors de l'exception, certes croissante, des musées consacrés à l'extermination des Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. Mais qu'ils soient des mémoriaux de pierre ou des musées, la relique ou la photographie ont longtemps prévalu avant que la restitution du nom des disparus ne devienne le devoir. Les témoignages qui y ont été intégrés sont des témoignages individuels. Le témoignage est-il une recette, une méthode qui peut s'appliquer à tous les musées d'ethnographies ?

Qu'en est-il des morts qui sont vraiment morts et qui eux, ne témoigneront pas et des vivants dont on a manqué l'exemplarité ?

Le musée de la Diaspora de Tel-Aviv

Une troisième expérience qui a connu un succès mitigé dans la représentation de ce patrimoine immatériel est celle du musée de la Diaspora à Tel Aviv, qui était le premier musée juif sans objets. Son fondateur, Yeshayahu Weinberg, a été par la suite le fondateur du musée de l'Holocauste à Washington, et le premier concepteur du musée juif de Berlin (très âgé lorsqu'on l'a sollicité, il est mort au cours du processus de création du musée). Il a été entouré d'un immense respect pour avoir mis au point des modalités muséographiques qui n'étaient pas celles de l'œuvre ou de l'objet mais qui portaient d'un programme historique et culturel ; il s'est demandé comment construire la représentation d'un patrimoine et d'une histoire comme phénomène total incluant les dimensions de la langue, de la mémoire et les processus sociaux.

Le musée de la Diaspora de Tel-Aviv est un musée sans objet d'art, sans objet authentique collecté sur le terrain.

C'est un musée très visuel. Les grands axes de l'exposition permanente sont les suivants : les références à un passé antique, la dispersion, les structures des communautés puis des relations sociales, les questions de parenté et de généalogie, d'histoire des communautés, des modalités de transmissions des savoirs. Un travail sur l'histoire des noms, une phonothèque, une photothèque ont été inclus. On a l'impression que tout le processus de construction sociale et de pérennisation des sociétés a été pris en compte. Le musée a été ouvert il y a 25 ans ; il est quasiment fermé aujourd'hui et n'a plus qu'une activité sporadique en attendant une renaissance incertaine ; cet épuisement est particulièrement remarquable dans une période où presque chaque année s'ouvrent un ou deux nouveaux musées juifs dans le monde, en Europe, aux États-Unis, en Australie, ou en Israël. Pourquoi ce musée qui s'était attaqué à une représentation nouvelle, originale, qui avait essayé de contourner le modèle européen du musée de collections dans le domaine juif est-il aujourd'hui en échec ?

Vous connaissez peut-être le musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris ; il est également un représentant de cet échec.

Que sommes-nous d'autre, pour ce qui est de la présentation permanente, qu'un musée de collections ? Certes nous avons prévu de refaire une grande partie de notre exposition permanente afin de réintégrer des phénomènes historiques phénomènes sociaux qui sont absents de la représentation : c'est un musée qui montre et qui ne parle pas. Quelle est la légitimité d'un musée de culture juive de faire régner à ce point l'objet ? Je voudrais citer Isaiah Berlin qui disait du peuple juif que c'est un peuple qui occupe une grande place dans l'histoire mais une place minuscule dans la géographie.

Le judaïsme a engendré une culture et des traditions qui se sont édifiées hors les murs, hors les lieux, hors l'objet. N'est ce pas une aberration d'être tombé

dans le piège de la représentation par le patrimoine matériel ? Sans vouloir paraître provocatrice, nous pouvons être sceptiques sur notre capacité à intégrer et présenter le patrimoine immatériel non pas seulement au sens des traditions orales, linguistiques et musicales mais aussi au sens des processus historiques et sociaux, dans un environnement qui ne s'est pas encore extrait du règne du visible. ●

Composition du Bureau Exécutif du Comité français de l'ICOM 2004-2007

Présidente

Dominique Ferriot

Vice-présidente

Yannick Lintz

Secrétaire général

Thomas Compère-Morel

Secrétaire général adjoint

Denis-Michel Boëll

Trésorier

Jean-Jacques Ezrati

Trésorier adjoint

Hélène Vassal

Membres élus

Denis-Michel Boëll

Musée national des arts et traditions
populaires

Élisabeth Caillet

Muséum national d'histoire naturelle /
Musée de l'Homme

Thomas Compère-Morel

Cité nationale de l'histoire
de l'immigration

Dominique Ferriot

Conservatoire national des arts et métiers

Julie Guiyot-Corteville

Musée de la ville
Saint-Quentin-en-Yvelines

Jean-Jacques Ezrati

Centre de recherche et de restauration
des musées de France

Jean-Paul Le Maguet

Direction régionale des affaires culturelles
Caen

Yannick Lintz

Musée du Louvre

Jacques Maigret

Musée des arts et métiers

Jean-Yves Marin

Musée de Normandie – Caen

Christiane Naffah

Musée du quai Branly

Hélène Vassal

Musée national des arts asiatiques
Guimet

Membres de droit

Bernard Blache

Palais de la découverte

Vice-amiral Jean-Noël Gard

Musée national de la Marine

Philippe Guillet

Vice-président de l'Association des musées
et centres pour le développement
de la culture scientifique, technique
et industrielle

Pascal Hamon

Représentant la Directrice des Musées
de France

Anne-Catherine Hauglustaine

Représentant le Directeur
du Musée des arts et métiers

Sylvain Lecombre

Direction des affaires culturelles de la Ville
de Paris

Nadine Lehni

Représentant le chef de l'inspection
générale des musées

Isabelle Monod-Fontaine

Directrice adjointe du musée national
d'art moderne

Elizabeth Pastwa

Présidente de l'Association générale
des conservateurs des collections
publiques de France, représentée par
Pascale Gorguet-Ballesteros

Benoît Poitevin

Représentant la Fédération des écomusées
et des musées de société

Anne-Marie Slézec

Responsable de l'Harmas
Jean Henri Fabre – représentant
le directeur du Muséum national
d'histoire naturelle



INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS
CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES

Directeur de la publication :
Dominique Ferriot

Responsables éditoriaux :
Philippe Guillet et Yannick Lintz

Comité éditorial :
Élisabeth Caillet, Thomas Compère-Morel,
Christiane Naffah, Jacques Maigret

Conception graphique :
les Pistoleros, Gilles Février et Didier Vincent

Impression :
I.C.O. imprimerie

ISSN 1639 - 9887