

— TABOU —

CULTURE & CULTURES

sous la direction de Réda Benkirane
et Erica Deuber Ziegler



infolio

| M E | G |

CULTURE & CULTURES

– TABOU –

Comité de rédaction de – tabou –

Laurent Aubert
Erica Deuber Ziegler
Jérôme Ducor
Geneviève Perret

Rédaction

Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65, 1205 Genève
Tél: (+41 22) 418 45 57
Site: www.ville-ge.ch/meg
E-mail: genevieve.perret@ville-ge.ch

Les auteurs tiennent à remercier Anahy Gajardo et Jean-Louis Feuz, qui ont grandement pris part à l'articulation du projet de ce livre.

CULTURE & CULTURES

Les chantiers de l'ethno

sous la direction de Réda Benkirane
et Erica Deuber Ziegler

avec un avant-propos d'Edgar Morin

© 2006, Musée d'ethnographie, CH-Genève, www.ville-ge.ch/meg

© 2006, Infolio, CH-Gollion, www.infolio.ch

Conception graphique: Atelier B, Genève

ISBN 2-88474-230-1

infolio

MEG | MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE
DE GENÈVE

Sommaire

Edgar Morin <i>On ne connaît la culture qu'à travers les cultures</i> <i>Avant-propos</i>	I
Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler <i>Introduction</i>	11
Chantier I <i>Définitions et fondements théoriques</i>	41
Pierre Centlivres <i>La notion de culture dans l'ethnologie</i> <i>française: avatars et banalisation</i>	43
Louis Necker <i>Culture & cultures: les défis de la mondialisation</i>	63
Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler <i>Culture de l'être, cultures du devenir</i>	71
José Marin <i>Mondialisation et diversité culturelle</i>	97



Chantier II	121	Chantier III	255
<i>Collections et pratiques muséographiques</i>		<i>Les musées d'ethnographie dans les sociétés pluriculturelles</i>	
Jacques Hainard	123	Henri Dorion	257
<i>Quels chantiers pour l'ethno?</i>		<i>Société(s), territoire(s), culture(s): un défi pour les musées canadiens</i>	
Bernard Dupaigne	143	Sylvie Dufresne	283
<i>Au quai des arts primitifs</i>		<i>Commémoration et altérité: la Grande Paix de Montréal, 1701-2001</i>	
Laurent Aubert	153	Jean Guibal	309
<i>Que reste-t-il de nos amours?</i>		<i>Cultures régionales et minorités culturelles</i>	
<i>L'autodafé des musées d'ethnographie</i>		Erica Deuber Ziegler	321
Dominique Wohlschlag	185	<i>Le Musée d'ethnographie de Genève, un interstice culturel dans la cité</i>	
<i>Un rouage de la grande machine des «arts premiers»: le petit marchand d'art tribal</i>		Les auteurs	343
Roberta Colombo Dougoud	207		
<i>Art océanien entre tradition et modernité: quel droit d'entrée dans les musées d'ethnographie?</i>			
Jean Davallon	225		
<i>Exposer le patrimoine: approche communicationnelle ou anthropologique?</i>			
Majan Garlinski	245		
<i>L'objet ethnographique à l'ère digitale</i>			

ON NE CONNAÎT LA CULTURE QU'À TRAVERS LES CULTURES

Avant-propos

Edgar Morin

Le mot culture est, selon l'expression de Heinz von Foerster, le plus vicieux des caméléons conceptuels. Il a un sens *anthropologique* (il concerne tout ce qui est acquis et non inné), un sens sociologique (comme culture d'une société ou d'une ethnie donnée) et un sens *élitiste* («culture des cultivés», humanités, philosophie, arts, etc.) Et nous basculons inconsciemment en permanence d'un sens à l'autre.

On ne connaît la culture qu'à travers les cultures, le langage qu'à travers les langues, la musique qu'à travers les musiques. C'est-à-dire que la relation entre l'unité et la diversité est inséparable. Ceux qui ne voient que la diversité occultent l'unité humaine; ceux qui ne voient que l'unité occultent la diversité humaine.

Une culture riche est une culture qui, à la fois, sauvegarde et intègre. C'est une culture à la fois ouverte et fermée.

Contrairement à l'idée que chaque culture comporte en elle-même une plénitude, Magoroh Maruyama remarque justement que chaque culture a quelque chose de *disfonctionnel* (défaut de fonctionnalité), de

misfonctionnel (fonctionnant dans un mauvais sens), de *sous-fonctionnel* (effectuant une performance au niveau le plus bas) et de *toxifonctionnel* (créant du dommage dans son fonctionnement). Les cultures sont imparfaites en elles-mêmes, comme nous sommes nous-mêmes imparfaits. Toutes les cultures, comme la nôtre, constituent un mélange de superstitions, fictions, fixations, savoirs accumulés et non critiqués, erreurs grossières, vérités profondes. Mais ce mélange n'étant pas discernable de prime abord, il faut être attentif à ne pas classer comme superstitions des savoirs millénaires – comme par exemple, les modes de préparation du maïs au Mexique, qui ont été longtemps attribués par les anthropologues à des croyances magiques jusqu'à ce qu'on découvre qu'ils permettent à l'organisme d'assimiler la lysine, un acide aminé présent dans ce qui fut longtemps la seule nourriture des Indiens Pueblos.

D'où ce paradoxe qui sera celui du XXI^e siècle: il faut à la fois préserver et ouvrir les cultures. Cela n'a, du reste, rien de novateur, car à la source de toutes les cultures, y compris celles qui semblent les plus singulières, il y a rencontre, association, syncrétisme, métissage. Toutes les cultures ont une possibilité d'assimiler en elles ce qui leur est d'abord étranger, du moins jusqu'à un certain seuil, variable selon leur vitalité, et au-delà duquel ce sont elles qui se font assimiler et/ou désintégrer.

Ainsi, selon un double impératif complexe dont nous ne pouvons annuler la contradiction interne – mais cette contradiction peut-elle être dépassée et n'est-elle pas nécessaire à la vie même des cultures? – nous devons en même temps défendre les singularités culturelles et promouvoir les hybridations et les métissages. Il nous faut lier la sauvegarde des identités et la propagation d'une

universalité métisse ou cosmopolite, qui tend à détruire ces identités.

Comment intégrer sans désintégrer? Le problème se pose dramatiquement pour les cultures traditionnelles comme celle des Inuit. Il faudrait savoir les faire profiter des avantages de notre civilisation – santé, techniques, confort, etc. –, mais savoir les aider à conserver les secrets de leur médecine propre, de leur chamanisme, leurs savoir-faire de chasseurs, leurs connaissances de la nature, etc. Il faudrait des passeurs, comme l'est Jean Malaurie, qui ne seraient en rien des missionnaires religieux ou laïcs venus leur faire honte de leurs croyances et de leurs usages.

Il s'agirait d'aller vers une société universelle fondée sur le génie de la diversité et non sur le manque de génie de l'homogénéité, ce qui nous amène à une double exigence, qui porte en elle sa contradiction, et ne peut se féconder que dans la contradiction: partout préserver, étendre, cultiver, développer l'unité planétaire; partout préserver, étendre, cultiver, développer la diversité.

Aussi, il faut laisser aller les hommes et les cultures vers le métissage généralisé et diversifié, lui-même diversifiant en retour. Les interdits porteurs de malédiction, qui, dans l'ère de la diaspora humaine, constituaient les défenses immunologiques des cultures et des religions traditionnelles, sont devenus des obstacles à la communication, à la compréhension et à la création dans l'ère planétaire. Dans un premier temps, les mêleurs de style sont considérés comme des confusionnistes; les métis d'ethnies et de religions sont rejetés comme bâtarde et hérétiques par leurs communautés d'origine. Ils sont les victimes et martyrs d'un processus pionnier de compréhension.

L'humanité est à la fois une et multiple. Sa richesse est dans la diversité des cultures, mais nous pouvons

On ne connaît la culture qu'à travers les cultures

et devons communiquer les uns les autres dans la même identité terrienne C'est en devenant vraiment citoyens du monde, partageant une même culture aux cent fleurs, que nous deviendrons vigilants et respectueux des héritages culturels.

INTRODUCTION

Réda Benkirane
et Erica Deuber Ziegler

Ce livre collectif témoigne de l'éclatement actuel des sens que peut recouvrir la notion de culture et de ce que peut signifier pour un musée d'ethnographie le fait de traiter de cultures lointaines et proches à travers des objets et des thèmes d'ailleurs et d'ici, du passé et du présent. À quelle *culture* contribue un musée d'ethnographie en parlant de ces différentes *cultures*? Cette quête et cette interrogation interviennent dans une période de crise où il y a nécessité de redéfinir, d'une part, la fonction muséographique et, d'autre part, le travail anthropologique selon des pistes et des champs d'exploration nouveaux. *Culture & cultures* réunit ainsi quinze auteurs qui témoignent de leurs expériences muséographiques, apportent des éclairages variés et complémentaires et, enfin, exposent leurs interprétations qui ne manquent pas, parfois, d'être divergentes ou concurrentes entre elles.

Le sujet du livre trouve sa toute première origine dans un colloque intitulé «Culture & cultures» organisé en 2001 par le Musée d'ethnographie de Genève¹. Il s'agissait alors

1. Genève, Musée d'ethnographie, 11-12 mai 2001.

de réfléchir au contenu d'un projet de nouveau musée², à la manière d'habiter son espace, d'organiser ses activités et d'honorer ses missions de service public. Quels objectifs généraux voulait-on, quelles mise en place et présentation des objets et des cultures, quel choix des thèmes à aborder? Plus fondamentalement, quel sens voulait-on donner à l'action du musée, au travail ethnographique, aux relations entre humains et, en particulier, aux relations entre soi et les autres que ce travail engendre?

Il avait paru utile aux organisateurs du colloque de s'arrêter un moment sur les questions liées à l'usage indistinct d'un mot devenu omniprésent: «culture».

Le Musée d'ethnographie de Genève avait repris à son compte bon nombre des questions posées par les ethnologues: Fallait-il «brûler les musées d'ethnographie», comme se le demandait Jean JAMIN en 1998? Fallait-il les démanteler, comme on était alors en train de l'entreprendre à Paris avec le Musée de l'Homme et le Musée des Arts Africains et Océaniens? Les remplacer par des musées d'art ou intégrer leurs collections dans ceux-ci, comme on venait de le faire au Louvre ou qu'on s'apprêtait à le faire au Musée des «arts premiers», futur Musée du quai Branly? Devait-on, comme on le pratiquait avec brio au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, en déconstruire inlassablement l'objet, dans une quête historio-

2. Ce projet, «L'Esplanade des mondes», du nom du projet lauréat du concours d'architecture organisé par la Ville de Genève pour le nouveau bâtiment, s'est heurté à un référendum lancé contre sa construction et a été abandonné après l'issue négative du scrutin.

graphique et épistémologique des conditions de leur constitution et du propos ethnologique? Était-il opportun de rebaptiser l'institution, comme le font aujourd'hui la plupart des musées, dits des «civilisations», des «cultures du monde», de «société»³, en neutralisant ainsi le qualificatif d'«ethnographie», apparemment déprécié du fait de sa connotation coloniale? Fallait-il, plus ambitieusement, devenir un centre d'interprétation du patrimoine mondial, en abattant au passage les barrières existant entre l'ethnographie d'ici et d'ailleurs? Ces problèmes étaient ceux que les musées d'ethnographie avaient hérités de leur propre histoire et qu'ils projetaient vers l'extérieur.

Depuis une quinzaine d'années, la position occupée par les musées d'ethnographie dans le champ culturel était effectivement en crise. Les difficultés rencontrées étaient liées à une série de transformations profondes survenues

3. Terme apparu lors du colloque national «Musée et société» réuni à Mulhouse en 1991. Emilia Vaillant (BARROSO et VAILLANT 1993): «Sans doute ce terme n'est-il pas le meilleur possible mais il permet de ne pas se retrancher dans des frontières d'école: ce terme met l'accent sur la démarche commune: au lieu d'opposer les musées d'arts et traditions populaires aux musées d'ethnographie ou aux écomusées, les musées d'ethnographie aux musée d'histoire ou aux musée industriels... Ce terme est choisi pour rassembler les musées qui partagent le même objectif: étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques et transmettre les relais, les repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés. Dans une période, cet avant l'an 2000, où l'espèce humaine offre aux regards des enfants des monceaux d'inquiétudes, je souhaite émettre un vœu: que ces musées de société puissent devenir des musées de civilisation.»

dans l'histoire contemporaine: libération politique des peuples, émancipation sociale, progression de la démocratie et des droits de l'homme, globalisation économique, élargissement de la notion de patrimoine et de l'accès populaire à la culture.

Si la mission des musées d'ethnographie à l'égard de leurs collections paraissait toujours relativement claire – conserver, étudier, comparer, mettre en valeur, produire et diffuser des connaissances – si de nouveaux types d'objets, notamment des objets de nos sociétés «développées» ou technologiquement avancées, étaient reçus dans la classe des objets ethnographiques, quels rapports les activités du musée devaient-elles entretenir avec la culture vécue des gens? Les musées devaient-ils simplement continuer à produire du savoir anthropologique et à éduquer? Devaient-ils initier le public aux arts? Lui faire partager l'accès au patrimoine le plus large possible de l'humanité? Former des citoyens du monde? Ou cibler les publics et leur offrir, pour leurs loisirs, des produits différenciés en fonction de leurs intérêts et des modes du marché?

En ce début de XXI^e siècle marqué par la mondialisation, les nouvelles migrations, la coexistence obligée des cultures et la reconnaissance de l'égalité entre elles, comment les musées d'ethnographie allaient-ils *parler des cultures et produire de la culture à leur sujet?*

Le projet d'une approche raisonnée de la pluralité culturelle

Tout au long de la décennie 1990, le Musée d'ethnographie de Genève avait pris à l'égard de ces questions des positions affirmées, plutôt optimistes, centrées sur une vision humaniste de la pluralité des cultures⁴. Son directeur de l'époque, Louis Necker, avançait l'idée d'une sorte d'«écomusée» de la diversité culturelle, idée d'autant plus audacieuse que son auteur entendait prendre ses distances à l'égard des orientations du projet de Musée du quai Branly alors en chantier...

L'optimisme et la combativité joyeuse du Musée d'ethnographie de Genève se lit en particulier dans le projet «Diversité 95», une manifestation lancée à la suite du sommet de la terre de Rio de Janeiro, en 1992, et qui s'échelonna tout au long de l'année 1995 pour la mise en œuvre de l'Agenda 21 et d'une politique de développement durable⁵. L'opération avait été imaginée par la Coordination Homme, Nature, Environnement⁶ et aussitôt étendue de la diversité biologique à la diversité culturelle. Louis NECKER, décrivait dans *La Mosaïque genevoise* (1995) l'apport

-
4. On retrouve l'écho de cet humanisme dans l'ouvrage dirigé par Laurent AUBERT, *Le Monde & son double* paru en 2000 pour l'exposition organisée au Musée Rath par le Musée d'ethnographie de Genève.
 5. L'Agenda 21, créé lors de la Conférence de Rio en 1992 et adopté par 180 États, dont la Suisse, définit pour le XXI^e siècle, les orientations des collectivités locales pour assurer un développement durable afin de satisfaire les besoins actuels des populations sans compromettre ceux des générations futures.
 6. Coordination mise en place par le Département municipal des affaires culturelles et réunissant les musées scientifiques de la Ville de Genève et les départements concernés de l'Université de Genève.

démographique, économique et culturel de Genevois venus d'ailleurs comme une source d'enrichissement matériel et spirituel, comme un trésor de tolérance à garder à tout prix. Deux forums, «Diversité I» et «Diversité II» (AUBERT *et al.* 1996), firent en outre connaître et évoluer les questions les plus urgentes: sur la diversité considérée comme une richesse; sur la nécessité, pour éviter d'en être privé à travers l'homogénéisation du capitalisme mondial, de créer sans cesse de nouveaux mythes, des rencontres, des entrecroisements, de l'art, du renouveau, etc.; sur la réforme nécessaire des paradigmes de la connaissance et du langage pour penser un monde multiple; sur l'utilité d'un nouveau musée d'ethnographie à Genève pour y favoriser l'expérience de cohabitation heureuse d'hommes et de femmes issus des grandes civilisations de la planète. La manifestation fut un grand succès, un moment de bonheur, mais elle suscita aussi des critiques: on idéalisait la Genève pluriculturelle, alors que les situations vécues à Genève par les sans-papiers et les requérants d'asile étaient des plus difficiles, que le racisme (notamment anti-Noirs) était patent ou que l'absence de droits politiques pour les étrangers constituait un déni de la démocratie. À l'opposé, des critiques de droite traduisaient la crainte que la manifestation, en marquant un appui aux étrangers, en invitant à leur bonne intégration, ne favorisât leurs revendications à l'exercice de droits politiques ou n'accrût à leurs yeux l'attractivité de Genève.

La vision humaniste, qui s'était exprimée dans le projet «Diversité 95», cherchait à s'incarner dans une ethnologie contemporaine tout en se nourrissant des avancées majeures des sciences et en particulier de celles du vivant. En préservant les valeurs immatérielles des choses et des cultures, en se préoccupant de l'histoire

vivante⁷ sans toutefois focaliser uniquement sur les cultures lointaines, l'anthropologue genevois Louis Necker voulait par là même déclassifier les sociétés dites «traditionnelles». Ce faisant, il voulait approcher l'autre non plus seulement dans les termes – souvent convenus – de la culture savante, mais en lui donnant la parole et en favorisant, au sein même du musée, l'expression des cultures et des expériences vécues. Pour enrichir cette vision de l'homme et des cultures, il fallait pousser encore plus et mieux l'étude des productions culturelles, nourrir la comparaison entre les cultures du monde, contribuer à leur compréhension, éclairer leurs interactions, montrer les coexistences et les communications interculturelles possibles, profiler les distinctions mais aussi les réciprocitys qu'elles impliquent – notamment pour se garder des replis d'ordre nationaliste ou ethnique. Mais pour pouvoir véritablement comparer des cultures entre elles, encore fallait-il pouvoir disposer d'une connaissance des profondeurs. Le musée se devait donc de poursuivre des travaux ethnographiques de chercheurs confirmés, appelés à s'engager dans des terrains nombreux et variés.

7. «La mémoire n'est pas la reproduction du passé, mais son incessante réinvention en fonction du présent et de l'avenir, oscillant entre oubli, indifférence, censure, annulation, emblématisation et enjolivement» (Bernard Crettaz, manifeste en 10 points présenté au Musée Rath, dans l'exposition «Le Monde & son double», voir p. 15, note 4).

Du flash au clash civilisationnel

Dès 2001, cette politique muséographique se vit contrariée par un certain nombre d'événements qui affectèrent l'évolution du Musée d'ethnographie de Genève⁸. La réflexion se poursuit néanmoins dans la situation vécue de mondialisation et de dissolution des liens sociaux traditionnels, où l'on assistait comme jamais à la manière dont les cultures – des différents groupes sociaux, des générations, des classes, des sexes, des immigrés de diverses provenances – s'affichent, interagissent, se métissent, résistent, se recroquevillent, se déploient et co-évoluent, vite, par emprunts, contaminations, nouvelles synthèses, réactions et créations. Dans le contexte d'un brassage culturel accéléré, comment populariser les acquis les plus récents de l'anthropologie, faire comprendre à un large public les mécanismes humains et sociaux de la création culturelle?

Ces interrogations survenaient en même temps que des événements d'une tout autre gravité – les attaques du 11 septembre 2001 sur New York et Washington. Ceux-ci allaient radicalement changer le cours du monde pour l'engager dans une ère de turbulence, marquée notamment par une guerre générique «contre le terrorisme» et «l'axe du mal». Derrière cette rhétorique d'une Amérique profonde, mue par une religiosité zélote mais ébranlée par la découverte de sa propre vulnérabilité, l'Europe

8. Abandon du projet de nouveau musée, déménagement des collections dans un dépôt des Ports Fracs de Genève, travaux de rénovation du vieux bâtiment, deux changements de direction, réouverture avec des expositions temporaires et suppression des expositions permanentes.

allait être prise en otage et sommée de s'engager de gré ou de force dans l'affrontement interculturel, entre croisade et *jihad*, où l'islam allait servir de repoussoir métaphysique et de bouc émissaire géopolitique.

La théorie du clash des civilisations, cette bible géostratégique des conservateurs américains développée par l'historien Bernard Lewis et le politologue Samuel Huntington⁹, a cherché à trouver un remplaçant à l'ancien antagonisme structurant entre capitalisme et communisme. Et dans une certaine mesure, cette tentative a abouti. Le monde se pense désormais non plus en termes d'opposition entre libéralisme et économie planifiée mais entre Occident et Orient, entre club judéo-chrétien et coalition objective islamo-confucianiste. Ce choc des civilisations devient existentiellement déterminant à partir de trois postulats de base: le spectre de la démographie des pays du Sud, le spectre de l'islam et celui de la montée de l'Asie sous la formidable poussée chinoise. Or, ces trois postulats – qui expriment une sublimation du plus grand nombre, de son étrangeté et de

9. Spécialiste anglais de l'histoire de l'islam et des interactions entre l'Occident et l'islam, Bernard Lewis est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *Les Assassins. Terrorisme et politique dans l'islam médiéval*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001. Aux États-Unis depuis 1974, il est devenu l'un des conseillers des néo-conservateurs de l'administration Bush et l'inspirateur de la théorie du «choc des civilisations». Celle-ci a été reprise par Samuel Huntington, autre conseiller des néo-conservateurs, qui s'est rendu célèbre en 1993 dans le monde entier en énonçant dans la revue *Foreign Affairs* l'affrontement de la civilisation occidentale avec les autres civilisations. Voir Samuel Huntington, *Le choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997.

sa variété – fonctionnent sur le mode de la *peur* dans une représentation mythique d'un *soi* occidental. Ces inquiétudes ont intimement à voir avec l'anthropologie.

C'est donc dans un contexte généralisé de peur émanant des sociétés technologiquement les plus avancées de la planète – qui, elles, ne connaissent ni oppression politique ni occupation militaire – qu'à l'optimisme de l'après Guerre froide a succédé la gravité de l'après 11 septembre 2001. Cette prise de conscience que même les civilisations les plus imposantes sont mortelles, pour reprendre l'image de Paul Valéry¹⁰, affecte les économies avancées en pleine accélération de l'histoire alors que les mutations du travail, du savoir et de la technologie induisent des effets de retour sur les mentalités profondes. L'anthropologie gagnerait à explorer ces imaginaires mémoriaux où sont «clichées» les images du Juif, du Musulman et du Noir et qui racontent, en creux, une autre l'histoire de l'Occident dans le rapport à sa diversité interne et à sa découverte de l'homme extra-européen¹¹. Voilà encore des terrains à défricher pour une ethnologie dont le travail taxinomique n'aide pas vraiment à comprendre les mutations culturelles, l'emballage actuel, véritablement *déraisonnable*, autour de la question des appartenances. L'anthropologie est désormais convoquée là même ou les sciences politiques ne sont plus à même d'expliquer, durant ces quinze

10. «Nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles». Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Stock 1931.

11. Voir le travail de Gil ANIDJAR (2003), qui place dans un même complexe théologico-politique la représentation de l'autre symbolisé dans le Juif et l'Arabe.

dernières années, la montée de partis d'extrême droite, le succès de dirigeants populistes ainsi que l'avènement d'un fondamentalisme religieux touchant autant le christianisme, le judaïsme que l'islam et l'hindouisme (pour ne citer que les principaux courants spirituels).

Plis et replis identitaires

En Europe, face aux questions de diversité culturelle que posent l'installation irréversible et la *visibilité* d'individus issus de l'immigration ou encore du colonialisme, deux attitudes se font voir qui procèdent d'idéologies et d'approches distinctes mais qui, somme toute, se rejoignent dans leur finalité. La première est la posture recroquevillée, qui est en fait un réflexe conservateur rejetant un apport démographique considéré d'abord et surtout comme une intrusion culturelle. La seconde est l'attitude émancipatrice qui s'appuie sur un réflexe progressiste imposant l'intégration de l'homme issu de l'immigration mais au prix de la négation de sa différence culturelle. Selon cette dernière interprétation, sous prétexte d'intégration et/ou d'universalisme¹² et pour lutter à la fois contre la xénophobie ambiante et l'exacerbation culturaliste des différences, il s'agit d'effacer le plus possible les marqueurs de l'hétérodoxie culturelle. La différence culturelle étant considérée comme un signe d'inégalité, il s'agit de la rendre le plus possible non visible pour tendre vers une uniformisation considérée comme allant de

12. Pour un approfondissement de cette question des rapports entre universalisme et différentialisme, voir BENKIRANE 2005.

pair avec l'égalité. Selon cette perspective, il y a un « progrès » dans la lutte contre le racisme puisque celui-ci ne prend plus prétexte de l'apparence physique (couleur de peau, traits du visage, texture des cheveux) mais de signes d'ordre vestimentaire ou d'apparat (port de la barbe, du foulard, du turban, d'habits orientaux ou africains) à connotation culturelle et/ou religieuse.

Ainsi la diversité culturelle célébrée comme une des richesses de l'humanité par l'UNESCO, observée et décrite de longue date par les ethnologues, va tendre à être considérée comme un obstacle à l'intégration des populations migrantes dans les pays du Nord. Cette attitude trouvera sa typologie en France dans le débat national sur le port du voile qui a précédé l'adoption d'une loi sur l'interdiction de port de signes religieux à l'école (décembre 2003)¹³. En Suisse, le débat prend une autre tournure et, en même temps que la Commission fédérale contre le racisme dénonce une montée de l'islamophobie, une votation est lancée – et remportée en 2006 – pour durcir la politique du droit d'asile ainsi que les conditions de séjour des étrangers non européens. Les Suisses, dans leur majorité, s'alignent ainsi sur les thèses d'un parti populiste, l'Union démocratique du centre (UDC)¹⁴, qui affirme sans ambages une incompatibilité entre les valeurs de la démocratie, de la chrétienté, et celles de l'islam (considérées comme intrinsèquement liées à la violence, au terrorisme, au voile, aux crimes d'honneur, à l'excision, etc.). On en est là, et dans cette agrégation de

clichés où pointe la désignation de corps étrangers incapables à s'adapter aux valeurs européennes, on cherche la nouveauté du discours. L'association des musulmans à la violence politique internationale dans le monde de l'après 11 septembre n'est pas sans rappeler l'association des Juifs à la finance internationale durant la crise des années 1930. Ce qui est opérant est cette désignation de boucs émissaires, sur lesquels il est possible de décharger une violence et de fonder une responsabilité collective qui libère le groupe d'une angoisse face à l'incertitude des temps nouveaux. Ce qui est important n'est pas de savoir si le groupe minoritaire est historiquement responsable de ce dont il est accusé, c'est de voir toujours opérer au sein de sociétés les plus « sophistiquées » un *mécanisme anthropologique* associant un collectif minoritaire à une cause, comme la dépression économique ou la violence politique, assimilée à un malheur pour l'ensemble de la société. Ce qui est anthropologique, c'est la persistance de ce processus victimaire¹⁵.

13. Voir Réda Benkirane, « L'islam de France entre deux universalismes », *Le Monde*, 12 décembre 2003.

14. En allemand *Schweizerischer Volkspartei*.

15. Dans un saisissant raccourci de ce que l'altérité radicale peut provoquer de répulsion et d'incompréhension, il est pathétique mais symptomatique qu'un auteur comme René Girard, qui a travaillé toute sa vie sur l'anthropologie du religieux et de la violence, et notamment sur la fonction de bouc émissaire, ait lui-même récemment grandement restreint le domaine de validité de ses travaux en affirmant que, face au phénomène contemporain des commandos suicide islamistes, il était confronté à l'inconnaissable, à une violence incompréhensible selon ses travaux sur la violence. Depuis lors, un certain nombre d'auteurs se sont mis à l'instruire sur la question, notamment sous la direction de

L'identité? La plus haute et la plus discrète des singularités

À la source des problèmes interculturels, il y a une confusion entretenue autour de notions comme culture, identité et appartenance. Invoquant à la moindre occasion la différence culturelle, l'élevant au rang d'«ontologie forte», l'individu contemporain de ce début de siècle ne fait aucune différence entre culture et identité, ni entre identité et appartenance. C'est un homme inquiet (c'est-à-dire littéralement loin de l'équilibre) et *dépaysé* dont il est question désormais.

L'identité, idole invoquée tous les jours pour conjurer l'incertitude, est en réalité la singularité des singularités, née à l'intersection d'une multitude d'appartenances (économique, politique, sociale, culturelle, communautaire, religieuse, de genre, professionnelle, artistique, sportive, etc.). Pour se rendre compte de cette dimension cachée mais paisible de l'identité, il faudrait penser encore aux empreintes digitales, aux données biométriques de l'iris de l'œil, à l'ADN qui font la signature caractéristique d'un

Diego Gambetta, *Making sense of suicide missions*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Voilà comment un anthropologue confronté à la violence religieuse contemporaine, renforce la vision essentialiste des cultures et, dans la lancée, disqualifie de lui-même près de quarante années de travaux sur ce sujet. Beaucoup reprochaient déjà à son travail sur la violence sa démarche circumambulatorio autour des origines du christianisme, sans compter son opposition aux vues de Claude Lévi-Strauss. Voir *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset 1999 et *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, ainsi que les entretiens qu'il a accordés à la Radio suisse romande, Espace 2, émission *À vue d'esprit*, 2005.

individu parmi des millions d'autres. L'identité n'est rien d'autre que cette signature incroyablement discrète mais des plus efficaces pour spécifier l'être en devenir – acteur et réacteur –, l'individu-rhizome¹⁶, l'entité-réseau.

Qui donc connaît par cœur, affiche, revendique, célèbre son numéro de carte d'identité nationale? Qui d'autre qu'un être *dérangé, déplacé, déraciné* se soucierait d'invoquer, de reproduire, de contempler ses empreintes digitales?

L'identité fonctionne comme un système immunitaire. Une entité viable, irriguée de toutes parts par ses innombrables appartenances, n'a pas à se soucier de son «identité». Une identité, individuelle ou collective, véritablement fonctionnelle et agissante dans le monde relève de l'attitude tranquille, inattentive, détachée, machinale et non discursive de «l'auto-nomie» d'un soi agissant pour son compte sans jamais une seule fois se poser la question du *qui suis-je?* L'identité n'est jamais aussi forte que lorsqu'elle relève de cette activité inconsciente, non intentionnelle, qui définit l'être et son couplage métaphysique à des appartenances. Une identité ni ne se proclame ni ne se commémore, ni ne se définit autrement que simplement comme agissante et transformatrice du monde. Dès lors qu'on la dispose en une boucle autoréférentielle, l'identité est comme court-circuitée, c'est le dysfonctionnement du soi qui dorénavant se fait voir en lieu et place de l'identité

16. Le rhizome est la tige souterraine, généralement horizontale, de certaines plantes vivaces, différente de la racine par sa structure interne, souvent un organe de réserve stockant de l'amidon et de l'insuline. Il peut se ramifier considérablement et permettre ainsi la prolifération de la plante.

discrète et pratique. C'est ce qui se passe aujourd'hui autour des phénomènes culturels et religieux. En ce sens, il y a quelque chose de pathologique dans leur évolution actuelle.

Le déracinement provoqué par l'exode rural, la sous-intégration urbaine des bidonvilles d'Afrique ou d'Amérique, la crise des banlieues françaises, la schizophrénie culturelle née des cent trente-deux années d'Algérie française, le sentiment de dépossession de soi dont sont victimes les populations issues de l'esclavage, le dilemme existentiel des Israéliens tiraillés entre la dispersion immémoriale, l'annihilation nazie et une nation n'ayant connu d'existence que dans la guerre, tous ces cas et beaucoup d'autres fondent une véritable pathologie de l'identitaire déclenchée à la suite de perturbations ou de traumatismes profonds.

L'identité sereine mais agissante n'est donc pas un objet préexistant, mais une réalité de soi émergente¹⁷; à vouloir la saisir en essayant de la réduire à la somme des éléments qui la compose, voilà qu'elle disparaît! La notion d'identité tout comme celle de conscience, d'intelligence ou même de vie relève de ces ontologies évanescences, fragiles et subtiles constructions, insaisissables logiquement, mais qui ont une puissance d'action et de transformation incommensurable sur le monde physique et métaphysique.

17. Un phénomène est dit émergent lorsque des propriétés d'ensemble apparaissent et que celles-ci ne sont pas réductibles aux propriétés des éléments qui composent l'ensemble. L'émergence désigne ce «tout qui est plus que la somme des parties» et qu'on retrouve dans d'innombrables phénomènes biologiques et culturels.

L'appartenance à une famille, à un pays, à une langue, à une culture, à une classe sociale, à une école, à une université, à une corporation, à un parti, à un syndicat, à une association relève d'un mécanisme de connexion sociale élémentaire. On peut voir les appartenances culturelles comme des emboîtements gigognes ou bien comme des lignes de force superposées, potentiellement infinies, quand l'identité reste absolument unique. Chaque fois que celle-ci est fixée sur ou se réduit à une appartenance particulière, qu'elle s'essentialise dans une culture donnée, apparaissent un problème d'incomplétude, un complexe irréductible, une question indécidable. Cette confusion culture-identité-appartenance mène souvent à des conflits violents et meurtriers.

S'il y a donc confusion entre culture et identité, entre identité et appartenance¹⁸, les anthropologues pourraient introduire des nuances là où règne la peur, mêlée peut-être à quelque ferveur mais sans le délire et la transe créatrice¹⁹.

18. Si, comme le fait remarquer le philosophe Michel Serres, l'erreur logique est de confondre l'identité (ce qui «est équivalent» ou «identique à») avec l'appartenance (ce qui «fait partie de» ou «appartient à»), c'est parce qu'en langage mathématique, les concepts d'identité et d'appartenance ne signifient pas la même chose. Si le détour par la logique mathématique et la théorie des ensembles suggéré par le philosophe est une condition nécessaire pour nous aider à penser cette confusion logique, nous divergeons radicalement avec lui quand il poursuit que l'identité ne convient pas pour décrire les phénomènes culturels et religieux contemporains, alors que nous pensons justement que l'identité, entendue comme confusion logique, exprime en fait une pathologie sociale. Voir *Premières rencontres d'Évian. Sciences et Sociétés*, 6-8 avril 2000. <www.archipress.org/audio/evian/identite.rm>.

19. Le travail pionnier en ce sens est celui de l'anthropologue américain

Clôture opérationnelle et entropie culturelle

Ayant concouru à défricher et à déchiffrer le monde, à rétrécir l'étendue des *terrae incognitae*, l'anthropologie s'est progressivement diversifiée en différentes branches et disciplines scientifiques – l'anthropologie politique, culturelle, sociale, religieuse, etc. Elle a pris en compte que toutes les sociétés et les sujets qui les composent ont une histoire, que toutes les cultures sont le produit de contacts et d'échanges, même dans les temps longs qui semblent les figer. Elle s'attache maintenant à observer les mutations des cultures du monde et se confronte à des terrains d'étude inédits issus de l'interférence destructive et constructive entre les dimensions locales et globales des cultures. Les sciences sociales réputées être «douces» doivent dorénavant rendre compte de cultures de plus en plus «chaudes», entraînées, souvent «hors sol», dans une agitation d'ordre entropique²⁰.

L'objet ethnographique, aujourd'hui sujet à tant d'interprétations différentes et parfois contradictoires, est-il en quelque sorte le précipité de cette sorte de mouvement

David NAPIER (2004) qui, s'il ne s'est pas directement attaqué au sujet de l'identité, s'est lancé dans le projet de penser les relations interculturelles en empruntant les métaphores de l'immunologie. Son livre explore la manière dont les sociétés interagissent avec l'étrange et l'hétérodoxe et il établit un parallèle fécond avec la perception par le corps médical du système immunitaire dans son rapport au non-soi. L'auteur ouvre là un champ prometteur pour l'anthropologie du XXI^e siècle.

20. Claude Lévi-Strauss n'avait pas manqué de relever cet aspect thermodynamique du désordre: «dans leur évolution, les cultures tendent vers une entropie croissante qui résulte de leur mélange» (LÉVI-STRAUSS et ÉRIBON 1988: 204 ss, cité par FRICKER 1990: 64).

brownien²¹ culturel dont on a tant de mal à cerner l'ampleur, à évaluer l'opacité, à deviner les propriétés d'ensemble? Dans ce contexte d'incertitude, un musée d'ethnographie ne saurait plus s'intéresser uniquement à une classification plus ou moins savante, à une taxinomie de choses et de cultures lointaines, réputées traditionnelles. Le musée doit rendre compte des métachangements, ceux qui affectent toutes les sociétés, au travers des contacts, des échanges et des frictions que les cultures entretiennent entre elles. D'où l'enjeu et les débats actuels autour de ce que l'objet ethnographique condense et supporte comme projections mentales qui, en lui, se déchargent, s'opposent et se croisent. L'objet est devenu un nœud à problèmes; c'est un catalogue de questions, un complexe plein de tension, de dynamique et d'incertitude, qui révèle une crise de l'interprétation et qui, par conséquent, impose d'aller au-delà d'une certaine «paléo-ethnologie» – elle-même victime d'une crise identitaire – qui, en boucle, nommerait, collecterait, classerait, étiquetterait, commenterait et préserverait.

À la phase de découverte, au cours de laquelle les cultures du monde ont été décrites de manière substantialiste, dans leur *être*, succède ainsi une approche nuancée, tâtonnante, qui cherche à cerner le *devenir* et l'*entrelacement* de ces cultures. Quand le théoricien littéraire Edward SAÏD observe que «l'histoire de toutes

21. Le mouvement brownien décrit à l'origine le comportement de grains de pollen dans l'eau. Mis en évidence par Robert Brown en 1827, il désigne par extension le mouvement aléatoire de particules microscopiques au sein d'un liquide ou d'un gaz.

les cultures est en fait l'histoire des emprunts culturels»²², l'historien Fernand BRAUDEL prévient qu'il «reconnait une civilisation à ce qu'elle refuse d'emprunter»²³. Autour de ces deux positions apparemment opposées, il s'est créé une polarisation. Si chaque culture se structure autour de mythes fondateurs, d'us et de coutumes, d'expressions artistiques, d'un patrimoine, qui la spécifient et dessinent les contours d'une civilisation possible, pour exister, sa particularité procède d'une sorte de clôture opérationnelle qu'illustre la remarque de Braudel. Mais au cours du temps, chaque culture est amenée à se confronter avec d'autres cultures et, inévitablement, ont lieu les échanges, les emprunts et les transferts évoqués par Saïd. Échange et résistance culturels ne s'excluent pas l'un l'autre. L'échange traduit la vitalité d'une culture, à travers des flux entrant et sortant qui se nourrissent des mobilités et de la communication humaines. La résistance d'une culture – par exemple à la domination et à la marchandisation – traduit sa spécificité, autour de ce que Ruth BENEDICT (1934) avait nommé des *patterns*²⁴ ou motifs stables. Ainsi les cultures ne cessent d'évoluer, de procéder par échanges et contacts, mais en même temps elles s'organisent autour de modèles,

22. «History of all cultures is the history of cultural borrowings» (SAÏD 1993).

23. BRAUDEL écrit en fait: «Vivre, pour une civilisation, c'est [...] être capable de donner, de recevoir et d'emprunter [...]. Mais on reconnaît, non moins, une grande civilisation à ce qu'elle refuse d'emprunter, à ce qu'elle s'oppose avec véhémence à certains alignements, à ce qu'elle fait un choix sélectif parmi ce que les échangeurs lui proposent et souvent lui imposeraient s'il n'y avait des vigilances, ou plus simplement des incompatibilités d'humeur et d'appétit» (1949: 559).

d'«attracteurs» stables qui les canalisent en les faisant certes évoluer mais au sein d'un «espace de phases». Nous empruntons à dessein le langage de la physique de la turbulence pour décrire ces cultures comme faisceaux et entrelacs, ou comme oscillations autour de leurs configurations de base que sont ces *patterns* ou motifs. Mais cela rend d'autant plus difficile la définition de l'objet ethnographique et de son traitement muséographique. Comment muséifier des objets réceptacles d'une pensée étrange, désordonnée – parce que non linéaire –, capteurs de lumière, de bruits, de vibrations? Quel est ce procédé de gélification qui tait l'instable, l'inconnu en l'objet pour l'offrir, certes superbe mais inerte, à la confrontation entre interprétations savantes et populaires? Ce savoir-faire muséographique fonctionne-t-il toujours? La dispute politique autour des – fausses – dualités esthétique/scientifique ou esthétique/éthique du savoir ethnologique indiquerait une faille grandissante qui déchirerait tout le système interprétatif prétendant enserrer l'objet. De toutes parts, il y a comme la volonté de s'appropriier l'objet à travers la maîtrise du discours, de l'exposé, du marché. Ainsi, les débats qui ont entouré l'inauguration du musée parisien des «arts premiers» ont en réalité occulté l'objet – objet-prétexte – pour des combats – d'arrière-garde? – autour du néo-, de l'anti- et du post-colonialisme. Mais l'objet ethnographique, ainsi que toutes les cultures dont il procède, restent complexes; ils poursuivent, irréductibles, leur vie propre dans l'espace public, dans l'imaginaire des individus.

24. Cité par FRICKER 1990: 65.

Le grand écart des pôles muséographiques de l'ethnologie francophone

Les musées sont des équipements culturels qui conservent des patrimoines d'objets et les mettent à la portée du public. Cette activité impose aujourd'hui une grande variété de perspectives tant dans la présentation des collections que dans le choix des animations indispensables qui les accompagnent. Ces patrimoines d'objets participent aux constructions mythiques du public, et, dans la mesure où il se les approprie, à la culture, aux cultures qui sont les siennes.

Les collections réunies au cours des siècles écoulés l'ont été en grande partie dans le contexte aujourd'hui révolu de la domination coloniale, où l'accès aux objets était en quelque sorte aisé si l'on surmontait les difficultés de l'aventure. Il n'est pas certain qu'à l'avenir ces collectes se poursuivent. La question du retour ou de la restitution des biens culturels occupe depuis de nombreuses années l'UNESCO et un certain nombre de directeurs et de conservateurs de musée. En ouvrant le champ de l'ethnologie à toutes les cultures, proches et lointaines, anciennes et actuelles, c'est en outre la question du «filtre» qui se pose: quels types d'objets les musées d'ethnographie prennent-ils désormais à témoin des activités humaines?

Dans un contexte mondialisé d'émiettement de sens²⁵, quelles sont les significations, principales et principielles, du mot «culture» qui sont en cause dans le débat

25. Dislocation de l'ordre ancien des choses, crise des certitudes, effritement du droit fondamental, déliquescence des solidarités, ambivalence du vocabulaire.

muséographique? Ce livre pose toutes ces questions dans la perspective concrète de repenser les contenus muséographiques. Il tente de dresser un état des lieux en observant les expériences en cours au sein des divers pôles muséographiques de l'ethnologie francophone.

Dans la partie I, Pierre Centlivres, Louis Necker et José Marin viennent à la rescousse des rédacteurs de l'ouvrage pour interroger le sens des mots et leurs fondements théoriques: culture, civilisation, système, patrimoine, appartenance, identité, diversité culturelle, pluriculturalisme, mondialisation, occidentalisation du monde, industrialisation de la culture, entropie culturelle, replis identitaires...

Dans la partie II, c'est autour des collections et des pratiques des musées d'ethnographie que les questions se resserrent. En France, le débat est en ce moment tout entier orienté autour de l'inclination esthétique du Musée du quai Branly, inauguré à Paris en juin 2006 et soumis ici aux analyses critiques de Bernard Dupaigne et de Laurent Aubert. Le regard d'un «petit marchand d'art tribal» genevois, Dominique Wohlschlag, fait suivre leurs propos d'un intermède ironique et fin. À Genève, Jacques Hainard, a pris en 2006 la direction du Musée d'ethnographie après vingt-cinq ans passés à la tête de celui de Neuchâtel, le MEN. Il y a poursuivi une démarche critique revendiquant haut et fort le droit, et la responsabilité, d'un regard subjectif sur l'histoire de l'ethnographie, dépourvu d'œillères, hostile aux tabous, porté à la déconstruction des savoirs, à l'ironie, voire à l'impertinence. Il expose, dans un entretien, le tournant qu'il prend, le dilemme posé à l'«exographie» contemporaine et ses projets. Deux de ses collaborateurs, Roberta Colombo Dougoud et Majan Garlinski, ainsi que Jean Davallon esquissent des pistes

pour l'avenir de la communication et des collections de musée à l'ère de la mondialisation, des nouveaux marchés et des nouvelles technologies.

Enfin, la partie III réunit des expériences du Canada, de Grenoble et de Genève autour du lien tissé par leurs musées avec leurs populations. Au Canada, pays d'immigration que se partagent des autochtones (les « premières nations »), des descendants de colons français et anglais et, pour finir, des migrants en provenance du monde entier, le débat sur la culture est particulièrement vif et fécond. Henri Dorion et Sylvie Dufresne montrent comment les musées de civilisation canadiens (des cultures, d'histoire et d'archéologie) veillent à coller le mieux possible à la réalité vécue des gens dans l'extrême diversité de leurs expériences. De son côté, Jean Guibal retrace l'aventure du Musée Dauphinois, qui a voulu lancer des ponts entre la culture forte d'une région alpine représentée par son patrimoine d'objets, de monuments et de sites et les cultures apportées d'ailleurs par les immigrants. L'expérience genevoise d'un musée d'ethnographie comme un « interstice culturel dans la cité » se cherche encore.

Renouveler le regard, élargir les horizons

Il y a, disons-le franchement, quelque chose d'un peu dérisoire dans la crise actuelle des musées d'ethnographie, quand les sociétés contemporaines sont confrontées à l'entrechoquement de cultures en train de se mettre en rapport différentiel généralisé les unes aux autres et que déferle une mutation anthropologique de la magnitude d'un raz-de-marée. Comment évacuer l'incidence de l'outil techno-

logique actuel qui a su tisser et réfléchir les liens et les relations dans une toile d'entre-réseaux informatique devenue « outre-monde » virtuel, qui, en l'espace d'une décennie, touche plus d'un milliard d'individus, et où se déploie une part croissante de nos activités économiques, de nos connaissances et de notre imaginaire?

Si les territoires à découvrir sur la planète se sont résorbés au cours des siècles, désormais les cultures et les civilisations qui leur étaient attachées ne se déploient plus uniquement dans un espace territorial. De plus en plus, elles tendent à évoluer hors-sol, dans l'univers communicationnel des mass media et du cyberspace²⁶. Ce qui fait dire à un anthropologue averti comme Georges BALANDIER (2001) que la science et la technologie enfantent des « nouveaux Nouveaux mondes »²⁷ dont il reste tout ou presque à découvrir. Aujourd'hui, la communication ubiquitaire s'est affranchie des barrières physiques, et enveloppe le globe d'une membrane tissée de câbles et de satellites dans laquelle se répand un espace-temps informatique infini. Au sein du gigantesque réacteur informatique que représente l'entre-réseaux Internet, des lois de la physique *autres* – celles d'un universel virtuel, immatériel, en apesanteur, où l'information circule à la vitesse de la lumière – génèrent des cultures *autres* – variétés en variation – dont certains pensent qu'elles pourraient

26. Sur la dimension anthropologique des technologies de l'information, l'ouvrage de référence est celui de Pierre LÉVY 1994.

27. « La science sociale actuelle est mieux préparée à l'observation de ce qui se déconstruit qu'à l'identification de ce qui se construit » (BALANDIER 2001: 37).

accélérer la spéciation²⁸ dans une relation inouïe homme-machine, enclencher une bifurcation majeure au sein de l'arbre de vie. La conjugaison des migrations de personnes – il suffit de penser qu'à chaque instant un million de personnes se déplacent dans les airs – et de ce continent nouveau de la communication fait qu'échanges et frictions culturels y sont amplifiés de manière exponentielle. Le monde tout à la fois se diversifie et se standardise culturellement par cette forme décentralisée de communication.

Dans le débat sur le rôle des musées d'ethnographie et sur celui des objets dans l'espace qui leur a été conféré par le fait de l'exposition au public, on fait l'économie d'une hypothèse sur la continuité des changements entre la scène dite «traditionnelle» et la scène contemporaine. La lecture naïve qui déconsidère la mutation anthropologique par la révolution de l'outil technique – ici tout ce qui participe à ce que le philosophe Pierre Lévy nomme «les technologies de l'intelligence» – opère une césure épistémologique. Comme si les objets des sociétés dites traditionnelles n'avaient pas une dimension d'outils, comme si, par leur usage, ces sociétés ne cherchaient pas, tout comme les nôtres, à transformer le monde! Comme si les outils de l'individu contemporain ne le spécifiaient pas dans son rôle de cognitaire, comme s'il n'était pas un fin manipulateur d'abstraction et de symbolique! La technologie actuelle, loin d'être l'extincteur de cultures autres et/ou «traditionnelles» pourrait être leur loupe anthropologique qui «voit», «lit», «reproduit»

28. En biologie, la spéciation est le processus évolutif par lequel de nouvelles espèces vivantes apparaissent.

leurs faisceaux et entrelacs. La révolution dont l'outil technique est porteur nous ramène aux questions premières de l'anthropologie fondamentale, quand elle spécifie l'homme (*homo faber*) par ses créations techniques et artistiques. L'individu contemporain est donc ici face à deux objets qui projettent des espaces mentaux porteurs de sa mémoire, dépositaires de son savoir, de sa créativité et de ses croyances; il est confronté, d'une part, à l'objet ethnographique qui attend peut-être un, deux, trois, quantité de discours et d'interprétations nouvelles, et, d'autre part, à l'outil technique d'aujourd'hui qui fabrique, diffuse, reçoit de la communication, démultiplie des fonctions cognitives et concourt à une multitude de cultures en émergence dont il reste difficile à évaluer l'échelle et l'envergure – mais dont tout indique qu'elles auront un impact certain sur la connaissance de l'humanité.

Dans ce gigantesque contexte de changement où le faire-savoir importe autant que le savoir-faire, l'anthropologie au musée est confrontée à un problème de déplacement de niveaux et de modes d'existence, de chamboulement d'espaces, de basculement de registres interprétatifs. Du fait des appropriations discursives ou encore de leur marchandisation, les objets des musées ont été fortement bousculés, malmenés et endommagés. Les chantiers de l'ethno consistent à penser le processus de remembrement disciplinaire, à renouveler le regard sur l'objet et à produire un savoir nouveau sur celui-ci. Depuis la fois augurale où, projetée hors de sa niche écologique et depuis la lune, l'homme a pu voir un lever de terre, l'anthropologie est devenue à la fois introspective et perspective cosmopolite. Si, en changeant de siècle, les hommes ont

changé de monde, le savoir scientifique croît à vitesse exponentielle et les horizons intellectuels se trouvent formidablement renouvelés par les avancées et les énigmes concernant l'origine, le devenir du *cosmos*, du *bios*, et de l'*homo*. Sollicité et grandement mis à contribution, le savoir anthropologique ne fait pas exception: l'hominisation est une histoire qui se compte désormais en millions d'années soulevant mille questions. Ce savoir est sur le point d'entamer la mue majeure qui lui donnera mille facettes, dont on pourra extraire mille versions du monde tout autant concurrentes que valides, mille théories sur l'homme, sa société, ses mythes, ses rites et ses objets passés, présents et à venir.

Références

- ANIDJAR Gil
2003 *The Jew, the Arab: A History of the Enemy*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- AUBERT Laurent, Bernard CRETZAZ, Maurice GRABER, Emilienne MUKARUSAGARA, Louis NECKER
1996 *Genève métisse*. Genève: Musée d'ethnographie de Genève/Éditions Zoé.
- AUBERT Laurent (dir.)
2000 *Le Monde & son double*. Paris: Adam Biro/Genève: Musée d'ethnographie de Genève.
- BALANDIER Georges
2001 *Le Grand Système*. Paris: Fayard.
- BARROSO Éliane et Emilia VAILLANT (dir.)
1993 *Musées et sociétés: actes du colloque, Mulhouse Ungersheim, juin 1991. Répertoire analytique des musées: bilans et projets: 1980-1993*. Paris: Direction générale des Musées de France.
- BENEDICT Ruth
1989 [1934] *Patterns of culture*. New Edition with a Preface by M. Mead and a new Foreword by M. C. Bateson. Boston: Houghton Mifflin.
- BENKIRANE Réda
2005 «La crise de l'universalisme français». In: Erica Deuber Ziegler et Geneviève Perret (dir.), *Nous autres*. Genève: Musée d'ethnographie de Genève/Gollion: Infolio: 155-173.
- BRAUDEL Fernand
1949 *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris: Armand Colin.
- FRICKER Yves
1990 «Culture et entropie». *Cadmos* (Genève), no 50: 61-71.

Introduction

JAMIN Jean

1998 «Faut-il brûler les musées d'ethnographie?»
*Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de
l'anthropologie* 24: 65-69.

LÉVY Pierre

1994 *L'intelligence collective. Pour une anthropologie
du cyberspace*. Paris: La Découverte.

LÉVI-STRAUSS Claude et Didier ÉRIBON

1988 *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob.

NAPIER David

2004 *The Age of Immunology. Conceiving a Future in an
Alienating World*. Chicago: Chicago University Press.

NECKER Louis

1995 *La Mosaique genevoise*. Genève: Musée
d'ethnographie de Genève/Éditions Zoé.

SAÏD Edward

1993 *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus.

CHANTIER I DÉFINITIONS ET FONDEMENTS THÉORIQUES

LA NOTION DE CULTURE DANS L'ETHNOLOGIE FRANÇAISE: AVATARS ET BANALISATION

Pierre Centlivres¹

La culture est un mot à l'héritité lourdement chargée. Terme depuis longtemps arraché à la terre, donc figuré, où s'affrontent des significations contradictoires, elles-mêmes enjeux de luttes parfois obscures.

En 1952, dans leur livre fameux *Culture, a critical review of concepts and definitions*, KROEBER et KLUCKHOHN s'interrogeaient: pourquoi les sciences sociales en France éprouvaient-elles une répugnance pour ce concept, à la différence de ce qui se passait aux États-Unis, en Allemagne et dans presque tous les pays européens? Ces pays avaient adopté depuis longtemps «culture» en lui conférant des définitions générales et objectives, donc opératoires, donc anthropologiques. Pourquoi la France préférerait-elle utiliser une terminologie archaïque, civilisation par exemple? N'était-ce pas là une des

1. Cette contribution est la version française, remaniée et actualisée, d'un article paru sous le titre «A Latecomer: Culture in the History of French Ethnology» (CENTLIVRES 1996).

raisons du retard français? (KROEBER et KLUCKHOHN 1963 [1952]: 288)

Il est vrai que, malgré l'invention, dès 1871, de la définition canonique de culture en anthropologie, formulation due, comme on le sait, à TYLOR, l'histoire, la philosophie, la sociologie, l'ethnologie en France, pendant tout l'Entre-deux-guerres, ont tendu à utiliser civilisation pour culture. Ainsi, *Primitive Culture* est devenu civilisation primitive, et *Kulturgeschichte Afrikas* de FROBENIUS a été traduit par histoire de la civilisation africaine. Il est vrai également que Tylor hésite entre les deux termes et qu'ils sont souvent, chez lui, quasi synonymes. Mais il ne s'agit pas que d'un simple problème de traduction, et ces deux termes si proches marquent des tendances profondes, de longue durée, voire l'opposition entre deux *ethos* nationaux qui renvoie parfois davantage à une histoire des passions qu'à celle des courants scientifiques.

Bien entendu, l'opposition culture/civilisation n'est qu'un des couples à partir desquels se pense la notion de culture, notion sans cela insaisissable vu sa richesse et sa complexité; d'autres oppositions sont peut-être plus essentielles, telles culture/nature, culture/structure, culture/société; mais une sémantique historique du terme dans les sciences de l'homme et de la société rend cette première opposition incontournable.

À juste titre, Kroeber et Kluckhohn nous renvoient au XVIII^e siècle sur les traces du vocabulaire fondateur de l'anthropologie. La seconde moitié du XVIII^e siècle est lourde de concepts nouveaux, ou plutôt sortis de leurs compartiments spécialisés. Mentionnons industrie, démocratie, classe, art et culture. On peut sans aucun doute y ajouter civilisation. Ces termes seront les fardeaux des

XIX^e et XX^e siècles. Dans la communauté intellectuelle des Lumières finissantes, il est vain de chercher une antériorité nationale. Angleterre, Écosse, France, Allemagne découvrent, empruntent et échangent une terminologie apte à produire un nouveau discours sur les hommes, les mœurs et les sociétés.

Dans le cas du mot culture, justement, le problème est, pour la France, celui de sa désaffection partielle au siècle suivant et celui du succès du mot civilisation, et cela jusqu'au milieu du XX^e siècle.

L'usage français voulait, jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, qu'au figuré, on parlât toujours de la culture de quelque chose, de celle de l'esprit par exemple, sur le modèle de *cultura animi*, qu'on trouve dans Cicéron. Mais, à la fin du siècle, la «culture» s'autonomise. «Le cœur, l'esprit, les mœurs, tout gagne à la culture», écrit Voltaire.

Propriété de l'individu tout d'abord, la notion de culture désigne bientôt aussi bien l'aboutissement collectif du progrès du gouvernement et des lois que le résultat atteint dans l'ordre des mœurs et du savoir par l'individu de qualité. Mais bientôt, c'est le sens individuel, celui de l'acquis de l'individu, qui l'emporte en France, alors que le mouvement intellectuel, moral et matériel édifié par les peuples éclairés se voit conférer le terme de civilisation.

Rousseau n'utilise pas, sauf erreur, culture dans son sens figuré, mais c'est lui – Victor HELL (1981: 29-32) ne manque pas de le relever – qui en marque, comme en creux, la place. Dans *Le Contrat social* (1762), il parle de cette loi non écrite, si ce n'est dans le cœur des citoyens, qui «conserve un peuple dans l'esprit de ses institutions, et substitue insensiblement la force de l'habitude à celle de l'autorité». Cette loi, non codifiée,

«inconnue à nos politiques, dit Rousseau, ce sont les mœurs, les coutumes, et surtout l'opinion». Il y a là un espace au-dessus et en deçà des civilités, des normes explicites, espace où l'on reconnaît le non-dit de la culture. Mais l'ethnologie naissante au XIX^e siècle, en France, manque son rendez-vous posthume avec l'auteur du *Contrat social*; c'est Claude Lévi-Strauss qui renouera le fil, presque deux siècles plus tard. La piste la plus suivie, au contraire, est celle qui, par delà la Révolution française, de Holbach à Mirabeau et de Guizot à Victor Cousin, propose sous le nom de civilisation l'aboutissement universel des efforts de l'Humanité dans sa marche en avant.

Depuis Kant et Herder, le destin et le succès de «culture», au singulier et au pluriel, se jouent désormais en Allemagne, non sans allers et retours, non sans que l'éclat de la culture à l'allemande n'éclaire comme par contraste sa médiocre existence terminologique en France.

En Allemagne, *Kultur*, dès le XVIII^e siècle, figure dans un champ sémantique proche mais distinct de celui de culture en France, associé qu'il est à *Bildung*: il y gagne une connotation pédagogique, un sens de formation, d'aboutissement intellectuel et spirituel, de perfectionnement de soi-même. Il acquiert également un sens collectif; chez Herder, comme on sait, il possède entre autres le sens d'un héritage des générations passées centré sur la langue, transmis socialement, émanation collective de l'esprit de la nation. Par contre-coup, *Zivilisation*, apparu lui aussi au XVIII^e siècle, connote quelque chose de moins familier, de plus exogène.

Ainsi la «culture», au tournant du siècle, peut signifier une fonction spirituelle inhérente à la nature humaine certes, mais aussi propre à chaque peuple, et

par excellence au peuple auquel on appartient, et pourquoi pas à la culture universitaire allemande. C'est dans cette conception nationalisée de la culture, nous dit Elias, que la bourgeoisie allemande du XIX^e siècle trouvait son identité, privée qu'elle était de frontières définies et d'un État unifié, à la différence de la France, à la différence également de l'aristocratie cosmopolite et francophone des petites cours allemandes frottées de civilisation à la française.

La culture à l'allemande ne se reconnaissait pas dans le miroir que lui tendait la civilisation issue des Lumières, civilisation de la civilité dont Kant, déjà, avait dénoncé l'artifice et le déficit moral, quand ce n'était pas la corruption. La culture, les cultures se trouvaient, de plus, étroitement confondues avec les nations qui cherchaient en elles leur vérité.

Mais bientôt, de Fichte à Bismarck, le Bismarck du *Kulturkampf*, que les Français traduisent par combat pour la civilisation, comme il se doit, la notion de culture en Allemagne est également liée à l'aspiration à l'État, au développement de l'État, conception grosse des polémiques futures entre les deux voisins, au lendemain de la défaite française de 1870. D'un côté, la mission culturelle de l'Allemagne, le sentiment de supériorité de la culture allemande, appelée à la direction intellectuelle de l'Europe, de l'autre, la France qui, quoique meurtrie par sa défaite, se considère comme porteuse d'une mission universelle, celle de la civilisation.

Bientôt se cristallise, comme l'écrit Ernst-Robert CURTIUS dans son *Essai sur la France* publié en 1930, une confrontation entre deux mots, deux conceptions dont, précise-t-il, la différence «a fini par dresser l'une contre l'autre la notion de culture et celle de civilisation» (1990 [1930]: 20-21).

L'opposition des deux notions se nourrit d'une dynamique agressive, nationaliste, qui a produit de tristes effets pendant et au lendemain de la Première Guerre mondiale. Culture et civilisation sont placées face à face comme des concepts de combat; selon le camp auquel on appartient, ils s'opposent comme le tout à la partie, comme le supérieur à l'inférieur. Pour Oswald SPENGLER, la civilisation, chose fallacieuse, brillante, superficielle, n'est qu'un stade de la culture, le stade final, aboutissant à une stérile cristallisation. De là un dialogue d'invectives, ou plutôt un double monologue bête et méchant où, en France, les écrivains, les universitaires et, hélas, les ethnologues ne sont pas absents, monologue où la culture entachée de sa forme germanique, *Kultur*, est tournée en dérision dans le salon de Madame Verdurin comme dans les propos de table des *Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

En résumé, chacun dénie à l'autre, par concepts interposés, la vocation à l'Universel. Dans la bouche des uns, «culture», *Kultur*, caricature la prétention, le magistère allemand dans le domaine du savoir prétentieux, de la discipline et de l'organisation. Pour les autres, «civilisation», sous le masque des grands principes et du progrès universel, se révèle un produit du chauvinisme petit bourgeois français.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, la différence se précise autour d'une double opposition: la culture apparaît, en France, comme vouée au domaine intellectuel, spirituel, scientifique ou, si l'on veut, mental et moral, et la civilisation comme désignant les acquis institutionnels et matériels. Le philosophe et historien Henri Berr, fondateur de la *Revue de synthèse historique*, écrit: «[...] la civilisation, c'est l'ensemble des éléments

d'activité et de progrès – matériels, intellectuels, sociaux – de l'humanité; la culture, c'est son développement moral [...]» (FÈBVRE *et al.* 1930: XIV-XV). Seconde opposition: culture se réfère à la vie individuelle, et civilisation au milieu collectif. Bien entendu, dans les années 30, le sens collectif de «culture» est également connu en France, mais cet usage est dénoncé comme un germanisme par les puristes, et aussi par les intellectuels.

De ce fait, «culture» à la française ne peut que demeurer inapte à désigner ou connoter tout ce qui touche aux ensembles, aux groupes, tout ce qui concerne la vie des collectivités, tout ce qui deviendra, dans les années 50, le socio-culturel.

Nous sommes loin ici du langage de l'anthropologie culturelle atteignant au même moment, aux États-Unis, sa pleine maturité, une anthropologie de laquelle les sciences sociales en France, avec Marcel Mauss, se distancient encore fermement.

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, «civilisation» domine largement dans le vocabulaire des sciences sociales et historiques. Les colloques sont consacrés à la civilisation, alors qu'il n'y a guère de débat sur la notion de culture qui, sans être absente du discours ethnologique, se trouve marginalisée.

Par ailleurs, la notion allemande de culture, comme le font remarquer Curtius, puis ELIAS, souligne les différences des collectivités, les particularités des groupes, d'où son importance dans l'ethnologie en développement en Allemagne et, par l'intermédiaire de Boas, aux États-Unis.

Un anthropologue d'origine suisse, encore fréquentable en 1934, avant qu'il ne sombre dans l'infamie, George MONTANDON, en donne dans son *Traité d'ethnologie cyclo-*

culturelle la définition technique moderne, c'est-à-dire neutralisée et objectivée: «le terme de culture [...] sera réservé de préférence à un sens nouveau, [...] à savoir aux formes particulières, dans le temps et dans l'espace, de la civilisation» (1934: 16).

La culture à l'allemande, que la France de l'Université refuse alors, n'en est pas moins présente dans une partie de la sensibilité littéraire et politique; là s'exaltent les liens profonds qui rattachent des collectivités au sol et à l'histoire, la nostalgie d'un héritage communautaire pur de mélange. De Gobineau à Barrès et à Maurras se célèbrent les vertus autochtones et irrationnelles, antithétiques à une civilisation de déclassés. Un écrivain nationaliste comme Barrès exalte la race, la terre, l'esprit contre la civilisation cosmopolite. Dans un livre fameux, intitulé *Les déracinés* et paru en 1897, Barrès oppose les citoyens de l'humanité, les affranchis, les initiés de la raison pure, fossoyeurs de l'âme incarnée, au véritable fonds des Français, qui est une nature commune, attachée au sol, produit social, racial, historique possédé en participation.

Le Centre international de synthèse organisa en 1929 une conférence où l'on débattit pendant une semaine sur les thèmes de «civilisation» et d'«évolution», sous le haut patronage du président du Sénat. Le philosophe Henri Berr en assurait la présidence. L'ethnologie y était représentée par Paul Rivet, Marcel Granet et Marcel Mauss. Une des sessions était consacrée à *Kultur*, mais chose étrange, aucune à «culture».

Marcel MAUSS parla des «éléments, formes et aires de civilisation». Avant d'aborder son exposé, remarquons que l'entrée «culture» est rare dans l'édition des œuvres complètes du grand ethnologue-sociologue due à Victor Karady; une ou deux occurrences dans l'index. Lorsqu'il

l'utilise, c'est la plupart du temps avec des guillemets. Le terme lui semble un calque maladroit, une traduction malvenue de l'allemand ou de l'anglais. Sous sa plume, aire culturelle devient aire de civilisation, ou parfois province ethnographique. De même que les traducteurs du siècle précédent traduisaient Burckardt et Tylor en substituant civilisation à culture, et de même que les *Patterns of Culture* de Ruth Benedict allaient être affublés, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, du titre français *Échantillons de civilisations*, Mauss parle de filiations, de contacts, de communautés de civilisation. C'est pour lui le terme par excellence, mais peut-on le «vider» des idées normatives, des jugements de valeurs qu'il recèle dans le langage ordinaire? C'est ce qu'avait fait Tylor avec culture. Mauss le croit possible avec civilisation.

Alors que ce dernier concept désigne pour lui des phénomènes, influences, échanges et aboutissements dépassant toujours le cadre d'une nation ou d'un État, qu'il concerne des «familles de peuples», des «couches d'humanité», qu'il comprend et assume par là même toute la complexité du social, tous les produits des activités humaines, avec leurs transmissions par contact, leurs transformations par diffusion, «culture» lui semble, dans le domaine de l'ethnologie, au pire incongru, au mieux particularisant...

L'ethnologie, pour l'auteur de *l'Essai sur le don*, n'a nul besoin de «culture». Le vocabulaire de l'École sociologique lui semble répondre à tous ses besoins: société, institution, représentations, constitutions, élément de civilisation, voilà le langage conceptuel nécessaire et suffisant de la discipline.

Sur un autre front, Mauss s'attaque aux diffusionnistes allemands, aux théories des *Kulturkreise*, dont il met sans peine en lumière les insuffisances. Pour Mauss, l'idée d'un

ensemble de traits limité à une seule société lui semble erronée; celle d'une aire définie par un seul usage également. «On parle de *Bogenkultur*, de *Zweiklassenkulturen*, écrit-il, de culture de l'arc, de culture à deux classes... et on finit par des absurdités» (MAUSS 1968-69, 2: 465). «Culture» comme entité abstraite lui apparaît comme moins apte que «civilisation» à embrasser un complexe national et intellectuel; à la place de culture de ceci ou de cela, il préfère parler de faciès ou de caractère dominant.

Il s'attaque enfin aux culturalistes américains et à Wissler en particulier. Mais ce faisant, il contribue à retarder la pénétration en France de l'anthropologie culturelle américaine. Pour certains anthropologues américains les plus célèbres, je pense entre autres à Margaret Mead, il faudra attendre plus de trente ans la traduction d'ouvrages par ailleurs devenus des classiques.

En 1925 déjà, Mauss avait affirmé son dissentiment total avec Wissler et le culturalisme américain. Pourquoi, demande-t-il, distinguer nature et culture dans l'homme si cette dernière est synonyme de «mode de vie», l'emploi de culture est superfétatoire, s'il s'agit de phénomènes sociaux, ces derniers sont aussi inhérents à l'homme qu'une nature: c'est sa nature même! «Culture» entendu comme quelque chose d'extérieur à l'homme introduit une «dyade», une opposition fautive, inutile et dangereuse en l'homme entre nature et culture. «Toute abstraction qui diviserait l'être social et l'être humain est dangereuse. L'homme n'est pas concevable sans sa culture, ou n'est pas un homme» (*ibid.*: 510). L'autonomie de la culture n'a pas de sens; culture est, pour le sociologue et l'ethnologue, un concept au mieux d'usage limité aux aspects linguistiques ou pédagogiques de leur enquête, au pire un concept inutile.

Enfin Mauss ne renonce pas à l'idée, à l'attente d'une Civilisation avec majuscule: «fond commun, acquis général des sociétés et des civilisations» – cette fois au pluriel – «ce vers quoi tendent tous les peuples, ce qui est plus général, plus rationnel» (FÈBVRE *et al.* 1930: 106). Il croit en un acquis croissant, bien intellectuel et matériel partagé par une humanité de plus en plus raisonnable. Cette notion, cette espérance qu'il estimait «fondée en fait» n'a pas survécu à la Seconde Guerre mondiale.

En proclamant en 1919, dans sa *Première Lettre sur la crise de l'esprit*, «Nous autres, civilisations, savons maintenant que nous sommes mortelles», Paul Valéry ne croyait pas si bien dire.¹ La France et les Alliés ont gagné la guerre, la première, mais la civilisation, celle qu'ils portaient aux nues, réelle et idéale, mode de vie ou concept, a perdu, et «culture» a gagné, malgré Mauss, malgré les universitaires qui dominent les sciences sociales en France et qui mettront trente ans à s'en apercevoir. La civilisation a perdu comme a perdu, dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, l'humanisme rationaliste du littérateur Settembrini face à l'irrationalisme du petit Naphta, qui triomphe mais se donne la mort.

Dans le langage et l'usage de l'anthropologie dominante, comme le soulignent Kroeber et Kluckhohn, «culture» a gagné dès les années 20, et même avant, lorsque Franz Boas débarque aux États-Unis à la fin des années 1880. Sa maturation allemande, sa professionnalisation par Tylor, son cheminement triomphant dans l'anthropologie presque partout et avant tout dans l'anthropologie américaine, ont abouti à en faire le concept-clé de la discipline, mais

2. Voir p. 20, note 10.

les ethnologues et sociologues français l'ignorent encore, et lors de la semaine de 1929² se déroule encore le tapis majestueux de la civilisation.

Avec Claude Lévi-Strauss, quelque quinze à vingt ans plus tard, tout change...

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le maître débarque en France, venant des États-Unis, et marque d'une empreinte nouvelle l'ethnologie française. Du débat culture-civilisation ne restent que des décombres que Lévi-Strauss écarte sans même les mentionner. Avec lui pénètre pour de bon en France la terminologie de l'anthropologie culturelle.

Plus qu'un traducteur, qu'un traducteur, Claude Lévi-Strauss renouvelle les conceptions usuelles de «culture» recensées selon six catégories principales par Kroeber et Kluckhohn, renouvellement dont ces derniers, en 1952, étonnés et pris de court, ne pouvaient que signaler la portée. LÉVI-STRAUSS apporte bien vite du nouveau, d'abord, dans *Race et histoire* (1952), par une contribution au relativisme culturel, ensuite en mettant en avant les notions de relations et de niveaux de pertinence, liées au structuralisme alors en pleine énonciation. Regardons-y de plus près.

Claude Lévi-Strauss semble tout d'abord se réclamer de Tylor, dont la définition de culture, rappelle-t-il, se rapporte «aux différences caractéristiques existant entre l'homme et l'animal, donnant ainsi naissance à l'opposition restée depuis lors classique entre nature et culture» (1958: 385). La prohibition universelle de l'inceste apparaît précisément au lieu même de l'interface nature/culture. Mais dans l'analyse des

mythes et dans celle des classifications populaires, cette opposition est comme relativisée, elle se donne comme un mode de la pensée sauvage, une sorte de métaphore à penser les dichotomies, de première abstraction, parmi d'autres, des couples dyadiques à l'œuvre dans la logique du sensible, dans les mythes, les récits, les classifications totémiques, et dans la pensée de l'ethnologue... bref comme une sorte de dialectique provisoire. La culture se confond alors avec le schème organisateur qui impose des catégories, de l'ordre, du système, sur un continuum naturel: couleurs, saveurs, consanguins...

Dans l'introduction même où LÉVI-STRAUSS fait, en 1950, l'éloge du fondateur de l'ethnologie française, ce qui était pour Marcel Mauss un américanisme ou un germanisme, un concept psychologique, bref un concept emprunté, devient une unité pertinente des études structurales. «Toute culture, écrit-il, peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion» (1950: XIX). Mais les rapports qu'entretiennent langage et culture sont complexes, et ne consistent pas simplement en une relation de contenant à contenu. Le langage apparaît plutôt comme une condition de la culture, et aussi comme un système de même structure, dans la mesure, dit-il, où la culture «possède une architecture similaire à celle du langage. L'un et l'autre signifient au moyen d'oppositions logiques» (LÉVI-STRAUSS 1958: 78-79).

Claude Lévi-Strauss évite la tentation de l'objectivation des cultures, tentative qui mène à leur réification, péché fréquent de l'anthropologie américaine de l'entre-deux-guerres et auquel n'échappent pas toujours les *cultural studies* d'aujourd'hui. Les cultures ne sont pas

2. Celle du Centre international de synthèse mentionnée p. 50.

des objets fixes, autonomes et identifiables dans l'univers ethnologique, mais bien plutôt des découpages arbitraires opérés par l'observateur. Pour lui, une culture est un «ensemble ethnographique qui, du point de vue de l'enquête, présente, par rapport à d'autres, des écarts significatifs» (*ibid.*: 325). C'est une manière de passer des définitions substantives à une définition opératoire. Il précise cependant peu après: «L'objet dernier des recherches structurales étant les constantes liées à de tels écarts, on voit que la notion de culture peut correspondre à une réalité objective, tout en restant fonction du type de recherche envisagée». Une même collectivité, poursuit-il, «relève simultanément de plusieurs systèmes de culture: universel, continental, provincial, local, etc; et familial, professionnel, politique, etc.» (*ibid.*: 325). Selon l'intérêt qu'on leur porte, Paris ou Marseille, ou alors l'Amérique du Nord ou l'Europe pourront être traités comme des unités culturelles.

Ce relativisme épistémologique vient renforcer un autre relativisme, moral celui-là, développé dans le discours prononcé par Lévi-Strauss à l'Unesco en 1950: ces unités qui représentent des ensembles de normes et de valeurs, par quoi elles se différencient entre elles, et souvent par options délibérées, sont toutes à niveau égal, équivalentes en droit et en dignité. Inversement, aucune d'entre elles n'est légitimée à porter un jugement sur les croyances et les valeurs d'une autre unité, et surtout pas la culture que nous représentons, les normes et critères d'évaluation étant fonction de la société particulière où elles ont été énoncées. Égalité en dignité, certes, mais aussi en raison: logiques et formes de l'entendement sont «fondamentalement les mêmes pour tous les esprits, anciens et modernes, primitifs ou civilisés» (*ibid.*: 28).

Résumons! En ramenant des États-Unis la terminologie du culturalisme, Claude Lévi-Strauss apporte en fait dans ses bagages bien davantage: d'abord une critique insidieuse et radicale des postulats de cette école; ensuite, une notion de culture qui échappe à la contradiction culture/cultures, aux apories des aires culturelles, aux insuffisances des définitions subjectives ou objectives. La culture, chez Lévi-Strauss, s'avère doublement relative, du point de vue du niveau d'analyse tout d'abord, de celui des normes et valeurs ensuite.

Que le discours lévi-straussien présente des variations... et des difficultés, c'est ce qu'indiquent maints débats d'actualité, sur le relativisme extrême et le multiculturalisme, entre autres. En attendant, de cette conception émane une sorte de pessimisme mélancolique: l'horizon de Mauss, cette Civilisation qui devait se développer comme l'acquis progressif et commun de l'humanité, s'est évanoui, et la notion même de civilisation est à nos yeux obsolète. Pourtant l'horizon de la culture s'estompe lui aussi; les cultures sont des îlots aux frontières définies qui dérivent sans but, et la Culture au singulier, Culture avec majuscule, apparaît comme un leurre.

Les apparences cependant contredisent cette note pessimiste. En ce début du XXI^e siècle, l'usage de la notion de culture(s) n'a jamais été si répandu, et les débats qui se poursuivent à son sujet appartiennent à une ethnologie, à une anthropologie sans frontière, et plus guère à l'histoire de courants nationaux.

Nous assistons aujourd'hui au triomphe, à l'apothéose de la Culture, des cultures, de *ma* culture. Tout ce qui compte dans le monde se penche sur elle(s): le président Mitterand a fondé au début des années 90 une Académie universelle des cultures avec les meilleurs

esprits du siècle, d'Elie Wiesel à Umberto Eco, et le Vatican évidemment ne demeure pas en reste, il a mis sur pied son Conseil Pontifical de la Culture, dont la doctrine est contenue dans le document *Gaudium et Spes...* (CENTLIVRES 1997). Pourtant, il n'est pas sûr que «culture» soit encore un concept opératoire pour notre discipline au XXI^e siècle, et peut-être sommes-nous au début d'une ère post-culturelle. Je vais essayer d'esquisser quelques raisons de douter.

D'abord, l'extrême vogue du terme, son omniprésence massive dans tous les domaines: culture comme causalité globale des maux du siècle, culture comme supplément d'âme, culture comme reste, où tout sens spécifique se trouve noyé ou compromis. Comment l'anthropologie reconnaîtrait-elle son bien dans tout ce fatras, dans ces cultures d'entreprise, de l'impunité, de l'erreur, si ce n'est au second degré, comme une représentation, comme une manie fin de siècle qui se prolonge?

Ensuite parce que les oppositions jadis fécondes, au travers desquelles la culture venait à l'existence et se définissait, s'affaiblissent. L'opposition culture/civilisation, on l'a vu, est tombée en désuétude; l'opposition culture/nature est débordée par l'éthologie et par une réflexion épistémologique récente, et perd donc de sa pertinence; l'opposition culture/société, culturel/social devient à son tour indistincte dans la mesure où le premier n'est considéré bien souvent, selon le mot de Marc Augé, que comme une représentation du second, et dans la mesure où l'individuel vient à nouveau, dans nos disciplines, compliquer la dichotomie. Ainsi, culture souffre aussi de la perte de netteté de ses antithèses.

Dans un essai récent *Writing against Culture* (1991), Lila ABU-LUGHOD dit tout haut ce que beaucoup d'anthropologues savent depuis longtemps; elle suspecte «culture»

d'être un instrument de fabrication de la différence, et s'inquiète d'une notion qui tend à réifier, à essentialiser, à geler l'altérité, sous prétexte de penser la diversité. «Culture» fait parfois figure de substitut, plus acceptable, de race. Par ailleurs, le terme n'implique-t-il pas aussi le postulat d'une cohérence excessive? Abu-Lughod rappelle le propos d'Appadurai, selon lequel la notion de culture aboutirait à l'«incarcération» de peuples non occidentaux dans le temps et dans l'espace, et à l'oubli de leur histoire. L'expression même de société pluri-culturelle ne risque-t-elle pas d'être prise au piège, soit du cosmopolitisme, soit de l'essentialisme?

Enfin, «culture», comme outil conceptuel, est remis en question par la nouvelle normalité des sociétés migratoires et des communautés transnationales. La vigilance s'impose donc dans l'utilisation technique et professionnelle d'un concept de sens commun, donc flou. Comme concept-clé de l'anthropologie, «culture» est sûrement d'un emploi périlleux, même s'il demeure irremplaçable.

Références

ABU-LUGHOD Lila

- 1991 «Writing against Culture». In: Richard G. Fox. *Recapturing Anthropology. Working in the present*. Santa Fe: School of American Research Press: 139-162.

CENTLIVRES Pierre

- 1996 A Latecomer: Culture in the History of French Ethnology». *Anthropological Journal on European Cultures*, vol. 5, n° 1: 31-48.
- 1997 «Gaudium et Spes et la culture: Le point de vue d'un ethnologue». In: *Nomen Latinum. Mélanges de langue, de littérature et de civilisation latines offerts au professeur André Schneider*. Neuchâtel: Faculté des lettres/ Genève: Librairie Droz: 469-476.

CURTIUS Ernst-Robert

- 1990 [1930] *Frankreich. 1. Die französische Kultur*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.
- 1932 *Essai sur la France*. Traduit de l'allemand par J. Benoist-Méchin. Paris: Grasset.

ELIAS Norbert

- 1973 *La civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy.

FÈBVRE Lucien et al.

- 1930 *Civilisation, le mot et l'idée*. (Première semaine internationale de synthèse. Centre international de synthèse). Paris: La Renaissance du Livre.

FROBENIUS Léo

- 1936 *Histoire de la civilisation africaine*. Traduit par H. Back et D. Ermont. Paris: Gallimard.

HELL Victor

- 1981 *L'idée de culture*. Que sais-je? Paris: PUF.

KROEBER Alfred L. et Clyde KLUCKHOHN

- s.d. (1963) *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books, Random House.

LÉVI-STRAUSS Claude

- 1950 «Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss». In: Marcel Mauss. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF: IX-LII.
- 1952 *Race et histoire*. Paris: Unesco.
- 1958 *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.

MAUSS Marcel

- 1968-69 1. *Les fonctions sociales du sacré*. 2. *Représentations collectives et diversité des civilisations*. 3. *Cohésion sociale et divisions de la sociologie*. Présentation de Victor Karady. 3 vol. Paris: Éditions de Minuit.

MONTANDON George

- 1934 *Traité d'ethnologie cyclo-culturelle et d'ergologie systématique*. Paris: Payot.

SPENGLER Oswald

- 1948 *Le déclin de l'Occident*. Paris: Gallimard.

TYLOR Edward B.

- 1876 *La civilisation primitive*. 2 vol. Paris: Reinwald et Cie.

CULTURE & CULTURES: LES DÉFIS DE LA MONDIALISATION

Louis Necker

Le choix du titre du colloque que nous avons organisé en 2001 au Musée d'ethnographie de Genève, «Culture & cultures» est emprunté à un chapitre de l'article «Culture de masse» rédigé par Edgar MORIN pour l'*Encyclopædia Universalis* (1968). Pourquoi ce choix? Notre objectif n'était pas d'avoir une discussion purement sémantique ou théorique sur la notion de culture. À l'origine de notre décision, il y avait la constatation que, dans les discussions sur la conception des nouveaux musées d'ethnographie¹, le terme de culture revenait sans cesse, inévitablement, parce qu'il était au centre des questions les plus importantes, théoriques et pratiques, que nous nous posions, et qu'il était aussi un facteur de confusion du fait de sa polysémie. Nous avons l'espoir qu'un débat approfondi contribuerait à dissiper ce trouble, à ordonner ce pêle-mêle sémantique, en même temps qu'il permettrait de progresser dans la résolution de ces questions importantes posées au sujet de notre projet de nouveau musée.

1. Voir p. 11, note 1.

Edgar Morin a bien résumé cette confusion en écrivant que «la notion de culture est sans doute en science sociale la moins définie de toutes les notions; tantôt elle englobe tout le phénomène humain pour s'opposer à la nature, tantôt elle est le résidu où se rassemble tout ce qui n'est ni politique, ni économique, ni religieux» (1968: 229). Dans la langue française actuelle, le sens du mot culture oscille sans cesse entre ces deux pôles².

D'un côté, il y a le sens que l'on trouve dans le dictionnaire *Littré*, qui définit la culture comme «le développement de l'esprit». C'est le sens traditionnel français contenu par exemple dans la fameuse expression d'Edouard Herriot: «La culture est ce qui reste quand on a tout oublié». C'est aussi tout ce dont s'occupe le ministère de la Culture en France ou le Département des affaires culturelles de la Ville de Genève et qui inclut les spectacles, la musique, les musées, les bibliothèques, la littérature, etc. Dans cette acception, la culture a été définie par Morin comme étant «au carrefour même de l'intellectuel et de l'affectif, elle serait l'équivalent au point de vue social du système psycho-affectif qui structure et oriente les instincts, construit une représentation ou vision du monde, opère l'osmose entre le réel et l'imaginaire à travers symboles, mythes, normes, idéaux, idéologies» (*ibid.*: 229). En d'autres termes, la culture, dans ce sens, apporte aux humains des repères et des symboles, qui leur permettent de mieux comprendre le monde, de communiquer avec lui, de s'y orienter et de s'y sentir mieux.

D'un autre côté, la culture a un sens très différent. Importée du monde anglo-saxon et germanique, la notion

de culture, qu'on peut appeler anthropologique, signifie quelque chose de beaucoup plus large qui est, pour reprendre la fameuse définition donnée par Tylor en 1871, «ce tout complexe qui englobe la connaissance, la croyance, l'art, la morale, le droit, les coutumes, et toutes les autres possibilités et pratiques acquises par l'homme comme membre de la société». Se rapprochant de la notion française de civilisation, la culture dans ce sens large est tout ce qui distingue un groupe humain donné des autres groupes. Elle distingue aussi ce qui, dans l'humain, est acquis par opposition à ce qui est inné.

Il est significatif que certains anthropologues affirment associer le mot culture soit à la «superstructure» formée notamment par des idéologies, soit à ce tout qui inclut non seulement la «superstructure» mais aussi l'«infrastructure» formée par l'économie et le développement des forces productives.

Quels sont ces problèmes importants pour la réalisation d'un musée, qui tournent autour de la notion de culture? En résumé, on peut dire que la culture est au cœur de ces problèmes, parce qu'elle est, avec ses sens différents, au cœur des mutations importantes que connaissent aujourd'hui l'anthropologie et les musées qui lui sont consacrés.

En effet, on constate d'abord le phénomène suivant: on n'a jamais autant parlé sur la place publique de culture au sens anthropologique – peut-être en raison des mouvements migratoires contemporains – à travers des expressions telles que multiculturalisme, pluriculturalisme, interculturalisme, etc. La défense de la pluralité et de la diversité culturelles est parfois devenue un programme politique. Selon un penseur suisse contemporain, la société multiculturelle est même devenue le «théorème de la post-histoire» (WICKER 1993). À gauche comme à

2. Voir Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler, p. 71-95.

droite, beaucoup mettent en avant le multiculturalisme, dans le premier cas pour l'opposer à l'action uniformisante et aliénante du capitalisme mondial, dans le second cas parce que la différence devient synonyme de concurrence et stimule la possibilité de s'adapter aux règles du marché.

Mais, parallèlement à ce phénomène, on constate qu'anthropologues et ethnologues se posent actuellement des questions fondamentales au sujet de la culture – toujours au sens anthropologique –, questions qui se répercutent sur le sens même de leur discipline.

Une de ces questions dérive de l'évolution du monde. Autrefois, on pouvait clairement identifier des entités relativement autonomes qu'on appelait cultures ou civilisations et qui étaient associées à des groupes humains nettement identifiés et enracinés dans des territoires. Aujourd'hui, avec la mondialisation, ces anciennes unités éclatent, il y a partout un grand métissage et l'anthropologie est confrontée, comme l'écrit Isabelle SCHULTE-TENCKHOFF, à un défi «qui concerne le rapport entre le local et le global, fait intervenir de nouvelles échelles d'observation, rompt le lien entre la culture en tant que facteur d'identification et un lieu donné, et conduit à remplacer la dichotomie classique entre *Nous* et *les Autres* par de nouvelles formes d'ancrage de la réflexion anthropologique: diaspora, transnationalisme, multiculturalisme ou encore créolisation» (2000: 24).

Une autre cause de questionnement tient au contexte colonial dans lequel se sont développées à la fois la notion de culture et l'anthropologie en général. Pendant longtemps les cultures du monde n'ont été considérées que du point de vue d'une seule d'entre elles (l'occidentale) avec notamment le développement d'une muséographie

qui réduisait l'Autre à un objet qu'on n'écoutait pas, comme dans le cas des anciennes expositions sur les Kanak où, comme l'écrit Roger Boulay, «l'indigène et son histoire sont réduits à l'état d'objets, à peine plus importants que leurs nattes et leurs fétiches. Pourtant lui seul a la capacité de nous renvoyer une image différente et de rendre caduques toutes celles qui hantent notre imaginaire». La notion de culture, à l'origine si connotée d'ethnocentrisme occidental, peut-elle continuer à être la base d'une connaissance générale de l'humain considéré dans toute l'extension de ses manifestations dans le temps et l'espace?

Une des questions principales est précisément de se demander comment un musée d'ethnographie du XXI^e siècle peut continuer à parler de diversité culturelle en tenant compte des questionnements justifiés qui viennent d'être exposés. Faut-il renoncer aux musées d'ethnographie? Faire inlassablement la critique de notre regard passé? Ou encore n'appréhender les productions culturelles des peuples du monde que sous l'aspect de l'émotion esthétique qu'elles peuvent faire naître? Comment faire entrer le métissage des cultures au musée?

D'autres problèmes importants pour le développement d'un musée, et tournant autour de la notion de culture, résultent de l'évolution des musées contemporains.

Me référant aux travaux de Jean Davallon, je me permets d'en souligner d'emblée trois aspects importants: d'abord le fait que la fonction de communication se développe dans les musées plus vite que les fonctions de conservation et de recherche; ensuite que l'aspect éducatif des musées a tendance à s'effacer au profit de ce que Jean Davallon appelle l'aspect «culturel» qui met le musée sur le même plan que l'opéra, le théâtre ou

la lecture; enfin, que ces transformations vont de pair avec un accroissement du rôle d'un public, qui devient une préoccupation centrale des muséographes, voire une cible «marketing» que l'on cherche à atteindre³.

Un autre développement contemporain dans les musées est mis en évidence par Michel Côté, naguère directeur du Musée de la civilisation de Québec et actuellement directeur du Muséum d'histoire naturelle de Lyon, engagé dans l'ambitieux projet du Musée des Confluences. Se référant à des expositions ethnographiques qu'il a montées, il a coutume de dire que trois points de vue doivent y coexister: *Nous*, les muséologues qui faisons l'exposition, *l'Autre*, qui est l'objet de l'exposition et *Eux*, les visiteurs. Il est très important à ses yeux que l'exposition ne soit pas seulement l'expression des muséologues, mais qu'elle soit aussi à l'écoute de l'Autre et d'Eux, en adaptant par exemple les expositions aux diverses catégories de publics qui viennent les visiter ou en intégrant des représentants des peuples dont on présente la culture dans la préparation de l'exposition.

En tenant compte de ces évolutions, le Musée d'ethnographie de Genève, pensons-nous, doit pouvoir relever les défis posés à l'anthropologie et aux musées d'ethnographie au XXI^e siècle de la manière suivante:

Vu l'extraordinaire composition de la population genevoise, dont plus de la moitié est de culture non suisse, nous pensons que notre institution peut à la fois «décoloniser» son regard occidental et s'adapter aux métissages d'aujourd'hui. Cette évolution est possible à condition de

3. Voir p. 225-244.

considérer de plus en plus les ressortissants des cultures multiples qui peuplent Genève, non simplement comme des consommateurs potentiels de nos productions, mais comme de vrais partenaires. Des partenaires qui nous empêchent de produire de l'exotisme au sujet de l'Autre et nous aident au contraire à voir l'humanité commune que nous partageons avec lui au-delà des différences.

Certes ce projet n'est pas facile à réaliser. Car comment, par exemple, concilier nos exigences scientifiques avec des exigences d'une toute autre nature, par exemple de nature politique, que peuvent avoir des communautés d'origine étrangère établies à Genève? Ou comment savoir si les «porte-parole» que nous choisissons d'associer à nos projets sont bien représentatifs des communautés dont ils sont issus?

Pourtant, nous pensons que ce chantier n'est pas utopique. D'abord parce que le Musée d'ethnographie et les Ateliers d'ethnomusicologie, avec qui notre institution est étroitement associée, ont déjà fait de nombreuses expériences de partenariat dans ce sens. Ensuite, parce que nous pouvons bénéficier des expériences fort intéressantes menées dans ce sens ailleurs, notamment en France ou au Canada. C'est la raison pour laquelle nous avons voulu connaître les expériences pionnières d'Henri Dorion⁵, de Sylvie Dufresne⁶ et de Jean Guibal⁷, qui tous ont cherché à intégrer l'Autre dans leurs musées et leurs expositions, que ce soit à Grenoble ou au Québec.

5. Voir p. 257-282.

6. Voir p. 283-307.

7. Voir p. 309-319.

Références

- MORIN Edgar
1968 «Culture de masse». In: *Encyclopædia universalis*, vol. 5. Paris: Encyclopaedia Universalis France: 228-232.
- SCHULTE-TENCKHOFF Isabelle
2000 «L'anthropologie contemporaine face au défi de la culture». In: Laurent Aubert (dir.), *Le Monde et son double*. Paris: Adam Biro/Genève: Musée d'ethnographie de Genève: 18-24.
- WICKER Hans-Rudolph
1993 «Migrations, ethnicité et paradoxes du multiculturalisme dans les sociétés industrialisées». In: Coordination Asile Suisse et al: *Europe! Montrez patte blanche! Les nouvelles frontières du Laboratoire Schengen*. Genève: CETIM: 395-415.

CULTURE DE L'ÊTRE, CULTURES DU DEVENIR

Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler

Il est banal de rappeler que les changements gigantesques survenus dans la réalité du monde ont entraîné dans la même proportion des glissements, des déplacements, des modifications de l'ensemble des significations et des points de vue à l'œuvre dans les champs de la connaissance. Mais comme tous les symboles, le terme qui nous occupe – la culture – au lieu d'évoluer strictement en fonction du moment, a conservé au cours de ces transformations ses sens successifs, propres aux différentes spécialisations de la connaissance et de la création, parfois dissonants ou carrément opposés. Il est donc aujourd'hui polyvalent, avec toutes les confusions que sa richesse sémantique entraîne.

Culture, un mot piège

Edgar Morin écrivait en 1973: «Culture: fausse évidence, mot qui semble un, stable, ferme, alors que c'est un mot piège, creux, somnifère, double, traître. Mot mythe qui prétend porter en lui un grand salut: vérité, sagesse,

bien-vivre, liberté, créativité...»¹. Pourtant, ajoutait-il, ce mot est aussi *scientifique*. N'y a-t-il pas une anthropologie culturelle, une sociologie de la culture, illustrées par les plus grands spécialistes? En fait, concluait-il, le mot culture est non moins obscur, incertain et multiple dans les sciences humaines que dans le vocabulaire courant.

Une dizaine d'années plus tôt, MORIN (1962) avait été parmi les premiers sociologues à capter la transformation radicale de la configuration culturelle en cours, qui affectait principalement la culture de masse et qui allait conduire de l'émergence de sous-cultures juvéniles (*rock*, *yéyé*, *beatnik*) jusqu'aux jaillissements californiens d'une «révolution culturelle» occidentale, en passant par les révoltes étudiantes, le féminisme, la déchristianisation, la fin du patriarcat, le néo-archaïsme, le mouvement écologique et la crise en profondeur de la civilisation bourgeoise. Ces changements s'appuyaient sur la culture industrielle (cinéma, radio, télévision, disque, spectacle, livre, presse, tourisme), la société de consommation et des loisirs, faisant naître un «grand public» en croissance continue, selon la logique de tout système industriel et de tout système de marché. Morin fut aussi parmi les premiers à reconnaître la complexité du terme de «culture»: celui-ci définit d'un côté, par rapport à la nature, les qualités proprement humaines de l'être biologique appelé homme et, de l'autre, les cultures particulières selon les époques et les sociétés. Les sociétés

modernes étant toutes pluriculturelles, le sens du terme s'en trouve sérieusement brouillé.

Passons vite en revue, d'un peu plus près, les différents sens pris par «culture» depuis son apparition au sens figuré.

Ce mot apparaît dans son sens figuré premier (opposé à son sens strictement agricole – la culture du blé ou de la vigne) au XVIII^e siècle. Il centre alors son acception sur les humanités classiques et sur le goût littéraire et artistique. Il est très valorisé et valorisant: le *cultivé* s'oppose à l'*inculte*, l'homme instruit, abouti, à l'homme ignorant, fruste. Il touche au développement des facultés de l'esprit, à l'ensemble des connaissances qui permettent d'affiner le sens critique, le goût, le jugement, à l'ensemble des aspects intellectuels, artistiques et spirituels d'une civilisation.

La première définition anthropologique de la culture oppose, elle, *culture* à *nature*. Elle englobe notamment tout ce qui relève de l'*acquis* et qui n'appartient donc pas au comportement *inné*. Comme le propre de l'homme est de disposer d'instincts très faiblement programmés, la culture, c'est-à-dire tout ce qui relève de l'organisation, de la structuration, de l'apprentissage, de la programmation sociale, se confond finalement avec tout ce qui est proprement humain. L'homme est un animal culturel. Le mot culture englobe alors tout le phénomène humain, l'ensemble des formes acquises de pensée et de comportement dans les différentes sociétés de la terre, y compris leur manière de faire la guerre ou la paix et leur mode de production économique.

Une autre définition anthropologique, plus restrictive, est venue corriger la première. Elle ne fait relever de la culture que ce qui est pourvu de sens *symbolique* – à commencer par le langage. Comme dans la définition

1. «De la culturalité à la politique culturelle», texte dactylographié d'une conférence donnée au département de sociologie de l'Université de Genève en 1973.

précédente, la culture recouvre alors toutes les activités humaines, mais pour écrémer leurs différents aspects symboliques, sémantiques et intellectuels, en négligeant le côté *pratique*.

Il y a encore un sens spécifiquement ethnographique du mot culture, où le culturel s'opposerait au technologique et regrouperait croyances, rites, normes, valeurs, modèles de comportement («termes hétéroclites tirés de divers vocabulaires et stockés faute de mieux dans le bazar culturel», commente Morin²).

Le sens sociologique du mot culture est encore plus résiduel: récupérant les matières non assimilables par les disciplines économique, démographique, sociologique, etc., il enveloppe le domaine psychoaffectif, la personnalité, la «sensibilité», parfois même il se rétrécit à ce que nous pouvons appeler la culture cultivée, c'est-à-dire celle qui ramène à son premier sens, aujourd'hui forcément transformé par rapport au XVIII^e siècle, mais toujours encore doté de sa désinence éthique et élitiste. Le jugement de goût continue de distinguer entre «cultivé» et «inculte» et d'exercer sa «violence symbolique», comme dirait Pierre BOURDIEU (1979).

De fait, dans la conversation et dans la polémique, on passe constamment, sans s'en apercevoir, du sens ample du mot culture à son sens rétréci, de son sens neutre à son sens valorisé. Ainsi, on oppose culture de masse et culture cultivée en omettant d'accommoder le sens du mot culture quand on passe d'un terme à l'autre, ce qui, écrit Morin, «permet de confronter Sylvie Vartan à

2. «De la culturalité à la politique culturelle», *op. cit.*

Socrate et Fernandel à Paul Valéry, le plus souvent au détriment des premiers». C'est confronter une culture de masse, de nature «ethno-sociologique», à une culture cultivée, «normative-aristocratique»³. Or, il n'est pas possible de concevoir une politique culturelle si on ne se rend pas compte, au départ, que ces deux notions ne sont pas de même niveau.

Du coup se pose la question de la pertinence du terme «culture», tellement embarrassé dans ses hétérogénéités. Y a-t-il un sens du mot «culture» qui échapperait aux pôles totalisants et résiduels entre lesquels oscillent les sens que nous venons d'indiquer?⁴

Culture et connaissance

Morin concluait sa conférence de 1973⁵ en notant que la culture correspondrait à un système faisant communiquer une expérience existentielle et un savoir constitué. Le savoir, ce stock culturel, serait enregistré et codé, et compréhensible seulement par les détenteurs du code, c'est-à-dire les membres d'une culture donnée. Il serait en même temps constitutivement lié à des modèles (ce que les Anglo-saxons appellent des *patterns*) permettant d'organiser et de canaliser les expériences existentielles, réelles ou imaginaires.

3. «De la culturalité à la politique culturelle», *op. cit.*

4. Pour l'opposition entre la notion germanique et anglo-saxonne de «culture» et celle, francophone, de «civilisation» dans la littérature ethnographique, se reporter à l'article de Pierre Gentlivres p. 43-61.

5. «De la culturalité à la politique culturelle», *op. cit.*

Le système culturel permet ainsi de distinguer, de comprendre et d'assimiler des expériences, et éventuellement de les stocker sous forme de savoir. Dialectiquement, il fournit à l'existence les cadres et les structures assurant les conduites opérationnelles de la vie, réelles et imaginaires, la participation au groupe, la jouissance, etc. Une telle conception de la culture a le grand avantage de pouvoir s'appliquer à toutes les notions de la culture que nous avons citées précédemment.

Michel DE CERTEAU notait dans *La culture au pluriel* (1974: 229), à propos du mouvement insurrectionnel de Mai 68: il «remet en cause le privilège caractéristique d'une société et de la conception qu'elle se faisait de «la culture» [...]. L'événement ébranle donc la structure du savoir comme celle de la société.» Et Certeau citait les surréalistes: «Le nombre se mit à vivre, à détruire individu par individu le mythe de son inertie abstraite»⁶. S'attachant à définir le mot «culture», il politisait la leçon de Morin à la lumière des événements contemporains et des travaux de Bourdieu sur les pouvoirs et les violences en jeu dans les définitions de la culture:

- a) «les traits de l'homme «cultivé», c'est-à-dire conforme au modèle élaboré dans les sociétés stratifiées par une catégorie qui a introduit ses normes là où elle imposait son pouvoir.
- b) un patrimoine des «œuvres» à préserver, à répandre ou par rapport auquel se situer (par exemple la culture humaniste, italienne ou anglaise, etc.) [...], de

«créations» et de «créateurs» à favoriser, en vue d'un renouvellement du patrimoine.

- c) l'image, la perception ou la compréhension du monde propre à un milieu (rural, urbain, indien, etc.) ou à un temps (médiéval, contemporain, etc.) [...] conception qui accorde à des «idées» tacites le rôle d'organiser l'expérience [...].
- d) des comportements, institutions, idéologies et mythes qui composent des cadres de référence et dont l'ensemble, cohérent ou non, caractérise une société à la différence des autres [...] *patterns of culture* [...].
- e) l'acquis, en tant qu'il se distingue de l'inné [...].
- f) un système de communication, conçu d'après les modèles élaborés par les théories du langage verbal [...].» (1974: 230-231)

De Certeau confirmait surtout, à la suite de Morin, que la culture ne pouvait pas être considérée comme un concept ni comme un principe actif, mais simplement comme la façon dont est vécu et traité un problème.

LÉVI-STRAUSS (1976: 416) a eu raison de faire remarquer que lorsqu'on adopte la perspective de la théorie des *patterns*, qui fait correspondre la culture «à la façon propre dont chaque société [collectivement] a choisi d'exprimer et de satisfaire l'ensemble des aspirations humaines» (autrement dit aussi celles de chaque individu qui la compose), la diversité des cultures renvoie à «autant de choix exclusifs et on aperçoit mal comment une civilisation pourrait profiter du style de vie d'une autre, à moins de renoncer à être elle-même. En effet, les tentatives de compromis ne sont susceptibles d'aboutir qu'à deux résultats: soit une désorganisation et un effondrement du système d'un des deux groupes; soit

6. *L'Archibras*, n° 4, hors série, *Le Surréalisme*, 18 juin 1968: 2.

une synthèse originale, mais qui, alors, consiste en l'émergence d'un troisième système, lequel devient irréductible par rapport aux deux autres.»

Placées entre leur être et leur devenir, leur essence et leur histoire, les cultures, définies par l'Occident dominateur, ne pouvaient éviter, à leur sujet, le développement d'un immense débat théorique, véritable serpent de mer dont la fin n'est pas encore advenue.

Par la suite, Edgar MORIN, en s'appuyant sur les renversements de la physique au début du XX^e siècle, allait consacrer à l'analyse des systèmes des pages flamboyantes dans les six tomes de *La Méthode*. «Notre monde organisé est un archipel de systèmes dans l'océan du désordre. Tout ce qui était objet est devenu système», écrit-il (1977: 99). Et d'énoncer la «crise de l'objet»: dans la vision de la science classique, «l'objet existe de façon positive, sans que l'observateur/concepteur participe à sa construction par les structures de son entendement et les catégories de sa culture». Désormais, l'objet «a perdu toute substance, toute clarté, toute distinction, parfois même toute réalité». Il s'est converti «en un nœud gordien d'interactions et d'échanges» (*ibid.*: 96-97). Sa connaissance ne peut plus être dissociée d'un sujet connaissant enraciné dans une culture, une société, une histoire. Seule une approche fondée sur l'idée de complexité peut rendre compte de cet *objet organisé*.

L'origine des musées

La naissance des musées a suivi de peu l'émergence de la notion de culture dans les différents sens que nous venons d'évoquer. Ils sont depuis deux siècles des piliers de la culture savante, historique et artistique.

Le musée est officiellement né en France, à la fin du XVIII^e siècle, du démembrement des patrimoines privés – ceux de la royauté, de l'Église et de la noblesse – et de la volonté des autorités de consolider la Révolution en mettant les chefs d'œuvre à la disposition du peuple pour l'instruire (POULOT 1997). En prenant le contre-pied du vandalisme révolutionnaire, appliqué à éradiquer les symboles de l'ancienne oppression, il s'agissait de conserver et d'exposer des œuvres choisies, des spécimens instructifs, témoignages du talent des hommes, synthèse des richesses de la nation, pour les offrir à la jouissance fraternelle et à l'édification des citoyens. Le Louvre, réorganisé à partir de 1793 avec les collections royales, fut approvisionné par les confiscations et les achats des œuvres d'art les plus prestigieuses des émigrés, puis par le pillage systématique effectué, selon le droit de conquête en vigueur dans les traités et les conventions d'armistice, dans les pays conquis par la République et par l'Empire. Il devint un Muséum universel. Les débats pour passer à une galerie convenablement organisée furent longs et portèrent sur l'accrochage le plus propre à favoriser l'instruction publique. Fallait-il présenter les écoles et les maîtres? Créer un panthéon des artistes? Servir la mémoire nationale? Retracer l'histoire des différents peuples dans une chronologie concordante? Montrer l'évolution? Dresser un panorama des réussites des civilisations?⁷ Comment éduquer? Susciter l'émulation? Ces questions sont demeurées posées jusqu'à nos jours.

Aussitôt ouverts, le Louvre (1794), le Musée des Monuments français (1795), le Conservatoire national des Arts et Métiers (1799) remportèrent un immense succès. Ils essayèrent en province, redistribuant les collections. Les musées d'art, d'histoire, de sciences naturelles, puis les musées d'archéologie, des sciences et des techniques, d'ethnographie gagnèrent, par étapes, le monde occidental, rassemblant un *patrimoine* immense, interface entre le monde des collectionneurs, celui des savants et le *grand public*.

Les valeurs éminemment positives qui se rattachent à la notion de patrimoine, et surtout de *patrimoine public*, n'ont pas réussi à occulter la part d'ombre contenue dans la passion d'accumuler, qui semble bien être un trait propre aux sociétés occidentales. Les collections ont toujours, le plus loin qu'on remonte dans le temps, contribué au prestige de leurs propriétaires qui en réservaient la présentation, sauf à de rares exceptions, aux usagers des lieux où elles étaient conservées et aux visiteurs d'une certaine qualité. Parmi les exceptions connues, il faut citer Athènes, qui installa au V^e siècle avant notre ère une pinacothèque dans une aile des propylées de l'Acropole pour y conserver et montrer aux Athéniens les oeuvres des peintres célèbres. À Rome, César fit construire un portique sur le Capitole pour exposer sa

propre collection et la rendre visible pour tous. Mais cette opération ne dura pas, malgré les exhortations d'Agrippa qui voulait faire exposer au public les richesses cachées dans les villas privées. Pline l'Ancien décrit dans son *Histoire naturelle* (livres XXXV et XXXVI) les collections disposées dans les enceintes des temples, dans les palais impériaux, dans les thermes, dans les jardins des villas (GOB ET DROUGUET 2003: 17-18). Au Moyen Âge, les trésors des églises et des monastères s'ouvraient au public des fidèles et des pèlerins, la monstration des reliques des saints, dans l'éclat de l'or et des pierreries dont elles étaient parées, s'adressant à la perception sensible des spectateurs, plus aisée à toucher que leur entendement. Dès le XIII^e siècle en Italie, à partir de la fin du XIV^e siècle ailleurs, les rois et les princes réunirent de grandes collections composées de peintures, de sculptures, d'antiquités, de livres précieux, de pièces d'orfèvrerie et d'ivoire, de curiosités, d'objets exotiques. Aux butins de guerre, aux trésors royaux, aux trésors d'églises vinrent s'ajouter, dès la Renaissance, des collections d'histoire naturelle (*naturalia*), de curiosités (*mirabilia*), avec leurs catalogues, leurs inventaires et leurs albums de dessins, véritables théâtres du monde. Les collections privées s'accumulaient sur les murs et dans les vitrines des cabinets de curiosités.

Au cours des deux siècles écoulés, les musées ont pris le relais. Au Musée du Louvre, les oeuvres du monde entier, arrachées à leurs lieux d'origine, défonctionnalisées, ont été exorcisées de leur ancien pouvoir symbolique, refonctionnalisées et exaltées comme expression du génie de l'esprit humain. En linguistique, on dirait qu'elles ont perdu leur sens dénotatif et acquis un sens connotatif. Grâce au musée, l'État a pris le monopole

7. Au départ, les seules civilisations gréco-romaines, médiévales et de la Renaissance italienne. L'entrée des autres cultures, égyptienne, mésopotamienne, chinoise, islamique, etc., au panthéon des civilisations se fera par étapes, jusqu'à nos jours, avec l'acceptation récente de masques africains et océaniques au Louvre et l'ouverture du Musée du quai Branly.

d'un nouveau *pouvoir symbolique*, exercé dans l'éducation du peuple et remplaçant celui qu'avaient détenu jusque-là, presque exclusivement, l'Église et la Cour.

Les collections sont des signes de richesse, de culture, au sens le plus élitiste du terme. Elles présupposent des choix, des passions; elles impliquent l'accaparement, l'accumulation, elles procurent du prestige, du *savoir*. La conquête du savoir, les sciences, ont alimenté dès lors la constitution des collections et le développement des musées, comme elles ont accompagné la conquête coloniale du monde, les «progrès de la civilisation», la hiérarchisation des sociétés et des cultures et, aussi, faut-il le rappeler, fourni des arguments érudits au racisme. Il suffit d'évoquer la campagne d'Égypte de Bonaparte avec ses cent soixante savants pour comprendre l'ambiguïté de la position de l'entreprise scientifique, facteur à la fois de progrès et de domination culturelle.

Le premier musée d'ethnographie français fut ouvert pour l'Exposition universelle de 1855 au Palais de l'Industrie avec les collections réunies dès le XVI^e siècle dans les cabinets de curiosités et le Cabinet Royal. Il fut relayé par le Musée de l'Homme créé par Paul Rivet au Palais de Chaillot pour l'Exposition universelle de 1937 avec la mission de situer et de définir l'être humain dans sa chaîne évolutive, son unité, sa diversité et son expression culturelle. Quelques années plus tôt, en 1931, au moment du centenaire de la conquête de l'Algérie, l'Exposition coloniale, installée au bois de Vincennes sous le haut commissariat du maréchal Lyautey, avait servi au gouvernement à convaincre l'opinion publique du bien-fondé de sa politique coloniale en exaltant la grandeur de l'Empire français: jardin zoologique,

musée des colonies à la Porte dorée⁸, temple d'Angkor Vat, pagode bouddhiste, mosquée de Djenné (Niger), danseuses annamites, familles d'artisans africains dans des villages reconstitués, cavaliers arabes...Il y eut 300'000 entrées par jour. L'ouverture du Musée du quai Branly en 2006 a mis un terme à cette étape des musées d'ethnographies parisiens.⁹

Le patrimoine universel

Collectionner, conserver et exposer des objets, témoins des cultures du monde, a d'abord été une manière de s'approprier le monde, de connaître les sociétés humaines, de les classer, d'en montrer les particularités et les richesses, de chercher à en comprendre l'évolution, de mettre ces connaissances à la portée du public. Ces activités, portées par des passions et sources de prestige, ont nourri la *culture encyclopédique* d'un Occident dominateur, sûr de lui, agressif, conforté, par ses progrès scientifiques et sa puissance militaire, dans l'idée de sa supériorité et de son *leadership* dans tous les domaines. La culture occidentale a été décrétée modèle universel, à suivre par les «pays en voie de développement». Un tracé unilinéaire a ainsi été assigné au *progrès*, jusqu'au moment où le malaise (CLIFFORD 1996), puis la critique de plus en plus virulente suscitée par ces positions, et par leurs conséquences pratiques, ont gagné les

8. Devenu le Musée des Arts Africains et Océaniens fermé en 2003.

9. Voir en particulier les articles de Bernard Dupaigne, p. 143-151, et Laurent Aubert, p. 153-184.

esprits. La *modernité* avait fait émerger très tôt – c'est l'une des sources du romantisme – le sentiment de l'*authenticité* perdue et provoqué la recherche des *origines* dans les sociétés *primitives*. On a assisté progressivement, dans la seconde moitié du XX^e siècle, à l'ébranlement, puis à l'effondrement de la foi aveugle dans le progrès et dans la science et à un retour à la *nature*, grande malade de la culture du progrès, assignée aux soins intensifs. L'ère de la mondialisation a été gagnée par un grand désarroi. Les populations marginales, qui pouvaient encore alimenter l'imaginaire occidental, ont été à leur tour happées par la modernité, mais en même temps laissées en rade par les logiques du capitalisme financier, commandant actuellement sans partage aux destinées du monde.

Aujourd'hui, à quelle culture contribuons-nous en réunissant et en conservant des collections ethnographiques, que nous exposons et exploitons pour l'étude et la mise en valeur sans discrimination, prétendons-nous, des cultures du monde, lointaines et proches, anciennes et actuelles?

Un musée d'ethnographie conserve et exploite les *objets témoins des cultures*, au sens anthropologique du terme. Il le fait au nom d'une *politique culturelle* qui touche presque toujours, au moins pour les autorités de tutelle et les bailleurs de fonds, à son premier sens de culture cultivée. La mise sur le devant de la scène, par le Musée du quai Branly, des *arts premiers* atteste cependant que la culture cultivée, encore entachée d'évolutionnisme – elle qualifie les arts premiers, même relativement récents, par rapport à l'art contemporain, toujours relativement récent –, a intégré deux notions tenues longtemps séparées: *esthétique* (*art*) et contenu culturel au sens anthropologique. Il s'agit

bien d'échantillonner la diversité culturelle, d'instruire, d'augmenter les connaissances, mais selon quelle méthode et dans quel but? Si les objets ne sont pas substantiels, isolés, mais qu'ils sont des *objets systèmes*, connaissables par le *système* qui les organise, cette question est devenue incontournable.

Le temps où les musées d'ethnographie exposaient des ensembles d'objets apparemment immuables et suscitaient une perception essentialiste et a-historique des cultures extra-européennes est en principe révolu. En adoptant les méthodes de l'histoire, l'ethnologie a participé à ses nouveaux usages: la pluralité des chemineurs historiques associée au pluralisme des cultures, l'extension du champ de l'exploration historique jusque dans les structures profondes des sociétés, la contemporanéité de la connaissance historique («il n'y a d'histoire que du présent», comme aimait le répéter Lucien Fèbvre, autrement dit, nous ne l'appréhendons qu'à travers les lunettes de notre époque). Les musées d'ethnographie contribuent certainement aujourd'hui à une histoire globale du monde, à une *culture historique*, à la production permanente des mémoires plurielles des sociétés et des individus.

Mais, en étendant son champ d'investigation à toutes les cultures, proches et lointaines, anciennes et actuelles, l'ethnologie se trouve aujourd'hui confrontée à une immense variété d'objets d'études, qui pose aux musées la question du «filtre»: quels types d'objets un musée d'ethnographie prend-il désormais à témoin des activités humaines? Tous les objets, matériels et immatériels, produits par l'homme, disent les ethnologues, les anthropologues, mais aussi les collectionneurs. «L'homme est le seul animal à laisser derrière lui des souvenirs témoins;

car il est le seul dont les productions 'rappellent à l'esprit' une idée distincte de leur existence matérielle» (PANOFSKY 1969 [1955]: 32-35). Si certains continuent de privilégier dans leurs collections et leurs expositions les seuls objets de qualité – nous y reviendrons –, on assiste depuis quelques décennies à la multiplication des musées de *patrimoine*, des écomusées et autres conservatoires des activités humaines dans leur plus grande diversité. Le Musée d'ethnographie de Genève s'est lui-même ouvert à l'arrivée massive des restes de la vie ouvrière locale, professionnelle et domestique à l'occasion d'une exposition et d'un livre intitulés «C'était pas tous les jours dimanche» (1992). Il accueille aussi depuis longtemps des objets en provenance de sociétés dites «traditionnelles» non exclusivement destinés à un usage collectif, mais produits pour la vente aux touristes, voire aux musées eux-mêmes, ou selon des démarches artistiques répondant au goût des amateurs. Selon quels critères tous ces objets, qui racontent des histoires et procèdent de l'expérience humaine, feront-ils à l'avenir l'objet de collections publiques?¹⁰

La *culture patrimoniale*, on le sait, ne demande la permission d'aucune autorité pour se constituer. Le patrimoine est une production sociale permanente, elle est même devenue un droit, avec l'expropriation symbolique et matérielle que celui-ci implique, et l'État n'en est plus le seul producteur et le seul garant. Manier les indices de la valeur patrimoniale d'un objet, qu'il s'agisse d'architecture ou de

vannerie, d'aspirateurs ou de sculptures, est revendiqué par tout un chacun et mobilise de nombreuses énergies. L'enracinement de la notion de patrimoine au sens moderne dans l'époque de l'émergence des droits de l'homme et de la citoyenneté n'est pas fortuit. Au moment de la Révolution française, le transfert du pouvoir à une nouvelle classe dirigeante, qui visait à établir sa domination, a transformé la problématique du champ artistique et culturel – comme toute la problématique du patrimoine. Le mot «patrimoine» est passé d'une définition juridique précise et ancienne – héritage du père, des ancêtres, biens de la famille, propriétés, fortune d'une personne – à une nouvelle définition mettant en jeu de nouveaux droits à son accès et plaçant la sauvegarde de ceux-ci et leur maîtrise entre les mains de la nation et de l'État. Loin d'être considérés comme des secteurs secondaires, l'art et la culture préoccupaient au premier chef les intellectuels révolutionnaires, héritiers des philosophes des Lumières, qui avaient mis l'accent sur des contradictions que la Révolution ne devaient pas nécessairement résoudre. On peut citer la fonction morale de l'art, la déhiérarchisation des arts, l'œuvre d'art comme instrument de pouvoir, la responsabilité collective de la sauvegarde des objets considérés comme patrimoine national, le rôle des institutions. Entre le conservatisme de la noblesse et l'utopie d'un monde futur, le patrimoine pour qui, pour quoi, comment? Aujourd'hui, la question du patrimoine s'est considérablement élargie, tant quant à ses objets qu'à ses protagonistes.

10. Voir à ce sujet l'article de Roberta Colombo Dougoud, p. 207-223.

Vers l'usage esthétique des objets ethnographiques

Le statut de l'objet ethnographique correspond à la définition de la culture au sens anthropologique. Mais son esthétisation progressive par l'usage occidental le fait glisser vers le statut d'objet d'art et de culture au sens le plus classique du terme. La *qualité* matérielle et formelle de l'objet, parfois aussi son contenu, favorisent incontestablement sa «promotion» aux yeux des amateurs et des collectionneurs dont ils expriment avant tout le goût (le «connaisseur» reconnaît la qualité de l'objet). L'ambiguïté de cette situation est désormais inévitable. Pour les chercheurs, l'étude des différentes catégories d'objets requiert les mêmes méthodes scientifiques, consistant notamment à documenter les conditions de leur production et de leur usage et à déchiffrer leur sens. Ce qui change le plus de l'un à l'autre statut n'est pas forcément la qualité du produit et du producteur. C'est plutôt la nature du circuit dans lequel les objets s'insèrent – notamment la qualité des commanditaires et celle des destinataires –, tant au moment de leur production qu'après-coup, tout au long de l'histoire, souvent longue et mouvementée, de leur «réception». Placé au terme de ce parcours des objets, les musées peuvent choisir de les présenter en les replaçant dans leur contexte d'origine, en retraçant l'histoire de leurs déplacements, en les considérant du point de vue de leur valeur esthétique, etc. C'est toujours de la culture que produisent ainsi les musées, mais de nature différente par le code impliqué. L'usage d'origine et le système d'interprétation qui le légitime font place à d'autres usages et à d'autres systèmes d'interprétation.

Prenons l'exemple d'un masque bwaba du Burkina Faso, qui a été fabriqué pour les besoins d'une société de masque, avec un certain bois, à une certaine période, sous certaines conditions auxquelles se soumet aussi l'artisan (ou l'artiste). C'est un masque sacré, chargé de pouvoirs. L'objet porte en lui l'intentionnalité qui l'a vu naître. Quelle est la différence entre cet objet et un masque identique et de même qualité, réalisé par le même artisan (ou artiste) à l'usage du marché touristique ou du marché de l'art, donc avec une autre intentionnalité? Ce qui les différencie, dans la tête des porteurs, c'est le *rituel*: ils sont intimement convaincus que l'objet qui n'a pas participé au rituel est différent. Dans la tête du collectionneur aussi, s'il sait que le masque n'a pas été porté, l'objet est différent, il n'est pas «authentique»; mais s'il ne le sait pas, ou s'il a été induit en erreur à ce sujet par le vendeur, l'objet est rigoureusement semblable. Le collectionneur étranger au rituel peut être abusé par un semblant de rituel effectué par le vendeur ou tout simplement par un mensonge. Qualité et rituel vont souvent de pair dans les cultures traditionnelles, où les foyers de production sont organiquement liés aux cérémonies et où les artisans (et artistes) ont acquis une grande maîtrise de leur art.¹¹

Aujourd'hui, la dimension esthétique est d'autant plus privilégiée dans l'approche des objets ethnographiques et de la diversité culturelle qu'elle a été souvent négligée jusqu'ici par les ethnologues, alors même que le goût

11. Nous remercions Marc Coulibaly pour ses observations basées sur sa recherche sur les masques du pays bwa (Burkina Faso).

occidental et le marché de l'art s'en nourrissent depuis près d'un siècle (GOMBRICH 2004). Tous les objets sont perceptibles par un ou plusieurs sens, eux-mêmes conditionnés par le système culturel du sujet qui les appréhende. La dimension visuelle des objets, accessible par la voie du sensible, provoque une réaction sélective graduée – satisfaction, goût, indifférence, dégoût, refus, etc. – et une *émotion esthétique*. Cette perception est universelle. Elle crée des convictions relatives à la qualité des objets, des croyances dans l'art (pris au sens le plus ancien du terme de maîtrise technique), que le discours rationnel a au moins autant de peine à saisir que la croyance religieuse.

L'objet comme sujet

Il faut relever que, quelle que soit l'émotion esthétique ressentie, la plupart des collectionneurs, et *a fortiori* les musées, continuent de juger nécessaire d'entourer leurs objets de bibliothèques entières et de fonds documentaires – livres, paroles, films, photographies, archives – comme pour leur conserver, en deçà de leur qualité artistique, une grille de lecture, un «cocon» sémantique. Mais disloqué, privé de ses anciennes fonctions, séparé de son réseau symbolique, désacralisé, «dévalorisé», l'objet muséifié reste-t-il un témoin pertinent et significatif de sa culture d'origine et un support solide de connaissances? Connoté, offert à la jouissance et à l'émotion, pris à témoin, manipulé, déconstruit, parlé, dans le sens où il sert à tenir des discours, à illustrer des propos, l'objet dans le musée s'insère en fait dans des politiques scientifiques et culturelles variées, souvent concurrentes et

même parfois violemment opposées. La politique des musées français assure indéniablement en ce moment la suprématie de la *culture artistique* sur la *culture anthropologique* savante et sur la *culture scientifique* en général. En même temps, toutes les politiques locales mobilisent les musées au service de la *culture des loisirs* et de l'*économie touristique*. En 2006, un forum scientifique pose même la question: «Le tourisme culturel est-il l'ennemi de la culture?»¹²

La démarche esthétisante est-elle un complément ou alors une alternative aux pratiques muséologiques? Révèle-t-elle une tendance lourde qui va affecter l'ensemble des musées d'ethnographie dans le monde? Suggère-t-elle un vide conceptuel ou bien n'est-elle que le signe avant-coureur d'une agrégation de connaissances anthropologiques? Face au défi de l'inter- et de la transdisciplinarité, pourquoi au fait la dimension esthétique ne traverserait-elle pas – en le fécondant – le savoir anthropologique? Quelle est donc cette culture de la dissociation qui, immédiatement, extrait de la connaissance l'utile et de la beauté le futile? Quand donc pourrons-nous admettre, comme dans les sciences exactes, que la dimension esthétique, que les critères de concision et d'élégance, que la beauté sont des guides dans l'élaboration d'un discours, d'une théorie sur l'objet et sur le monde? Qu'informer c'est littéralement «donner forme» à l'objet?

Quoi qu'il en soit, l'objet, dans tous les contextes, reste un *catalyseur de changement culturel*. Même quand il ne

12. Forum Ptolémée, Forum des solutions pour le développement des musées, sites patrimoniaux et équipements culturels; Paris, 23-24 octobre 2006.

provient que très indirectement d'un autre, d'un ailleurs et qu'il ne témoigne que peu, pas ou plus, de la culture d'où il tient son origine, il fonctionne tel un «anticorps» déclencheur de transformations. Peut-être est-ce cette réalité, que la magie – pensée du lien, où tout a rapport à tout – et les sociétés polythéistes ont parfaitement intériorisée, qui se poursuit actuellement avec la bifurcation esthétique et «patrimonialisante» à laquelle nous assistons.

La chose (*causa*) exposée procède de sa cause propre, possède sa raison propre, fonctionne encore et toujours comme une *boîte à rites* au-delà du *logos*, du verbe, qui la plupart du temps l'enserme, occupe tout l'espace et le paysage. L'anthropologie à venir pourrait considérer l'installation suivante: placer l'objet comme sujet, comme idole, le situer comme expérience agissante sur ses observateurs/contempleteurs; fonder l'objet comme une boîte close (*black box*), cerné par son nuage informationnel, scintillant de ses rayons de données d'entrée (*inputs*) et de sortie (*outputs*).

Et si, dans le cadre désenchanté de sociétés sécularisées, les musées des arts «premiers» fonctionnaient comme des «temples» propices à une forme sur-moderne de «contemplation», afin qu'opère un court-circuit magique se passant de tout énoncé, de toute écriture? Dans cette perspective, ce ne seraient plus tant les objets mais les musées qui deviendraient les témoins précieux de la culture qui les a vus naître et des activités humaines contemporaines. À l'évidence, les musées dont nous parlons ici aujourd'hui fonctionnent de manière autre que par le passé, plutôt dans les registres de la célébration et de la commémoration, et en cela ils sont une des scènes d'observation de la mutation anthropologique.

S'il est bien entendu légitime de préserver l'objet ethnographique, d'être vigilant d'une part quant au respect

des intentions de ceux qui l'ont conçu, réalisé et utilisé, d'autre part quant à sa marchandisation comme objet d'art, encore faudrait-il se garder d'adopter la posture qui consisterait à dire que seuls les ethnologues sont détenteurs des Écritures autour de l'objet, qu'ils sont les prêtres dépositaires de son secret, que sans eux la messe n'a pas à être dite, que l'objet ne peut être lu et compris que d'une seule manière: la leur. L'objet serait-il *second*, condamné à être un prétexte? Peut-être que ce qui se joue actuellement, c'est le fait de revenir à l'objet, c'est postuler qu'il est *premier dans ce sens là*, et que le discours est *second*, qu'il s'agit de revenir à l'interprétation première, pour qu'ensuite se déploie l'épais feuilletage des interprétations possibles.

Le retour à l'objet qui devient premier, tandis que les discours sont relégués au second plan signifie-t-il qu'on s'éloigne de l'anthropologie? Ne pourrait-on pas, bien au contraire, relancer le savoir en cette matière? Aucune autre espèce vivante n'use et ne possède d'objets. L'objet spécifie l'homme (André LEROI-GOURHAN parlait de fonctions cognitives humaines déchargées sur l'outil (1943, 1943-1945). Il y a donc un mystère et un savoir intrinsèques à l'objet sur lequel l'homme a déchargé sa raison, ses croyances, son sens esthétique. L'objet n'est pas inerte, il raconte une histoire indépendamment de celles que lui prêtent les «spécialistes».

À l'âge de la désintermédiation généralisée, quelle peut être la médiation des musées d'ethnographie? La crise actuelle des musées ne viendrait-elle pas de là, du fait que tout un chacun s'approprie les objets, même s'il n'en connaît pas les textes, les contextes, la syntaxe et la grammaire? Leur force de captation, leur puissance hypnotique et suggestive, leur magie ne résident-elles pas

dans le fait que les objets sont en réalité plus proches que ce qu'ils paraissent dans le miroir ethnographique?

La crise actuelle des musées d'ethnographie témoigne d'un échec spectaculaire et bute sur un écueil épistémologique. Quel est précisément l'objet?¹² Où est-il lorsqu'il se déplace erratiquement dans l'espace et dans le temps? Que devient-il? Que dégage-t-il? Quelles fonctions successives remplit-il? Mais paradoxalement *cet échec est glorieux*: l'ethnologie triomphe, la discipline est sortie des musées et des enceintes académiques, elle se vulgarise, se médiatise et s'expose désormais partout sur les corps, les habits, dans la danse, le langage, les sons, les fragrances, la gastronomie, le mobilier. *Désintermédiation*. Quelque chose doit donc forcément changer dans le dispositif muséographique de conservation-collection-exposition pour refléter la nouveauté radicale de la situation, et c'est ce qui est en train d'advenir, même si nous ne savons pas encore clairement vers où nous nous dirigeons.

L'objet ethnographique s'émancipe de ses producteurs, de ses usagers et de ses commentateurs et autres exégètes, il poursuit sa propre vie, tisse son propre réseau dans l'espace et le temps. Il reste à construire le savoir objectal de cette chose-cause étrange où se niche le secret des origines et des parcours de l'homme – cette matière pensante.

12. Pour comprendre l'homme contemporain dans sa relation à l'objet ethnographique, c'est comme si nous manquions cruellement des connaissances anthropologiques du type de celles qu'avait développées André LEROI-GOURHAN (1943, 1943-1945) pour comprendre l'homme de l'époque paléolithique par sa science de l'objet et de la matière, par son approche de l'art et de la technique.

Références

- BOURDIEU Pierre
1979 *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éd. de Minuit.
- CERTEAU Michel de
1974 *La culture au pluriel*. Paris: Union générale d'éditions.
- CLIFFORD James
1996 [1988] *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*. Trad. de l'américain. Paris: École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- GOB André et Noémie DROUGUET
2003 *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin.
- GOMBRICH Ernst H.
2004 *La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*. Londres: Phaidon.
- LEROI-GOURHAN André
1943 *L'homme et la matière*. Paris: Albin Michel.
1943-1945 *Évolution et techniques*. Paris: Albin Michel.
- LÉVI-STRAUSS Claude
1976 *Anthropologie structurale II*, Paris: Plon.
- MORIN Edgar
1962 *L'Esprit du temps*, 2 vol. Paris: Grasset.
1977 *La Méthode. 1. La nature de la nature*. Paris: Éd. du Seuil.
- PANOFSKY Erwin
1969 [1955] *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les «arts visuels»*. Trad. de l'anglais. Paris: Gallimard.
- POULOT Dominique
1997 *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Paris: Gallimard.

MONDIALISATION ET DIVERSITÉ CULTURELLE

José Marín

«L'Occident, qui a inventé le progrès, la croissance,
le développement, qui vit dans la croyance
bien ancrée d'une marche indéfinie constituant son
propre objectif et bonne en soi, a aussi paradoxalement
inventé le déclin, la décadence, le chaos.»
Serge Latouche, *L'Occidentalisation du monde*

Introduction

C'est avec les Croisades, vers 1100, que l'occidentalisation du monde moderne a commencé. Elle s'est poursuivie, au cours des expéditions portugaises et espagnoles du XV^e siècle, avec les premières «découvertes» de l'Afrique et de l'Amérique, puis a continué jusqu'au XX^e siècle, avec la lente colonisation de presque toutes les régions de la planète.

L'évangélisation des «païens», l'entreprise de civilisation des «sauvages», le mythe du développement et celui de la mondialisation économique et culturelle actuelle ne sont que les différentes étapes d'un même processus historique d'imposition de l'ethnocentrisme occidental dans le monde, dans les constantes redéfinitions de «l'occidental» par rapport aux «autres».

La domination culturelle, avec des caractéristiques propres à chaque période, a été suivie par la mondialisation économique. Depuis la chute du Mur de Berlin en 1989 et l'éclatement de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques (URSS) en 1991, nous assistons à la fin du monde bipolaire et à l'imposition du modèle économique capitaliste au niveau mondial, un processus impliquant l'imposition d'une *standardisation culturelle*, appelée aussi «McDonaldisation culturelle» (ADDA 1998, CASSEN 2000, 2001, LEMPEN 1999, RAMONET 1996, 2001, SCHILLER 2000).

Cette dernière période n'a pas été largement analysée dans ses aspects socioculturels. L'économie, certes, est à l'origine de grands changements et mutations, mais l'explication économique ne se suffit pas à elle-même. C'est dans l'évolution technologique, elle-même conséquence d'une évolution plus large des idées, que s'est passée la grande révolution de l'information et de la communication dans le domaine de la culture.

L'occidentalisation du monde

Les racines historiques de la mondialisation économique et culturelle actuelle se trouvent dans l'imposition de l'ethnocentrisme occidental. La vision du monde et le modèle occidental de société sont présentés, dans le contexte de la domination coloniale et postcoloniale, comme un modèle universel à suivre.

Premièrement, les colonialismes espagnol, portugais puis, plus largement, européen, ont eu besoin de légitimer l'imposition de leurs systèmes aux peuples indigènes de l'Amérique et de l'Afrique. Ce processus a impliqué la construction d'un imaginaire qui permît de fabriquer de

toutes pièces l'infériorité des victimes, mécanisme idéologique servant à justifier toutes sortes d'injustices.

Dénigrer l'opprimé fut la règle fondamentale dans une échelle de valeurs appartenant à la culture dominante, structurée à partir de l'imposition de l'*universalité* de sa civilisation considérée comme la seule et unique base pour imaginer aussi un modèle unique de société, d'économie, de politique et de culture.

L'*évangélisation*, dans le contexte américain, en tant que première période de l'imposition de l'ethnocentrisme européen, a commencé au XV^e siècle et se poursuivait quand débutèrent, à la fin du XVIII^e siècle, les révoltes indigènes en Amérique du Sud. Le rituel de l'évangélisation était le baptême et l'institution intermédiaire l'Église. Le baptême permettait le passage de l'Indien tenu pour païen à l'Indien *évangélisé*.

La civilisation des indigènes a constitué la deuxième période de ce processus commencé à la fin du XVIII^e siècle, après les révoltes indigènes conduites surtout par des Indiens scolarisés. Les Indiens, considérés jusque là comme des païens, devinrent des *sauvages à civiliser*, le rituel étant l'*alphabétisation* en castillan ou en portugais – les langues dominantes – et l'école devenant l'instrument de la domination coloniale par excellence puisqu'elle permettait l'*imposition des cultures et des langues officielles*.

L'école a joué un rôle fondamental dans la négation des identités culturelles, la seule «intégration» possible proposée aux peuples indigènes à travers l'école étant l'acceptation de la langue et de la culture dominantes officielles au détriment de la diversité culturelle et linguistique réelle. C'est là que se trouvent les racines historiques du divorce entre la société réelle et l'État officiel avec un clivage qui survit jusqu'à nos jours.

La troisième période de l'ethnocentrisme européen fut le *mythe de la modernité* (liberté, justice et vision laïque du monde). Comme le constate Alain Touraine: «L'Occident a longtemps cru que la *modernité* était le triomphe de la raison, la destruction des traditions, des appartenances, des croyances, la colonisation du vécu par le calcul» (TOURAINÉ 1993).

La modernité a imprégné l'histoire européenne de la révolution industrielle du XIX^e siècle, avec la constitution de l'État-Nation comme modèle politique d'État, inspiré de la constitution de l'État-Nation en Espagne et surtout en France. Cette conception de l'État prône la défense d'une *Nation mythique*, qui suppose un peuple avec une histoire, une langue et une culture homogènes. L'État-Nation, en tant que modèle politique, finit en réalité par nier la diversité culturelle et linguistique réelle qui caractérise les différents peuples habitant les territoires déclarés par les nouveaux États.

C'est dans la prétention à homogénéiser les populations d'une manière autoritaire que se trouvent les racines des problèmes contemporains, des conflits ethniques et religieux non résolus qui déchirent de nos jours l'Amérique, l'Afrique, l'Asie et l'Europe.

La *modernité* dans le sens européen et nord-américain a été considérée comme la voie pour atteindre la liberté, la justice et le droit dans une société plus démocratique. Dans le contexte de l'Amérique latine, et surtout dans les pays africains et asiatiques issus de la domination coloniale, la modernité est devenue une «réalité» non accomplie. À la fin du XIX^e siècle, à la différence de l'Europe, elle se limitait à une proposition idéologique, la *modernisation*, pour légitimer l'expansion du capitalisme dépendant comme la réalisation du

mythe du progrès (MARIN 1994). Les ravages provoqués par le mythe du progrès n'ont pas non plus épargné les pays industrialisés qui ont été à son origine (HOUTART et POLET 1999, LEMPEN 1999, MARIN 1995, MONTOYA 1992, QUIJANO 1988, TOURAINÉ 1993).

Des énoncés comme le mythe du progrès, du *développement de la croissance économique indéterminée*, de la *mondialisation* et de la *nouvelle économie* sont désormais confrontés aux défis posés par la problématique de l'écologie. Dans la conception occidentale, la dimension écologique était absente, ce qui explique le clivage auquel nous sommes confrontés aujourd'hui et qui est issu du divorce entre l'économie et la nature. Actuellement, nous sommes obligés de tenir compte de la dimension écologique dans toutes les sphères de la pensée et de l'activité humaine (COSTA 2000, KI-ZERBO 1992, MARIN 2000, NARBY 1995). La vision occidentale du monde est fondée surtout sur la dimension du temps rationnel et se calque, en conséquence, sur la productivité et la rentabilité, sans tenir compte de l'espace, fondamental dans les cultures traditionnelles, où la nature (l'environnement) occupe une place prépondérante dans la vision du monde, la conception et le mode de vie.

L'école a véhiculé aussi l'imposition de toute cette conception occidentale, qui a privilégié la culture écrite au détriment de la culture orale et des savoirs de la culture traditionnelle. Le processus d'occidentalisation du monde a imposé de fausses oppositions entre modernité et tradition, entre culture orale et culture écrite, finissant par sacrifier un énorme patrimoine culturel collectif.

Le savoir officiel institutionnalisé par la culture dominante ne comprend qu'un petit territoire du savoir réel.

Toutes les richesses des savoirs de la vie quotidienne qui font partie de l'éducation traditionnelle ont été exclues par les institutions de la culture officielle imposée par l'Occident et par l'école moderne.

Autrefois la modernisation et aujourd'hui la mondialisation proposent un *modèle de culture unique*, derrière lequel tous les peuples doivent s'aligner, sans aucun respect de la diversité culturelle. Dans cette perspective, les peuples indigènes et les autres cultures sont considérés comme arriérés et constituant un obstacle à la mondialisation du capitalisme.

L'histoire de l'ethnocentrisme renvoie à l'histoire des peuples de l'humanité. Tous les peuples se centrent sur leurs propres cultures pour s'affirmer envers les autres peuples (CAMILLE 1993). L'histoire de l'ethnocentrisme européen, qui a surgi à partir de la conquête de l'Amérique et de l'Afrique, a créé des implicites pour légitimer l'entreprise coloniale et postcoloniale. Un de ces implicites, encore présent aujourd'hui et continuant d'exercer une influence, est celui de *l'universalité de la culture occidentale*.

C'est à partir de cet implicite qu'on trouve la tendance à inférioriser le savoir, la vision du monde, la conception et le mode de vie des autres cultures. Il véhicule certaines *vérités* conçues sur la base d'un seul et unique modèle de société, induisant que c'est aux *autres* de rattraper leur *retard* par rapport à la société occidentale. Cette conception appartient au déterminisme culturel et fait de la culture une entité résistante au changement, autonome dans ses déterminations et, par conséquent, indécomposable et irréductible à autre chose qu'elle-même. Elle est illustrée par les propos du politologue Samuel HUNTINGTON, qui attribue à la culture chrétienne

«des dispositions à la démocratie qui, en retour, rendent cette dernière difficilement compatible avec les autres civilisations (confucianistes, musulmans)» (1997). Cette thèse, qui n'est pas franchement nouvelle, prend un relief particulier dans la mesure où elle s'oppose aux prédictions de modernisation du monde (JOURNET 2000: 24-25).

Le monde est fait d'une grande complexité et il est imprégné d'une diversité écologique et culturelle qui dépasse largement toute prétention théorique réductionniste cherchant à imposer des vérités universelles. Nous devons imaginer une société plurielle capable de *gérer l'égalité dans la diversité*, ouverte et tolérante aux pluralités que nous offrent les sociétés multiculturelles. Celles-ci débordent les frontières culturelles et les anciennes frontières sociales, en prenant conscience de la mobilité humaine et des migrations prises comme un élément de fait, depuis le début de l'humanité et jusqu'à nos jours.

Une des grandes clés des mutations actuelles se trouve dans l'éducation. Nous devons apprendre à trouver dans l'échange et le dialogue interculturel les réponses aux défis contemporains qui signent l'éternel apprentissage de la vie, loin des schémas et des solutions simples envers toute la complexité des sociétés dans lesquelles nous sommes contraints de vivre.

L'imposition des implicites associés à l'universalité de la civilisation et de la culture occidentale et véhiculés par des églises, des écoles, des médias et plusieurs autres domaines de la culture dominante, s'inscrit dans la *logique d'exclusion de la diversité culturelle*. Elle est conçue comme un instrument d'homogénéisation et de *standardisation culturelle*, comme un modèle unique de société qui s'exprime dans les différents visages de la

mondialisation économique et culturelle du capitalisme caractérisant la situation planétaire contemporaine. Heureusement, cette proposition se trouve dans l'impasse face à des défis écologiques, éthiques et les exigences d'une réelle dignité humaine, auxquels la mondialisation capitaliste, en manque d'un projet de société valable, est incapable de répondre.

Néolibéralisme et mondialisation

«Il était un temps où les décisions économiques rencontraient les besoins des groupes sociaux concernés. Ceci avait cours quand les communautés soudées étaient la règle plutôt que l'exception. Ce processus de décision, fondé sur l'impératif des nécessités sociales, a progressivement laissé la place à une efficacité froide et aveugle guidée par un système économique dont la valeur essentielle est le gain financier.»
François Houtart et François Polet, *Un autre Davos*.

Le néolibéralisme, en tant que fondement idéologique de la mondialisation, est né après la Seconde Guerre mondiale, en Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord. Il traduisait une réaction théorique et politique véhémente à l'interventionnisme étatique et à l'État social. En 1944, Friedrich August von Hayek publiait *The Road to Serfdom (La route de la servitude)*. Cet ouvrage constitue, en quelque sorte, la charte fondatrice du néolibéralisme. Il développe une attaque passionnée contre toute limitation par l'État du libre fonctionnement des mécanismes de marché. Ces entraves sont dénoncées,

car elles contiennent, à son avis, une menace mortelle pour la liberté économique mais aussi politique. Le combat de Hayek s'inscrivait dans le contexte historique et politique anglais, sa cible immédiate étant le Parti travailliste en vue des élections de 1945 (HOUTART et POLET 1999: 5).

En 1947, lorsque les fondements de l'État social se mirent effectivement en place dans l'Europe d'après guerre, Hayek convoqua ceux qui partageaient son orientation idéologique au Mont-Pèlerin, au-dessus de Vevey, en Suisse. Parmi les participants célèbres de cette rencontre se retrouvèrent non seulement des adversaires déterminés de l'État social en Europe, mais aussi des ennemis féroces du *New Deal* américain. À la fin de cette rencontre fut fondée la Société du Mont-Pèlerin, une sorte de franc-maçonnerie néolibérale, bien organisée et consacrée à la divulgation de ses thèses, avec des réunions internationales régulières. L'objectif était double: d'une part, combattre les mesures de solidarité sociale qui prévalaient après la Seconde Guerre mondiale et, d'autre part, préparer pour l'avenir les fondements théoriques d'un autre type de capitalisme, dur et libéré de toute règle.

En 1974, l'ensemble des pays capitalistes développés entrèrent dans un profond processus de récession. En 1979, une situation politique nouvelle apparut: cette année-là, en Angleterre, commença le règne de Margaret Thatcher. C'était le premier gouvernement d'un pays capitaliste avancé qui s'engageait explicitement à mettre en pratique le programme néolibéral avec les conséquences que connaît aujourd'hui ce pays dans les domaines de la politique sociale, de la santé et de l'éducation publiques.

En 1980, Ronald Reagan fut élu président des États-Unis: le néolibéralisme devint l'idéologie politique au pouvoir avec des conséquences planétaires. En 1982, ce fut le tour de l'Allemagne et, en 1982-1984, celui du Danemark, symbole, jusque-là, du modèle scandinave de l'État-providence.

L'hégémonie d'une nouvelle droite en Europe et en Amérique du Nord s'en trouva consolidée. Ainsi, au cours des années 1980, a-t-on assisté au triomphe incontestable de l'idéologie néolibérale dans les pays capitalistes avancés. Ses conséquences sociales peuvent se traduire par les taux élevés du chômage, l'écrasement des grèves, la mise en place d'une législation antisyndicale et des coupures importantes dans les dépenses sociales. Une autre de ses caractéristiques importantes est la privatisation de nombreux secteurs auparavant étatisés.

De l'autre côté du monde, en Australie et en Nouvelle-Zélande, le même schéma néolibéral fut appliqué avec une force brutale. La Nouvelle-Zélande représente certainement le cas le plus extrême, l'État-social y étant désarticulé de façon encore plus complète qu'en Grande-Bretagne.

Dès 1973, avec le coup d'État de Pinochet contre la démocratie populaire de Salvador Allende, le Chili a représenté une expérience pilote pour le néolibéralisme en Amérique latine. Celle-ci a passé par l'abolition de la démocratie et la mise en place d'une des dictatures les plus cruelles de l'Après-guerre. Elle a aussi servi de terrain pour expérimenter des plans appliqués plus tard en Europe de l'Est et ailleurs.

Ces dernières années, en Amérique latine, se sont produits des changements politiques importants: la crise socio-économique survenue en Argentine entre 1998 et

2001 a provoqué la remise en question de l'application de l'idéologie néolibérale de la part des nouveaux gouvernements du Venezuela et de la Bolivie. Au Venezuela, le président Hugo Chávez a déployé un programme politique profondément ancré dans le domaine social, de la santé publique et de l'éducation.

L'industrialisation de la culture

Quel est le rôle de l'industrialisation de la culture actuelle dans la préservation et la promotion de la diversité culturelle, ainsi que dans la démocratisation et l'accès à la culture? Qui contrôle le développement économique et l'expansion de cette industrie dans le contexte de la mondialisation économique et culturelle en cours?

L'industrialisation de la culture est associée au développement économique et à l'expansion des marchés. Ce processus a ses origines dans les années 1950 (WARNIER 1999). Toutes les définitions s'accordent à considérer qu'il s'agit de secteurs qui conjuguent la création, la production et la commercialisation de biens et de services dont la particularité réside dans l'intangibilité de leurs contenus à caractère culturel, généralement protégés par le *droit d'auteur*. Les industries culturelles incluent l'édition imprimée et le multimédia, la production cinématographique, audiovisuelle et phonographique, ainsi que l'artisanat et le graphisme. Certains pays étendent le concept à l'architecture, aux arts plastiques, aux arts du spectacle, aux milieux technologiques, aux industries du sport, à la fabrication des instruments de musique, à la publicité et au tourisme culturel. On parle alors plutôt d'*industries créatives* (*creative industries*). Dans les

milieux économiques, on les qualifie d'*industries en expansion* (*sunrise industries*) et dans les milieux technologiques, d'*industries de contenu* (UNESCO 2000).

Les industries culturelles ajoutent aux œuvres de l'esprit une plus-value de caractère économique qui génère en même temps des valeurs nouvelles, pour les individus et pour les sociétés. La dualité culturelle et économique de ces industries constitue leur signe distinctif principal.

Au cours des deux dernières décennies, le commerce international des biens culturels a quadruplé. Cependant, la plus grande partie de ces échanges s'est effectuée entre un nombre réduit de pays. Ainsi par exemple, en 1990, le Japon, les États-Unis, l'Allemagne et la Grande-Bretagne ont atteint 55,4% du total des exportations de biens culturels dans le monde et 47% des importations ont été réalisées par les États-Unis, l'Allemagne et la France. La Chine est devenue en 1998 le troisième exportateur mondial. Au cours des années 90, la croissance des *industries culturelles* a été exponentielle en termes économiques et en termes de production et de distribution. Le cas de Walt Disney est un très bon exemple de cette expansion. Qui contrôle les messages idéologiques et les intérêts économiques, politiques et idéologiques que véhicule cette mondialisation ou disneylandisation de la culture?

Quels sont les droits relatifs à la propriété intellectuelle des savoirs traditionnels dans ce contexte d'industrialisation et d'expansion planétaire des marchés? On sait, en effet, que le piratage de savoirs indigènes, réalisé par certaines multinationales, touche surtout les domaines de la pharmacie et de la médecine traditionnelle. L'organisation mondiale de la santé, qui travaille

sur ces questions, a organisé de nombreux congrès à leur sujet (WHO/OMS 2001).

Les savoirs traditionnels, compris comme englobant la créativité et les innovations fondées sur la tradition, dont le folklore, occupent de plus en plus l'attention des décideurs dans des secteurs aussi divers que l'alimentation et l'agriculture, le commerce et le développement économique, l'environnement, la santé, les droits de l'homme et la politique culturelle. Le rôle de la propriété intellectuelle indigène en rapport avec la protection des savoirs traditionnels a ainsi été le sujet d'une conférence organisée par l'Organisation de la propriété intellectuelle (OMPI) à Genève en 1999 (WIPO/OMPI 2001).

La diversité culturelle

La notion de diversité culturelle a été formalisée en 2000 par la Déclaration sur la diversité culturelle du Conseil de l'Europe, puis, en 2002, par la Déclaration sur la diversité culturelle de l'UNESCO. En octobre 2005 a été adoptée la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, premier texte juridique supranational.

La planète où nous vivons est caractérisée par sa biodiversité, constituée par une immense variété de formes de vie développées depuis des millions d'années. La défense de cette biodiversité apparaît comme indispensable à la survie des écosystèmes naturels, qui sont à la base des «écosystèmes culturels». Ceux-ci sont composés d'une mosaïque complexe de cultures qui ont aussi besoin de la diversité pour préserver le patrimoine des générations futures. Cet axe entre nature et culture et

sa préservation sont fondamentaux pour notre survie. C'est dans notre diversité que se trouve la richesse de notre humanité. D'un point de vue biogénétique, les races n'existent pas: nous appartenons tous à la même espèce, nous sommes tous parents et, en même temps, tous différents. (LANGANEY, VAN BLYENBURGH et SÁNCHEZ-MAZAS 1992).

En 1992, l'UNESCO a souligné la nécessité des efforts pour relever les défis du développement et promouvoir la diversité des cultures. Cette proposition a aussi été reprise par la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles pour le développement, à Stockholm, en 1998.

Lors de la préparation de la réunion ministérielle de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) à Seattle, la notion de diversité culturelle a été de nouveau évoquée à l'égard des biens et des services culturels. Dans cette réunion, il a été soutenu que seules des politiques culturelles appropriées pouvaient garantir la préservation de la diversité créatrice contre le risque d'une *culture unique*, tout comme seules les politiques de préservation de la biodiversité pouvaient garantir la protection des écosystèmes naturels et, par voie de conséquence, la diversité des espèces.

La diversité culturelle apparaît donc comme l'expression positive d'un objectif général à atteindre: la mise en valeur et la protection des cultures du monde face au danger de l'*uniformisation*. Dans cette perspective, il est de fait que l'*exception culturelle* représente un des moyens parmi ceux qui peuvent conduire à la protection et à la mise en valeur de la diversité culturelle. Un élément-clé du raisonnement réside dans l'affirmation que les biens et services culturels (livres, disques, jeux, multimédia, films et audiovisuel) ne sont pas comparables à d'autres

marchandises et services. C'est pourquoi ils méritent un traitement différent ou exceptionnel qui les protège de la standardisation commerciale, laquelle va de pair avec la consommation de masse et les économies d'échelle liées à l'industrie culturelle (HORKHEIMER et ADORNO 1974).

La culture de masse triomphe, en particulier celle qu'imposent les grands médias, les télévisions et la publicité. Ce qui renforce l'homogénéisation d'une grande partie de la planète, mais détruit les particularismes nationaux au profit du modèle américain (RAMONET 1997, SCHILLER 2000).

La standardisation culturelle se traduit par l'américanisation des mœurs que caractérise une manière de vivre, de produire, de consommer, de s'habiller, de manger et de gaspiller. Nous sommes en train de vivre un chapitre de plus du processus historique de l'occidentalisation du monde. Actuellement, l'américanisation est l'aspect le plus imagé et le plus ostensible de ce processus, impliquant le développement capitaliste qui transforme tout ce qu'il touche en marchandise, l'industrialisation culturelle initiée dans les années 1950 qui standardise tout ce qu'elle intègre, le développement technobureaucratique qui *anonymise* tout ce dont il s'empare, l'urbanisation à outrance qui désintègre les anciennes communautés et atomise l'existence dans «la foule solitaire», comme l'écrit Edgar Morin dans son ouvrage *Terre-Patrie* (MORIN 1993, RAMONET 1997).

L'occidentalisation du monde, qui a entraîné la destruction culturelle des espaces géographiques suite à la domination culturelle du colonialisme et du post-colonialisme, touche aujourd'hui les portes et les places de l'Europe, dans un voyage symbolique de retour aux sources mêmes de l'histoire de l'imposition de valeurs

supposées universelles. Ce processus d'imposition de l'ethnocentrisme européen, qui a déjà corrompu et ruiné tant de cultures dans le monde, attaque maintenant les cultures européennes. L'Europe actuelle est confrontée à une crise identitaire, les citoyens, dépouillés de leurs indispensables repères culturels, affrontent la crise actuelle dans un contexte de mutations et d'innovations technologiques auxquelles ils doivent s'adapter. La mondialisation bouscule l'ensemble des activités économiques et culturelles, avec l'émergence des nouvelles technologies comme la télévision numérique, les jeux vidéo et Internet. Les blocages culturels que provoquent toutes ces mutations mettent en cause les valeurs et repères des sociétés traditionnelles (RAMONET 1997). Comment protéger les valeurs de la diversité culturelle du rouleau compresseur de la standardisation culturelle?

L'histoire nous rappelle que les chocs culturels ne sont pas nouveaux. Déjà pendant les XV^e et XVI^e siècles, l'affrontement entre la culture gréco-latine et la tradition judéo-chrétienne s'était traduit par un grand choc culturel. La Renaissance a encadré les confrontations entre la foi et la raison, la vérité dogmatique s'opposant à la vérité logique, résultat de la déduction. L'émergence de la pensée rationnelle a favorisé la distinction entre philosophie et religion, entre humanisme et christianisme. L'humanisme a fait de l'homme le sujet central de l'univers, base de la conception anthropocentrique qui a marqué la vision occidentale du monde et fixé la séparation entre l'homme et la nature. Actuellement, la défense de la diversité culturelle précède la défense de la diversité biologique.

Aux frontières arbitraires entre humanité et animalité a pris racine le divorce historique entre la nature

et la culture, axe du défi écologique contemporain. Dans la vision du monde anthropocentrique, l'homme a vocation de maîtriser et dominer la nature avec les résultats catastrophiques qu'on connaît actuellement. C'est sur ces fondements que se sont construites la science et les technologies qui ont amené l'humanité de Hiroshima et Nagasaki à Tchernobyl et qui, avec les modifications produites par la biogénétique, nous promettent de pervertir les faibles équilibres des écosystèmes nécessaires à la survie de l'espèce humaine.

Le rationalisme a atteint son accomplissement politique en formulant la Déclaration des droits de l'homme et en déclenchant, dans la seconde partie du XVIII^e siècle, les révolutions américaine et française. Mais la tyrannie de la raison peut aussi produire des monstres. Par exemple, la Terreur, sous la Révolution française, apparaît comme l'expression de l'intolérance de la raison, tout comme la Sainte Inquisition fut celle de la foi (*ibid.* 1997). Le triomphe du rationalisme européen a signifié, pour les autres peuples de la Terre, une catastrophe culturelle avec la dévalorisation de leurs langues et de leurs cultures. La prétention universaliste du système de valeurs de la culture occidentale a suscité la négation et la destruction des autres cultures depuis l'évangélisation au XV^e siècle jusqu'à nos jours.

En Europe même, la rationalité scientifico-technique et d'aberrantes rationalisations politiques ont lancé les États dans des tueries abominables au cours de deux guerres mondiales. Les pires régressions de l'esprit – Auschwitz, le Goulag – se sont produites au nom de la raison et de la science.

Dans les dernières décennies, l'essor économique de la société industrielle a permis de passer de la pénurie

de l'Après-guerre à l'abondance. La société s'est lancée dans le consumérisme. L'individualisme comme paradigme s'est renforcé et nous assistons à une autre forme de misère, la solitude, à des problèmes nouveaux de stress et à un affaiblissement des liens affectifs.

Le progrès et la glorification de l'économie deviennent aussi les fondements d'une nouvelle religion. Ignacio RAMONET (1997) pense que nous sommes confrontés à trois types de crises graves: économique, démographique et culturelle.

Conclusion

Depuis la Seconde Guerre mondiale la culture a été colonisée par le commerce, comme produit de l'industrialisation de la culture (HORKHEIMER et ADORNO 1974). Actuellement, «nous allons vers une mondialisation ou globalisation dans laquelle le commerce déconstruit la culture comme il a déconstruit les gouvernements: le cyberspace remplace le territoire et le marché, fondements historiques des États-Nations.

Le *contenu* étant devenu marchandise, des milliers d'années de diversité culturelle sont dégradées pour être déployées dans la forêt des supermarchés. Les multinationales vendent les cultures à travers les parcs à thème, centres de loisirs, comme ceux qui ont été développés par Walt Disney. Le tourisme et les voyages tendent également à devenir une des plus grandes industries au monde.

On ne peut pas parler en général de la mondialisation de la culture. Ce que nous vivons actuellement est l'expansion planétaire des marchés dits *culturels* (cinéma,

audiovisuel, disque, presse, en particulier les magazines). Comme l'affirme justement Jean-Pierre WARNIER (1999), on ne peut pas confondre les industries de la culture et la culture, car *c'est prendre la partie pour le tout*. Croire que la révolution technologique est une réalité globale, c'est mettre hors jeu une grande partie de l'humanité, dont la vie, de la naissance à la mort, a d'autres références que celles qui gravitent autour de l'écran cathodique. Croire que l'occidentalisation est devenue universelle est faire preuve d'un ethnocentrisme primaire.

Il existe deux débats qui n'en font qu'un: celui de l'érosion des cultures singulières et celui de l'américanisation. L'humanité, aujourd'hui comme autrefois, reste une machine à fabriquer des différences, des clivages et à produire des métissages grâce à la migration des populations porteuses de cultures, en constante adaptation, réinvention et création. L'humanité continue à restructurer les sociétés et à élaborer la géopolitique des régions et des marchés. Ces clivages et métissages perpétuent des cultures existantes transmises par la tradition, localisées, socialisées, verbalisées, identificatrices. Elles remplissent la fonction des appartenances individuelles et collectives.

Les cultures sont vivantes, dynamiques, et elles se transforment constamment entre les dimensions locale et globale. L'occidentalisation du monde a toujours été confrontée à une résistance culturelle créatrice de visages nouveaux et métissés. La mondialisation économique affaiblit les États-Nations et provoque à son tour des réveils identitaires. La marchandisation de la culture peine à standardiser les autres cultures et à les uniformiser, malgré sa puissante machinerie technologique. Un des grands obstacles est qu'une grande partie de

l'humanité, pour des raisons de précarité économique, ne peut pas s'intégrer aux marchés.

Actuellement, nous assistons à quelque résistance, mais aussi à l'éclatement de certaines cultures et à leur énorme diversification. L'idée de *pureté des cultures* n'a pas de sens, les sociétés ayant toujours réinventé en permanence leurs traditions. En effet, dans les sociétés confrontées à des mutations, il faut rechercher des points de repère nécessaires à la survie. Face aux mutations et aux clivages, les États sont dépassés, incapables d'assumer leur rôle d'intermédiaire politique. L'idée d'une culture universelle et de repères communs est aussi bloquée par l'irrationalité du profit économique des entreprises, très éloignée de tout projet collectif et de tout intérêt social. Comme la défense des droits humains, elle reste, dans une large mesure, du domaine du discours politique éloigné de la réalité.

La résistance à la domination économique et culturelle est une composante de l'histoire de l'humanité. Les philosophes des Lumières ont créé une vision sociale philosophique assez puissante pour coïncider avec l'évolution de la propriété et du marché. Actuellement, il nous faut créer une vision assez puissante pour que cette révolution technologique et commerciale travaille pour nous et non contre nous. L'exemple de l'utilisation commerciale de la télévision est néfaste¹. Nous ne voulons pas que toute notre vie soit transformée en marchandise dans les réseaux.

1. Selon un rapport de l'hebdomadaire *Business week*, aux États-Unis, un enfant de 7 ans verra quelque 20'000 spots publicitaires par an. À 12 ans, son nom figurera dans les bases de données géantes des entreprises de vente par correspondance (SCHILLER 2000: 31-32).

Le début du XXI^e siècle est marqué par l'association de deux grands mouvements: le respect de la biodiversité et la défense de la diversité culturelle, au-delà de toute uniformisation de la culture. Les organismes génétiquement modifiés (OGM), base de la nourriture transgénique, ont provoqué dernièrement de véritables catastrophes. Cette approche strictement commerciale de la nourriture détache l'alimentation de ses références culturelles, à travers les biotechnologies et, en particulier, le séquençage de l'ADN, le brevetage du vivant, le clonage de mammifères supérieurs adultes, etc. Toute perversion de la chaîne alimentaire et des écosystèmes peut être néfaste (MARIN 1996).

La mondialisation du capitalisme provoque la résistance et l'émergence de nouveaux mouvements sociaux de contestation contre cette domination, qui est aussi culturelle. Un des grands champs de bataille du siècle sera le maintien de la diversité culturelle. La défense de la diversité et des identités culturelles, c'est la défense de nos appartenances et la reconnaissance dont nous avons tous besoin, comme base affective de notre dignité et de notre survie en tant qu'êtres humains.

Références

- ADDA Jacques
1998 *La mondialisation de l'économie*, 2 vol. Paris: La Découverte.
- CAMILLERI Carmel
1993 «Le relativisme: du culturel à l'interculturel». In: Fabienne Tanon et Geneviève Vermes (dir.), *L'individu et ses cultures*. Paris: L'Harmattan: 34-39.
- CASSEN Bernard
2000 «La langue-dollar». In: Ignacio Ramonet et al., *L'Amérique dans les têtes*. Paris: Le Monde Diplomatique: 88-90.
- 2001 «Les langues, ces fils d'or du combat contre la mondialisation libérale». In: Ignacio Ramonet et al., *La culture, les élites et le peuple*. Paris: Le Monde Diplomatique: 88-90.
- COSTA Jean-Pierre
2000 *L'Homme - Nature ou l'alliance avec l'univers. Entre indianité et modernité*. Paris: Éditions Sang de la terre.
- HORKHEIMER Max et Theodor W. ADORNO
1974 «La production industrielle de biens culturels». In: *La Dialectique de la raison*. Paris: Gallimard.
- HOUTART François et François POLET (dir.)
1999 *Un autre Davos. Mondialisation des résistances et des luttes*. Paris: L'Harmattan.
- HUNGTINGTON Samuel
1997 *Le choc des civilisations*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- JOURNET Nicolas
2000 «Penser la culture». *Sciences Humaines*. Dossier, n° 110: 22-27.
- KI-ZERBO Joseph (dir.)
1992 *Compagnons du soleil*. Paris: La Découverte/UNESCO.
- LANGANEY André, Ninian VAN BLYENBURG et Alicia SÁNCHEZ-MAZAS
1992 *Tous parents, Tous différents*. Paris: Chabaud.
- LATOUCHE Serge
1989 *L'occidentalisation du monde*. Paris: Galma/ La Découverte.
- LEMPEN Blaise
1999 *La mondialisation sauvage. De la fin du communisme à la tragédie du Kosovo*. Lausanne: Pierre-Marcel Favre.
- MARIN José
1994 «Dimension historique de l'ethnocentrisme européen dans le processus de domination coloniale et post-coloniale de l'Amérique». In: Jeannine Blomart et Bernd Krewer (dir.), *Perspectives de l'interculturel*. Paris: L'Harmattan: 123-134.
- 1995 «Ethnocentrisme et racisme dans l'histoire européenne dans le cadre de la conquête de l'Amérique et perspective actuelle». In: Cristina Allemann-Ghionda (eds), *Multicultur und Bildung in Europa. Multiculture et éducation en Europe*. Bern: Peter Lang: 181-196.
- 1996 «Le développement durable et la dimension interculturelle». In: André Giordan et Jacqueline Denis-Lempereur (dir.), *12 Questions d'actualité sur l'environnement*. Nice: Z éditions: 127-130.
- 2000 «Une éducation appropriée aux peuples autochtones d'Amérique latine». In: Pierre. R. Dasen et Christiane Perregaux, *Pourquoi des approches interculturelles en éducation?* Bruxelles: DeBoeck Université: 261-280.
- MONTOYA Rodrigo
1992 *Al borde del naufragio. Democracia, violencia y Problema etnico en el Perú*. Lima: Cuadernos de SUR.
- MORIN Edgar
1993 *Terre-patrie*. Paris: Éd. du Seuil.
- NARBY Jeremy
1995 *Le Serpent cosmique. L'ADN et les origines du savoir*. Genève: Éditions Georg.

QUIJANO Anibal

1988 *Modernidad, Identidad y Utopía en America Latina.*
Lima: Ediciones Sociedad y Política.

RAMONET Ignacio

1996 *Nouveaux pouvoirs, nouveaux maîtres du monde.*
Montréal: Éd. Fides.

1997 *Géopolitique du chaos.* Paris: Éditions Galilée.
«La culture à l'ère d'Internet». In: Ignacio Ramonet
et al., La culture, les élites et le peuple. Paris: Le
Monde Diplomatique: 6-7.

2001 «Contrôler les esprits». In: Ignacio Ramonet *et al.,*
L'Amérique dans les têtes. Paris: Le Monde
Diplomatique: 6-7.

SCHILLER Herbert L.

2000 «Décervelage à l'américaine». In: Ignacio Ramonet
et al., La culture, les élites et le peuple. Paris: Le
Monde Diplomatique: 29-32.

TOURAINÉ Alain

1993 *Critique de la modernité.* Paris: Fayard.

UNESCO

2000 *Culture, commerce et mondialisation.* Paris:
UNESCO.

WARNIER Jean-Pierre

1999 *La mondialisation de la culture.* Paris: La Découverte.

WACHTEL Nathan

1971 *La vision des vaincus.* Paris: Gallimard.

WHO/OMS

2001 *Report of Inter-Regional Workshop on Intellectual
Property Rights in the Context of traditional
Medecine.* Bangkok: WHO/OMS.

WIPO/OMPI

2001 «Intellectual Property Needs and Expectations
of Traditional Knowledge Holders. Report on Fact-
finding Missions». In: *Intellectual Property and
Traditional Knowledge (1998-1999).* Geneva:
WIPO/OMPI.

CHANTIER II

COLLECTIONS ET PRATIQUES MUSÉOGRAPHIQUES

QUELS CHANTIERS POUR L'ETHNO?

Entretien avec Jacques Hainard

– En 2001, lors du colloque «Culture & cultures», vous faisiez remarquer que l'ethnographie est une discipline en mauvaise posture, pétrifiée ou stagnante. Vous avez fait observer depuis de nombreuses années qu'il y a chez les responsables de musée un désir de débaptiser et de rebaptiser, et que nous nous situons désormais dans une «logique d'abandonner le mot pour essayer d'ouvrir davantage le sens». Comment voyez-vous cette ouverture de sens anthropologique dans un monde qui change et produit à la fois une diversification et une standardisation croissantes? L'ouverture serait-elle une réponse à la quête de sens qui secoue actuellement les sociétés contemporaines?

– J. H.: Paradoxalement, je vois cette ouverture en conservant le terme d'ethnographie pour désigner l'institution – ce qui sera le cas, je l'espère, à Genève –, malgré les réminiscences coloniales du mot et malgré toutes ces traces très fortes qui ont empêché le Musée du quai Branly de se trouver un nom si ce n'est celui de l'adresse où il se trouve. On voit donc que le problème est toujours d'actualité. Mais on ne peut pas ouvrir l'ethnographie et la sortir de sa pétrification en se contentant de porter sur les objets un regard

essentiellement esthétique. Un tel regard m'a toujours dérangé quand il n'était que cela, car il oblitère véritablement la valeur d'usage et le sens des objets ethnographiques. Ce coup de passe-passe consistant à dire «nous allons accorder une certaine reconnaissance aux autres en mettant en valeur leurs objets», tout en ne les mettant en valeur que d'un point de vue esthétique, est insuffisant: c'est gommer l'ethnographie et l'histoire de l'ethnographie. Pour redéployer notre discipline, il faut assumer son histoire et, plutôt que de la voiler et de la dissimuler, il faut au contraire la raconter. Je sais qu'il y a des passages qui seront ennuyeux et désagréables, parce que c'est toujours une histoire de l'inégalité, de l'asservissement, de l'accaparement et même du pillage et du vol. Mais il n'y a pas que ce côté sombre, il y a aussi les regards croisés et les échanges qui ont accompagné l'histoire de l'ethnographie depuis Montaigne et que nous devons poursuivre. Ce n'est qu'à ce prix que nous réussirons à faire de l'ethnographie un domaine d'activité captivant pour notre société et pour notre public de musée. On sait bien que l'exotisme est mort et qu'on ne vient plus au musée pour voir des choses des pays chauds parées d'étrangetés et nimbées de mystère, mais pour comprendre des problèmes de notre société par rapport aux autres et – c'est du moins ce que nous souhaitons – capter aussi le regard des autres sur nous. Je crois que les ethnologues ont les moyens de faire cela, notamment dans un musée d'ethnographie.

– Dans cette perspective, quelle est la particularité de l'objet par rapport à tout autre document? Est-ce que ce sont les objets qui permettent de comprendre les problèmes?

– Il y a deux façons de comprendre les problèmes avec les objets. Il y a une manière historique: on peut les remettre de cas en cas dans des contextes pour expliquer certains moments de l'histoire d'une société; et, ces objets, on peut les rejouer – et c'est ce que nous voulons faire – en les faisant fonctionner dans la construction d'un discours sur un problème de société d'aujourd'hui. Je ne crois pas à l'objet témoin. J'ai toujours dit que l'objet n'était le témoin de rien du tout. J'aime mieux cette définition qui me plaît beaucoup: l'objet, c'est finalement une résistance matérielle qui attend un regard, ou des regards. Évidemment, dans certains cas, il a une histoire, mais, souvent, nous ne la connaissons pas bien, ou alors elle manque parce que les ethnologues ont mal collecté leurs objets. Je pense qu'on peut s'arroger le droit de rejouer les objets dans une problématique d'aujourd'hui. On pourrait très bien le faire, et même beaucoup plus que nous le faisons, en partenariat avec des représentants des sociétés ou des cultures d'où les objets proviennent, qui pourraient ainsi jouer avec nous – parce que certains n'ont pas plus de connaissances historiques que nous sur leurs propres objets. Nous pourrions donc les rejouer ensemble dans des perspectives qui seraient très intéressantes pour tout un chacun.

– Vous insistez, de manière quasi obsessionnelle, pour que les musées d'ethnographie déploient et approfondissent la question, selon vous incontournable, de situer celui qui parle, celui qui montre l'objet ethnographique dans un lieu, un contexte donné. Pourquoi est-ce pour vous si important de ne plus mettre l'ethnographie en position d'extraterritorialité par rapport à tout ce qu'elle observe, à ce qu'elle collecte et expose au public?

– En disant cela, je pense au fait que le musée est un lieu qui a son histoire; et c'est quand même là que se produit un discours sur notre société et sur les autres, quoi qu'on en dise. Cette histoire et ce discours ont généralement partie liée. C'est un fait capital. Ceux qui construisent le discours dans ce lieu doivent le signer. Comme il est d'usage pour une publication, nous devons signer le discours qui est produit au 65 boulevard Carl-Vogt, à Genève, avec ses *a priori*, son histoire et le regard de ceux qui participent à l'élaboration d'une exposition. Le public doit savoir qui ils sont et il serait peut-être même nécessaire que nous fassions part de leurs présupposés. Je crois que ce qui fait une partie de la qualité du propos ethnographique aujourd'hui, c'est de le signer.

– *D'un autre côté, à vouloir chercher toujours à situer l'observateur, à insister sur sa signature dans ce qu'il a collecté, sélectionné et mis en scène à propos de l'autre et de ses objets, ne risque-t-on pas d'occulter l'observé? Est-ce qu'il n'y a pas là la possibilité d'un retour inopiné d'une forme discrète, mais peut-être redoutable, d'ethnocentrisme?*

– Certainement, ce risque existe. On peut l'atténuer en donnant la parole aux autres, de cas en cas; mais je crois que ce risque, il faut le prendre, car c'est bien à partir de notre environnement, de notre idéologie et de notre culture que nous construisons notre regard. Cela peut paraître étonnant, mais la subjectivité est toujours présente – je crois qu'on ne peut pas être objectif –, il suffit de le dire et d'annoncer d'où on parle. Je suis sûr que si on est musulman, catholique ou animiste, on ne parle pas du même lieu pour décrire les mêmes situations: les observations et les commentaires auront, de cas en cas, une autre teinte, ils seront

orientés, biaisés dans un sens ou dans un autre. C'est bien! Il suffit de le dire et de l'expliciter.

– *Pourquoi, dans ce cas et selon vos outils conceptuels, ne pas faire le choix d'aborder frontalement l'anthropologie de nous-mêmes?*

– On peut effectivement aussi le faire. C'est un exercice auquel le musée pourrait se livrer, par exemple en expliquant pourquoi, à tel moment, nous portions tel regard sur telle société. C'est fondamental et on devrait le faire systématiquement. On connaît tous ces grands mouvements de l'ethnologie: nous, les Occidentaux, avons été évolutionnistes, nous avons inventé le «primitif» tout en bas et nous nous sommes mis tout en haut en disant que c'était le *nec plus ultra*. Et à ce point zéro où se situait le primitif, on observait comment ces «attardés» évoluaient. Dans notre grande sérénité et bonté, nous avons dit que nous allions les aider à trouver les moyens d'accéder à ce haut degré d'achèvement qu'est notre société et nous avons commencé à justifier les collectes, le pillage, le colonialisme, la domination, «pour les aider».

– *Vous êtes de ceux qui ont tôt remarqué combien l'ethnographie européenne est dévaluée par rapport à l'ethnographie extra-européenne qui, elle, correspond par-dessus le marché à un haut de gamme, «chic et tendance», celui des «arts primitifs» ou «premiers» qui a soudain basculé dans le champ des Beaux-Arts, qui s'expose au Louvre et maintenant au quai Branly. Comment expliquer ce mouvement que vous aviez repéré dès les années 80? Pourquoi cette dissociation entre l'Europe et le reste du monde? Est-ce lié au passé colonial et, en l'occurrence, cela ne concernerait-il que la réalité française? Ou bien ce mouvement*

affecte-t-il l'ensemble des musées d'ethnographie? N'est-ce pas là, toujours, la reproduction d'une forme d'exotisme? Sans compter qu'en France on a exclu l'Europe du quai Branly...

– Ce qui est un comble quand on veut essayer de faire un rendu, une sorte de résumé ou de synthèse des sociétés humaines! Nous avons construit, incontestablement, les critères esthétiques de l'art ethnographique extra-européen. Aujourd'hui encore, nous ne dénions pas un sens de l'esthétique aux autres, à ceux que nous observons et que nous avons étudiés, mais c'est quand même nous qui décidons toujours quels sont les chefs-d'œuvre, les pièces maîtresses de la culture des autres. Le premier acte français en ce sens est celui des cent vingt objets chefs-d'œuvre entrés au Louvre, au Palais des Sessions, contre l'avis du directeur Rosenberg qui n'en voulait pas. Ce sont les Occidentaux qui décident. Au Musée du quai Branly, on a sélectionné trois mille cinq cents chefs-d'œuvre du monde entier, à l'exception de l'Europe, en disant: «voilà ce que nous considérons comme le meilleur, l'échantillonnage le plus représentatif de l'art ethnographique des sociétés extra-européennes». On continue donc inlassablement à imposer, avec des discours évidemment lénifiants, notre reconnaissance des talents des uns et des autres. Pourquoi cela? D'abord, parce que cela nous convient bien, nous traduisons par là, encore une fois, notre histoire esthétique. Les chefs-d'œuvre restent toujours les bronzes d'Ife et du Bénin, parce que c'est véritablement de l'art grec; quand on va chez les Lobi, on évoque parfois Giacometti; on ne sort pas de ces analogies et de ces rapports liés à notre culture. Mais, en fait, on est d'une faiblesse et d'une

incompétence totales pour une description esthétique pure. On ne sait pas expliquer pourquoi c'est convexe, concave, pourquoi les nez, les bouches et les oreilles sont représentés de telle façon. On patauge. Peut-être, je l'espère, arrivera-t-on grâce à l'informatique, en bourrant nos logiciels de collections et en établissant des systèmes de comparaison, à trouver des pistes. Mais quand on s'y met seul, avec son stylo et son bloc-notes, au bout de la dixième pièce, on se met à pleurer parce qu'on n'y comprend rien du tout. Ce travail n'a pas été fait. Évidemment, il y a le marché avec ses incidences; parce que l'art ethnographique extra-européen est en hausse: on a vu ce masque n'gil fang du Gabon, de la collection de Pierre et Claude Vérité, partir à 5,9 millions d'euros, ce qu'on n'avait jamais connu dans l'histoire de l'ethnographie. Tandis que l'Europe ne marche pas, c'est une ethnographie de deuxième classe. Les armoires normandes, les bahuts du Haut-Valais de la collection Amoudruz n'ont pas l'impact que peuvent avoir une statue baoulé ou un masque n'gil sur le collectionneur, ou même sur le commun des mortels, qui trouvera que ces objets ethnographiques européens sont plus ordinaires. Comment cette distance s'est-elle créée? C'est un problème complexe. Nous avons quand même été longtemps instruits dans une tradition où l'ethnographie de qualité était extra-européenne, tandis que chez nous, en Europe, on faisait du folklore – un mot péjoratif en français –, de la *Volkskunde* en allemand, des arts et traditions populaires. La culture considérée relevait déjà d'une discrimination de classe: les chefs-d'œuvre de la culture européenne appartenaient au monde des Beaux-Arts et à l'histoire de l'art et il ne restait à l'ethnographie que les petits éléments de la vie quotidienne.

– On pourrait donc dire que, pour les sociétés dont le champ culturel était déjà extrêmement stratifié, les musées et la lecture ethnographique même des objets ont reproduit cette stratification. Au demeurant, cette domination des modèles qui affecte la lecture occidentale d'un bronze d'Ife ou d'une statue baoulé, on la retrouve dans l'histoire de l'art européen, par exemple au XIX^e siècle, quand les arts de la périphérie – irlandais, byzantin, gothique, allemand, russe, etc. – ont dû conquérir leur place face aux modèles dominants – l'art italien de la Renaissance, l'art baroque ou l'art classique français. Dans le climat nationaliste exacerbé de l'époque, les historiens de l'art ont dû forger les bases de la lecture formelle des arts autres que ceux de la Renaissance toscane.

– Exactement. D'où, finalement, l'importance de dire qui parle et d'où, pour qu'on comprenne bien cet imbroglio dans lequel on se trouve aujourd'hui.

– Vous avez affirmé connaître des collectionneurs ayant fabriqué des objets qui sont cotés sur le marché de l'art, s'exposent dans des musées célèbres, en devanture des catalogues, et qui sont de purs faux, mais que vous ne pouvez pas le dire, parce que l'escroquerie intellectuelle est allée trop loin, et qu'une rectification ne serait pas prise au sérieux ni comprise. Une exposition sur ce thème, la «collection des purs faux», sans peut-être même nommément désigner les objets et les acteurs incriminés, n'aurait-elle pas sa place dans votre épistémologie qui dresse «l'ethnologie de l'ethnologie»? Ne serait-ce pas là aussi éclairer l'arrière-plan de la scène ethno – le collecteur, le collectionneur et leur mise en boîte de l'autre et de ses objets – lucrative mais aussi, disons-le, franchement crapuleuse?

– Le cas auquel je faisais allusion était simplement un jeu de collectionneur, qui était aussi un artiste, et qui s'était amusé à créer des objets qu'il avait lâchés dans le marché, où ils avaient été pris pour des originaux et étaient venus illustrer les premières pages de catalogues de musée. C'était un jeu qui n'était pas vraiment un jeu d'argent, mais qui consistait à tester le savoir et le sérieux des experts et que je récupérerais aujourd'hui en disant qu'il pouvait servir à tester leur légitimité. Quand un expert dit d'un objet qu'il est bon et qu'il jouit d'un certain renom dans son domaine, il pourra certainement faire passer des choses bizarres comme étant authentiques et de qualité. Et c'est à ce niveau-là qu'il y aurait une exposition à faire sur les tricheries commises par les commissaires d'exposition, les consultants et les experts qui, de temps à autre, se laissent aller pour justifier des cas douteux.

– Même si vous affirmez ne pas avoir fait l'expérience d'inclure l'autre dans l'organisation d'une exposition, vous disiez craindre le mélange complexe auquel cela aboutirait, ou à tout le moins que cela conduirait à une mayonnaise au goût douteux. La collaboration directe que vous craigniez il y a quelques années avec des représentants de sociétés dont sont issus les objets de musée, n'est-ce pas ce que vous vous apprêtez à faire avec votre projet d'exposition sur le vodou? Quelle est votre position actuelle, maintenant que vous dirigez le musée ethnographique d'une ville – petite certes mais internationale, cosmopolite, capitale de la diplomatie mondiale, des droits de l'homme et du droit humanitaire, où près de 40% de la population n'est pas suisse?

– Il y a en effet une donnée historique propre à notre situation et il faut prendre en compte cette réalité. Il

s'agit bien de donner la parole mais, encore une fois, de la donner à ceux qui sont détenteurs de savoir. Dans notre perspective d'exposition sur le vodou, les Haïtiens seront nos partenaires et nous négocierons avec eux comment présenter le phénomène vodou à Genève. Parce que nous sommes en pleine saisie d'un phénomène actuel. Nous n'allons pas traiter de l'histoire du système vodou, même si l'exposition contiendra quelques éléments historiques, mais nous ferons jouer des objets et des documents de ces quelques décennies écoulées et mettrons l'accent sur ce qui se passe dans l'actualité. Nous aurons donc affaire à des gens qui sont inscrits et impliqués dans les pratiques du vodou haïtien et qui savent véritablement de quoi ils parlent. Or, de nouveau, il sera important de signer le propos pour que le public voie que nous aurons croisé nos regards. Nous aurons peut-être des querelles, des problèmes de lecture et d'interprétation et il faudra bien que nous trouvions dans cette exposition un *modus vivendi*. C'est un autre challenge, parce que là on s'engage à fond.

– *Vous êtes connu dans le monde entier de l'ethnologie et de la muséographie comme un créateur original, iconoclaste, déconstructeur des concepts de ces disciplines, et pour le style que vous avez imprimé au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN). Pouvez-vous présenter le MEN, de façon succincte, et dire en quoi il converge ou diverge avec la déconstruction qui a connu ses heures de gloire, notamment avec le philosophe Derrida?*

– J'ai commencé à faire de l'ethnographie, dans les expositions, en traitant des thématiques. Ce fut la première originalité. Ces thématiques étaient traitées, dans un premier temps, chez les autres et chez nous. Nous divisions

l'espace. Par exemple, dans l'exposition «Naître, vivre et mourir», nous avons présenté, d'un côté, les rites de passage en Afrique, en Afghanistan, en Nouvelle-Irlande, etc., et, de l'autre, les rites de passage en Suisse. En 1980, cette démarche constituait une nouveauté, parce qu'on n'avait jamais appliqué cette notion propre à l'ethnographie de manière aussi précise à notre pays et montré que la fête des promotions scolaires, la remise des diplômes ou le permis de conduire de vélomoteur constituaient des rites de passage. Cela étonnait. On entrainait dans les pratiques du quotidien. Nous avons continué pendant quelques années à exposer sur ce mode l'ici et l'ailleurs et, tout à coup, tout s'est mélangé! Et c'est peut-être ce mélange d'objets pour raconter des histoires à propos d'une thématique qui a fait l'originalité du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Quant aux objets de notre société dont nous sentions bien qu'ils étaient nécessaires pour participer à la construction du discours, nous ne les possédions pas. Plutôt que de chercher à les emprunter à des musées qui ne les avaient pas non plus, finalement nous allions faire nos courses! Depuis 1980, nous avons toujours fait nos courses dans les grands magasins pour acheter les objets dont nous avons besoin et nous avons constitué une collection européenne, qui ne correspondait pas à nos missions, mais qui était liée à nos expositions. Avant de nous décider à garder ces objets, nous les jetions après chaque exposition. Cela a été une aventure forte et un moment important dans notre réflexion lorsque nous avons pris la décision de réserver à ces objets le même traitement, au même niveau (enregistrement, inventaire, photographie, description), qu'aux autres pièces de nos collections; cette option n'a pas été sans effets sur les conservateurs, entraînés à décrire des objets africains ou océaniens et

qui devaient tout à coup décrire une boîte de sardine ou une cravate... Nous avons réalisé que nous avions des *a priori* sur les objets d'ici, qui faisaient que nous les décrivions très mal. Nous pensions qu'il était inutile d'en expliciter les formes et le sens, alors même que nous étions hyper-scrupuleux s'agissant d'objets en provenance d'autres cultures. Cela montre bien la subjectivité qui habite le scientifique le plus vigilant et l'imprégnation culturelle qu'il subit comme tout un chacun.

Pour en revenir à la déconstruction, celle-ci consistait à traiter les objets comme des réalités matérielles qui, je me répète, attendent un propos, un discours. Nous avons souvent utilisé les mêmes objets, mais signifiant autre chose, dans des contextes et des mises en espace différents. Cette déconstruction des objets amène automatiquement une déconstruction des savoirs et du langage même. Ce n'est donc pas par une leçon théorique qui nous serait tombée dessus, mais par une expérience de terrain dans le musée que nous avons pressenti le besoin de procéder ainsi. C'était le fruit d'un tâtonnement, d'une recherche pour dire les choses le plus simplement possible et entraîner l'adhésion de chacun. Et c'est à cette occasion que j'avais affirmé que notre concept d'exposition s'apparentait à un mille-feuilles: faire une exposition à nos yeux ne consistait pas à dérouler une chronologie de A à Z, mais à mettre des couches de sens les unes sur les autres. À un moment donné, les visiteurs entrent dans ces couches de sens, quels qu'ils soient.

Paradoxalement, on a fait en 1995 une exposition intitulée «La Différence», avec le Musée de la civilisation de Québec et le Musée Dauphinois de Grenoble, chaque musée étant responsable d'un volet, et on avait décidé, en cette période de réseaux câblés, de conférences téléphoniques

et de multimédia, de ne pas se communiquer, jusqu'au dernier moment, le contenu préparé par chacun. L'exposition a d'abord été montée au MEN, le plus petit des trois musées. On ne savait pas ce que les autres avaient fait; on a juxtaposé les trois regards sur la différence. Cette exposition conjointe est allée ensuite à Grenoble, à Paris, à Québec. À Neuchâtel, nous avons conçu une exposition qui nous paraissait un peu «intello»: nous avons construit la différence avec la Genèse biblique, les sept jours, ou encore avant et après 1492 – où nous montrions ce basculement du savoir avec, notamment, la découverte de l'Amérique et du système solaire. Nous avons été l'objet des enquêtes les plus fortes de toute notre carrière, par le CNRS, par des chercheurs québécois, qui se sont livrés à des analyses quantitatives, qualitatives, à hautes doses. Et nous sommes sortis de ces enquêtes extrêmement bien reçus dans le public, qui était allé très au-delà de ce que nous avions suggéré parce qu'il était entré dans nos couches de sens. Le Musée Dauphinois avait conçu une exposition très régionale montrant que, dans les régions françaises, on trouvait du beurre, du gras d'oie, des tuiles, des dessins sur les maisons d'un certain type, et ses commissaires avaient essayé de dresser de cette manière une géographie française de la différence, avec des signes effectivement forts, caractérisant les habitudes, les traditions, les cultures régionales. Quant aux Québécois, ils avaient travaillé sur des seuils – des portes par lesquelles il fallait passer pour aller voir ce qui se passait dans les écoles, les églises, les prisons. Cette exposition conjointe a été une grande leçon de muséologie sans en livrer l'explication au public, qui comprenait finalement qu'un thème comme la différence pouvait se traiter de différentes façons, avec des

écarts, et qui saisissait ce qu'étaient un regard et une construction culturelle. C'est le plus compliqué, mais c'est ça que nous devons faire! Si, dans nos musées, avec l'ethnologie, avec tous ses savoirs et toutes ses théories qui sont de qualité, nous arrivions à faire comprendre que, finalement, notre manière d'être, de vivre et de penser est une construction! Et que si nous en retirions certains éléments, ou encore si nous en jouions autrement, nous pourrions devenir moins stupides, éviter de nous entretuer et, qui sait, peut-être nous tolérer! Mais on n'y arrive pas, c'est déconcertant.

– N'y a-t-il pas un danger à ce que votre style muséographique, fondé aussi sur la dérision, le désenchantement idéologique auquel il aboutit, serve à nourrir le relativisme culturel de gens qui postulent l'inégalité des cultures? Comment faites-vous pour vous prémunir contre cette possible interprétation de votre œuvre expographique? Dans un monde globalisé et fragilisé, où les vieilles cultures sont déconstruites, où les sociétés traversent des crises, quelle peut-être la contribution constructive d'un musée d'ethnographie? Que vous inspire la démarche interdisciplinaire des constructivistes qui avancent qu'«il n'y a pas de chemin, le chemin se construit en marchant», pour reprendre les vers du poète andalou Antonio Machado?

– J'ai peut-être été tenté, au début, par des théories sur le relativisme culturel, mais j'ai vu très vite que c'était un concept vraiment erroné. On cite toujours le même exemple, parce qu'il est simple: celui qui consiste à dire qu'il est bien normal de lapider une femme adultère puisque c'est inscrit dans la tradition. À partir de là tout est tolérable. Je pense qu'on peut aborder ces questions avec ironie. Mais l'ironie, l'humour, la dérision ne

peuvent se pratiquer que s'ils sont construits sur des fondements théoriques forts, s'ils sont nourris d'un travail scientifique solide. Sinon, ça ne passe pas! Dans une exposition qui s'appelait «Si...», où nous évoquions notamment le racisme, nous avons été jusqu'à utiliser des bennes à ordures, celles dans lesquelles on jette les bouteilles pour récupérer le verre, avec des entrées bleue, blanche, rouge, et on y avait mis des noms, Kurdes, Kosovars, Tamouls. Dans un espace pareil, même les racistes sont mal à l'aise, parce que c'est trop, ce n'est pas possible, ça déclenche des réactions. Mais il ne faut pas se tromper, il faut avoir une belle maîtrise de ce qu'on appelle la scénographie ou l'expographie aujourd'hui.

– En insistant sur la méthode «incarnée» de votre ethnographie, sur l'importance de situer l'auteur du discours et de la mise en scène expographique, de tenir compte du lieu d'énonciation et d'exposition, êtes-vous d'accord pour dire que, vous déplaçant du musée de Neuchâtel à celui de Genève, vous devez nécessairement changer votre regard et votre style? Qu'est-ce que vous tenez à garder de ce qui a merveilleusement fonctionné au MEN, 4 rue Saint-Nicolas? Qu'est-ce qui doit inévitablement changer s'agissant du MEG, 65 boulevard Carl-Vogt?

– Ce qui doit changer à Genève découle de la prise en compte de l'histoire de l'institution et de celle du lieu. Je ne peux pas faire l'économie d'un changement. En 2006, le Musée d'ethnographie de Genève (MEG), avec ses collections et ses quarante collaborateurs, est le résultat d'une histoire. Je suis presque poussé à dire qu'on devrait poursuivre et renforcer la gestion des collections par département, ce qui, à Neuchâtel, ne me paraissait

pas prioritaire. Mais ici, vu la structure de l'institution, la quantité d'objets par pays et par continent, le fait que les collections couvrent la planète entière y compris l'Europe, je pense qu'il faut prendre en compte cet aspect de l'histoire et le développer. Il faut aussi réinscrire le musée dans la vie genevoise en montrant que ce sont des Genevois, des collectionneurs d'ici, qui ont constitué ce patrimoine, que c'est finalement un produit qui appartient à la cité et qu'il y a donc à mener, à travers les expositions, une politique locale autant qu'internationale. Nous pouvons évidemment aussi envisager de réadapter les manières d'exposer, trouver une ligne, car si j'ai beaucoup parlé de la signature d'une exposition, ce qui fait aussi la qualité d'un propos, c'est la ligne, au sens de la ligne d'une collection de mode (signée d'un grand couturier, identifiable). Si nous avons de bonnes expositions, les visiteurs reviendront au musée et à Genève pour voir tel type de problème traité de telle manière. C'est à partir de là, par sa manière de faire et de dire, qu'un musée devient quelque chose d'intéressant et de percutant.

– Vous rappelez souvent vos origines et le milieu paysan dans lequel vous avez grandi. En quoi votre propre histoire sert-elle votre sens de l'observation ethnologique, s'agissant de l'extinction du monde paysan, qui ne représente plus qu'une économie et une population marginales en Europe, et de l'urbanisation débordante du monde, qui brasse désormais des milliards de citadins au substrat culturel très instable?

C'est certain: j'ai vécu une paysannerie classique jusqu'en 1960, qui s'inscrivait dans la tradition européenne: on avait des vaches, on faisait du lait, on faisait les foins

avec des chevaux, des faux, des fourches, des râteaux, quelque matériel un peu plus sophistiqué, mais toujours tiré par des chevaux. J'ai senti ce basculement de la paysannerie dans une agriculture qui est devenue une industrie, par l'arrivée de deux objets, le tracteur et le congélateur, qui ont complètement transformé l'univers paysan. Ça m'a appris à analyser et à voir que ce n'était vraiment plus la même chose; et aujourd'hui, effectivement, cette histoire que j'ai vécue me sert, moi qui n'ai pas voulu être paysan. Je voulais échapper à ce monde, trop difficile, trop pénible, où il fallait trop travailler. J'ai trouvé ma liberté en fuyant, en allant à l'école et à l'université. Mais peut-être qu'aujourd'hui, vu les structures qui régissent l'agriculture, dans la même situation je ne fuirais pas! Je peux analyser deux mondes qui se sont transformés et comprendre ce que vivent des gens qui se trouvent tout à coup dans des milieux urbains où plus rien n'est net, où il n'y a plus de centre, où les banlieues même s'effacent, où on ne sait plus très bien comment caractériser ces ensembles de gens ramassés, jusqu'aux quartiers informels et aux bidonvilles qui se structurent et se déstructurent. Je peux comprendre toutes ces choses difficiles à vivre. Et en même temps, ce qui est fort dans une histoire paysanne qu'on a pu vivre de cette façon-là, c'est qu'on reste toujours avec les pieds sur terre. On connaît, bien sûr, des engouements théoriques et philosophiques, mais il y a toujours, à un certain moment, cette espèce de bon sens qui aide à relativiser les choses et à ne pas prendre au sérieux ce qui ne le mérite pas. C'est peut-être une école qui permet d'aller à l'essentiel, et c'est d'elle dont j'ai pu bénéficier et dont je suis fier aujourd'hui. J'ai, en plus, une chance que beaucoup n'ont pas, c'est d'être fier d'être paysan, alors que d'autres n'osent pas dire d'où ils viennent, dissimulent leurs

origines et se cachent. De tels malaises sont terribles au niveau identitaire. Quand on n'ose pas dire d'où on vient, comment on a été formé, à quelles traditions on a été attaché, c'est dramatique.

– *Quelle peut être la part du Musée dans le débat récurrent qui oppose en Suisse et en Europe partisans et adversaires de l'ouverture des frontières aux étrangers? Doit-on consacrer du temps à l'analyse des mécanismes d'appartenance, d'ouverture, de repli, d'échange, de métissage, etc., dans une perspective interventionniste, au sens où l'entendait l'ancien directeur Louis Necker quand il envisageait de faire du MEG un «écomusée de la diversité culturelle»?*

– Le paradoxe que je pourrais souligner est le suivant: à l'époque de ce projet humaniste et généreux, incarné par le rêve de «L'Esplanade des mondes», j'ai eu des débats avec des représentants d'associations d'étrangers à Genève, qui y étaient opposés en argumentant que le musée allait les déposséder de ce qui leur restait de culturel en propre à Genève! Il s'agit bien d'un véritable paradoxe. Créer une plateforme de ce type n'est pas simple. En effet, le multiculturalisme ne se limite pas à faire la fête un soir avec des musiques traditionnelles, ou à partager un repas typique de l'un ou de l'autre, à se taper sur l'épaule et à rentrer chez soi; c'est beaucoup plus compliqué que cela. Les enjeux sont extrêmement complexes, si bien que je dirais que ce souhait et cette volonté doivent être scrupuleusement analysés pour ne pas aboutir à leur contraire, c'est-à-dire à des conflits. L'identité se vit à fleur de peau et il suffit de peu, de petits écarts, pour que le brasier tout à coup s'enflamme et que l'incompréhension devienne le résultat de cette expérience. De ce projet, il ne reste

rien aujourd'hui et il me paraît difficile, en ce moment, à reconstruire. Il peut rester un projet, qui doit être mené avec beaucoup de sérieux, de rigueur, de respect et de sensibilité. Cela ne s'improvise pas.

– *Vous avez compris très tôt l'importance de la communication et des médias. Comment voyez-vous l'utilisation de l'information et de la communication dans le propos ethnographique du XXI^e siècle?*

– On peut attirer l'attention des médias sur des questions d'actualité qui nous tracassent, en leur montrant des pistes et des méthodes à suivre ou en leur donnant des références. Par exemple, on disait l'autre jour que l'ethnographie ne se battait pas beaucoup contre la censure. On pourrait cependant donner des exemples d'ethnologues qui ont donné la parole à des gens engagés dans des combats. On voit que Blocher¹ voudrait censurer la télévision, on voit des pouvoirs, de manière récurrente, prétendre censurer les autres, voilà un sujet ethnographique sur lequel nous pourrions attirer l'attention des médias. Nous pourrions mettre en scène les stratégies pernicieuses qui nous cernent aujourd'hui, jusqu'ici dans notre contexte quotidien. Quand je vois que Mme Blocher exerce un pouvoir dans les coulisses du gouvernement à Berne et dans les médias, les bras m'en tombent! Nous avons la possibilité d'attirer l'attention des médias sur

1. Christophe Blocher, conseiller fédéral, chef du Département fédéral de justice et police, dirigeant de l'Union démocratique du centre (*Schweizerischer Volkspartei*) qui, comme son nom ne l'indique pas, est un parti populiste plus proche de l'extrême-droite que du centre.

des problèmes de société qui sont intolérables dans notre proximité. Nous devons aussi nous atteler à ce genre de travail qui fait partie de nos missions. Celles-ci consistent à montrer les créations culturelles humaines, les pires comme les meilleures, y compris les aberrations, chez les uns et chez les autres, y compris chez nous.

Propos recueillis par Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler

AU QUAI DES ARTS PRIMITIFS

Bernard Dupaigne

Le remue-ménage dans les musées a fini – logiquement – par atteindre les musées d'ethnographie, les musées qui présentent les cultures du monde. L'important est de savoir quoi montrer, et à qui, des cultures qui ne sont pas les nôtres.

Avec le développement des communications internationales, et la «mondialisation», les données ont changé pour les musées qui font connaître les réalisations contemporaines (ou presque contemporaines) de peuples de pays éloignés. Aujourd'hui, ces populations, qu'elles aient été ou non colonisées par les nations occidentales, ne sont plus seulement lointaines. Elles restent lointaines et étranges, mais également elles sont toutes proches, installées chez nous.

Nous ne pouvons plus considérer les œuvres de leurs ancêtres, que nous conservons dans nos musées, comme des œuvres d'art comme les autres, réalisées par des artistes dont nous sondons les intentions à notre guise, maintenant qu'ils sont morts. L'œil des populations d'origine est posé sur les œuvres que nous détenons, et nous ne pouvons plus faire comme si elles n'appartenaient qu'à

nous. Africains, Océaniens, Américains les voient, et veulent donner leur avis sur l'usage qu'il en est fait.

Les musées du Canada ou des États-Unis, qui abritent des œuvres de ces peuples «premiers», «autochtones», mais bien vivants chez eux, ont compris qu'ils doivent tenir compte des descendants des artistes, et même collaborer avec eux dans la présentation et l'explication des œuvres. De même, des musées américains et européens cherchent à attirer parmi leurs visiteurs les communautés d'origine expatriées. L'idée est généreuse, partant du désir de redonner un fragment de leurs cultures aux immigrants et à leurs descendants. Elle participe également du sentiment qu'il est souhaitable que ces immigrants conservent quelque notion de leurs traditions d'origine, selon le principe que l'intégration des populations dans leur nouveau milieu se fera mieux si elle ne s'accompagne pas d'une rupture totale avec leurs racines.

Mais, malgré tous les efforts, ce ne seront jamais les immigrants qui viendront majoritairement dans les musées regarder les œuvres en provenance d'Afrique, d'Amérique ou d'Océanie. Les musées sont visités par les populations de souche, ou les touristes. Que cherchent-ils en entrant dans l'un de nos musées?

Une curiosité bienveillante les attire. Voir ce qui se fait ailleurs, comment les autres vivent, quelles œuvres ils ont réalisées, quelles solutions ils ont apportées aux grandes préoccupations des hommes, se nourrir, se vêtir, aimer, communiquer avec leurs semblables ou avec des divinités supérieures.

Les conservateurs de musée se demandent alors ce qu'ils devraient montrer. Est-il légitime de présenter des objets recueillis majoritairement au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, ce qui laisserait enten-

dre que ces objets sont encore fabriqués et encore en usage? Le visiteur payant ne vient pas pour voir ce qu'il peut trouver dans les boutiques de sa ville: le musée, par définition, présente des œuvres disparues, que l'on ne peut rencontrer tous les jours.

Le musée est condamné à privilégier l'extraordinaire. Il effectue une sélection parmi les objets recueillis au cours du siècle pour n'en montrer que ce qu'il juge à la fois caractéristique d'une société, à un moment donné, et susceptible de retenir l'intérêt du public. Un musée ne présente jamais la réalité: il n'est que la sélection, hors contexte, d'objets qui ont eu un rôle, une fonction dans leur société. Le visiteur veut du nouveau, qui peut lui sembler étrange. Le choix des pièces présentées, les explications qui sont données doivent produire un effet chez le visiteur; de l'admiration, de la compréhension, de la sympathie pour ces peuples, autrefois lointains et souvent proches aujourd'hui.

Cette curiosité pour les autres, pour les œuvres des autres, pour les vies des autres est noble. Ouvrant l'esprit, elle mène à l'intelligence des choses, à l'ouverture sur le monde réel, à la sortie de soi. Un gouvernement peut se passer de musées d'ethnographie; il oublierait alors son rôle d'éducation et d'éveil. Mais l'on ne peut tout évoquer du monde. Il faut faire un choix, en fonction de ses collections, et du message que l'on veut faire passer, si on a cette prétention.

Le classement géographique est l'option la plus traditionnelle et la plus facile, qui évite de penser: on choisit des pays, dont on présente des productions utilitaires ou artistiques, en espérant que les visiteurs comprennent l'usage et l'unité des pièces montrées. Cette option a l'avantage de permettre de mettre en valeur ce que

l'organisateur juge le plus intéressant ou le plus beau, ce que le public réclame de voir, parce qu'il en a entendu parler. Ainsi, parmi toutes les œuvres accumulées dans les réserves, on choisit ce qu'on considère le plus pertinent, le plus parlant, le plus caractéristique d'une société donnée, à un moment donné.

La présentation thématique est à la fois plus ambitieuse et plus risquée. Plus propice à l'expression d'idées que le concepteur souhaiterait faire partager au public, une exposition d'idées permet de s'affranchir de la chronologie et des collections; elle peut provoquer des rencontres, des associations entre objets de différentes origines, pour exprimer un point de vue, faire réfléchir plus que ne le pourrait une simple orientation géographique. Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel a ainsi fait sa réputation internationale en donnant à penser, au risque de provoquer quelquefois, sans oublier pour autant le patrimoine. Les objets ethnographiques perdaient leur condition d'objets étrangers et curieux à admirer, pour devenir des outils à penser notre propre monde, à jauger notre propre condition.

Le Musée du quai Branly, quand il était en gestation, se voulait «une institution d'un type nouveau», un musée «autre», meilleur que les autres, un «pôle d'excellence». Le directeur du projet muséologique, Germain Viatte, jusque-là directeur du Musée d'art moderne (occidental) du Centre Georges Pompidou, n'avait aucune expérience des musées d'ethnographie. Il partit donc pour son tour du monde dans vingt-trois musées, examiner ce qui s'était fait ailleurs, avec l'esprit critique de celui qui se croit supérieur. Il jauge, il juge. Germain Viatte relate, en avril 1998, ses visites, sans doute éprouvantes, de douze musées d'ethnographie en Europe, au Canada, aux États-Unis et

au Japon. Sainsbury Collection, musée universitaire d'East Anglia, Grande-Bretagne: «volonté manifeste de contextualisation de l'objet»; Pitt Rivers Museum, Oxford: «c'est dans la profusion que la relation s'établit. La découverte des trésors se fait dans un labyrinthe de grandes vitrines»; Tropen Museum, Amsterdam: «tout à fait dépassé sur le plan patrimonial. Sans doute un contre-exemple»; Museo de America, Madrid: «bâtiment franquiste; le fonctionnement du musée souffre d'une absence de programmation négligeant les services et les réserves»; Museum für Völkerkunde, Berlin: «situation préalable géographique très sommaire, avec peu de textes et quelques agrandissements de photos ethnographiques». Edo Tokyo Museum: «construit dans une énorme structure de béton surélevée»; Musée national d'ethnologie, Osaka: «musée de 100'000 mètres carrés qui voudrait être convivial, mais qui souffre d'une apparence assez carcérale; très faible pour les qualités esthétiques et historiques de collections, rassemblées trop hâtivement et systématiquement dans les années précédant la construction». Musée canadien des civilisations, Ottawa: «musée démagogique obsédé par la rentabilité économique et politique, dévolu à l'attraction des publics, avec tout de même quelques moments heureux dans son parcours»; Musée de la civilisation, Québec, le préféré des décideurs français, car ne s'encombrant pas de collections permanentes: «fondé sur la rotation d'expositions temporaires touchant prioritairement des sujets de société importants pour l'identité culturelle du Québec, mais s'intéressant aussi aux cultures et civilisations du monde. Leur réalisation s'effectue sur la base de projets scientifiques élaborés par les équipes du musée et des spécialistes de l'extérieur recrutés sur l'appel d'offre. C'est un laboratoire de muséologie permanent». Et enfin, semble-t-il,

le meilleur à ses yeux, le National Museum of African Art, à Washington: «il privilégie la qualité esthétique et l'authenticité des objets qui sont le plus souvent isolés pour obtenir la meilleure perception possible. Aucun dispositif «nouvelles technologies», celles-ci étant considérées comme peu efficaces et réductrices. Il caractérise bien le point de vue des musées des Beaux-Arts américains qui accordent aux objets «primitifs» le même statut d'œuvres d'art que celui des autres civilisations».

Le Tropen Museum d'Amsterdam, stigmatisé par Germain Viatte, comme «contre-exemple», est, par contre, remarqué dans le «Colloque international», organisé du 3 au 6 juin 1998, conjointement par le Centre Georges Pompidou et le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, sur les modes de présentation de l'art non occidental dans les musées: «pour rompre avec une vision, certes romantique mais malheureusement de plus en plus fausse, des sociétés non occidentales, le Tropen Museum a pris la décision, dans les années 1960, de revenir à la réalité et de reconstituer de vrais environnements, tels qu'on peut les découvrir en Afrique ou en Asie. Ce passage du fantasme à la réalité – le remplacement des beaux objets ouvragés par les produits industriels du Tiers-monde – a créé un choc tout à fait salutaire»¹. Ce retour à la réalité ne sera donc pas la ligne directrice du musée parisien des arts primitifs, qui ne veut que présenter des objets du passé, hors de tout contexte réaliste actuel, s'exposant ainsi à ce qu'il considère, pour les autres, comme l'insulte suprême, le reproche de «musée colonial».

1. «Du musée colonial à l'objet d'art», *Lettre d'information, Ministère de la Culture et de la Communication*, 22 juillet 1998: 16-17.

Maurice Godelier, directeur du projet pour l'enseignement et la recherche, est un penseur, directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Il a donc ambitionné de créer au quai Branly un «musée d'idées», présentant les grands problèmes de l'humanité, les thèmes dits universels: le pouvoir et ses représentations, la religion, les esprits, les dieux, les ancêtres, les cycles de vie, la mort et son traitement, les sexualités et leurs variantes, la production de richesses, les échanges commerciaux, les formes d'action de l'homme sur la nature.

Cette problématique «musée d'objets» ou «musée d'idées» avait déjà affecté les projets de rénovation du Musée de l'Homme. Le directeur de l'époque du Muséum national d'Histoire naturelle, dont dépend en tout le Musée de l'Homme, Jacques Fabriès, avait chargé en octobre 1990 le préhistorien Denis Vialou d'élaborer le programme de rénovation, avant de prononcer cette forte phrase: «le Musée de l'Homme est avant tout un musée d'idées, ne l'oubliez jamais», sans d'ailleurs avoir pris la peine de confronter sa pensée avec les personnels du musée. L'idée était de «construire un discours à partir de thèmes, d'établir des organigrammes d'idées, et non de partir de listes d'objets: les objets ne seront là que pour illustrer le discours scientifique». Mais d'idées, ou de discours, il n'y en a pas eu: la théorie servait plutôt de cache-sexe à la véritable ambition, diminuer la surface du musée dévolue à l'ethnographie (alors 80%), au profit de la préhistoire et de l'anthropologie biologique. Le projet final, rendu en juin 1993, se présente donc comme un compromis boiteux entre l'ambition de présenter des thèmes généraux («les migrations», «les langues dans le monde», «la musique», etc.), l'impossibilité de mélanger tous les faits entre eux, indépendamment

de leur contexte, et la nécessité de replacer les usages, coutumes et réalisations des peuples dans leur environnement géographique et historique.

Le Musée du quai Branly, lui, a très vite abandonné la prétention thématique pour se replier sur une présentation strictement géographique, un continent après l'autre, ce qui déconcerte moins le public, mais ne l'incite guère à réfléchir. Il n'y a finalement aucune idée au Musée du quai Branly, absolument aucune nouveauté dans cette accumulation pléthorique d'œuvres desquelles ne se dégage aucune pensée. Que des statues disposées bien droites, soigneusement alignées comme au jeu de quilles. Montrer de beaux objets n'est pas suffisant, si ceux-ci ne sont pas ordonnés autour d'une idée, sélectionnés pour signifier quelque chose. L'accumulation ordonnée ne produit pas de connaissance.

On aurait pu isoler un objet ou un fait, afin de le mettre en relation avec un thème contemporain, d'Europe même, pourquoi pas! Cela aurait nécessité une réflexion d'ensemble, une avancée épistémologique qui ne s'est pas produite. Malgré sa prétention de se poser en musée «postcolonial», le Musée du quai Branly reste très classique et passéiste. Un alignement de beaux objets mal expliqués, sans but, sans pensée. Le dilemme éternel entre montrer un maximum des objets conservés dans les réserves, ou les sélectionner pour les ordonner en une réflexion parlante n'a pas été résolu au palais des arts primitifs.

Depuis, les responsables du Musée du quai Branly rêvent d'éliminer les trois ethnologues qui y subsistent encore. Sans se demander pourquoi diable le ministère de l'Éducation nationale verserait encore la moitié des frais de fonctionnement de cette institution (53 millions

d'euros par an, 2 millions annuels pour achats de collections) s'il n'a plus aucun personnel issu de ses rangs, que ce soit à la direction ou comme chercheur. Onze personnes au service juridique (sur un total de 201 employés, sans compter les nombreux services «externalisés», c'est-à-dire confiés à des sociétés privées), beaucoup moins d'ethnologues, et aucun originaire des continents dont on montre les œuvres.

La culture a maintenant dépassé le cercle des connaisseurs, et c'est un bien. En voulant se démocratiser, être accessible à un grand public, elle est devenue également enjeu de pouvoir. Les édiles veulent contrôler ce qu'ils subventionnent. En France, les énarques avides de reconversion remplacent petit à petit, et de plus en plus, les scientifiques à la tête des institutions culturelles. Et les énarques craignent les capacités d'analyse et de théorisation des scientifiques.

Les arts traditionnels du monde sont retombés dans le domaine public. Et comme autrefois des arts de cour, ce sont les puissants qui nous dictent ce qu'il faut en penser.

QUE RESTE-T-IL DE NOS AMOURS?

L'autodafé des musées d'ethnographie

Laurent Aubert

«L'art pour l'art: un serpent
qui se mord la queue.»
Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*

Le musée des ailleurs disparus

«Le temps des collectes est passé», affirmait en 2004 Germain Viatte, alors directeur de la muséologie au futur Musée du quai Branly¹. Inaugurée en grande pompe deux ans plus tard, la prestigieuse institution parisienne fournit une illustration magistrale de cette démarche, qui consiste à ne considérer l'ensemble des civilisations extra-européennes qu'à travers les chefs-d'œuvre de leur passé.

En célébrant dans son discours d'ouverture «l'égalité des cultures du monde» et en proclamant qu'«il n'existe pas plus de hiérarchie entre les arts et les cultures qu'il n'existe de hiérarchie entre les peuples»², le président

-
1. Atelier-colloque au Musée d'ethnographie de Genève, 20 avril 2004.
 2. Allocution de Jacques Chirac à l'occasion de l'inauguration du Musée du quai Branly, 20 juin 2006.

Jacques Chirac entend se placer en défenseur de la diversité culturelle: revendication certes louable, inattaquable sur le plan éthique, mais surtout éminemment politique, propre à régler une fois pour toutes l'immense contentieux qu'entretient la France avec son passé colonial.

Or la plupart des trophées exhibés dans le nouveau palais de l'exotique à la française proviennent de collectes du XIX^e et du début du XX^e siècles, âge d'or de la colonisation. Ces anciens fonds, ces «trésors de guerre», selon l'expression d'Aminata Traoré³, ont ensuite dû être complétés – afin de boucher les trous d'une improbable cartographie des cultures de l'ailleurs – par des acquisitions effectuées auprès de marchands et de collectionneurs privés. Les sommes, parfois faramineuses, atteintes par ces transactions ont contribué par là même à une explosion sans précédent de la cote des arts «premiers» au profit exclusif de quelques habiles spéculateurs. Preuve en est la vente à l'hôtel Drouot de la célèbre collection de Pierre et Claude Vérité, les 17 et 18 juin 2006, soit – comme par hasard! – la veille de l'inauguration officielle du Musée du quai Branly: plus de cinq cents pièces d'Afrique et d'Océanie, estimées à un montant global de 15 à 20 millions d'euros et finalement vendues pour 44 millions. À titre indicatif, huit œuvres ont dépassé le million d'euros, notamment un masque fang du Gabon, acquis par un particulier pour 5,9 millions d'euros.

3. Aminata Traoré, essayiste et ancienne ministre de la Culture et du Tourisme du Mali: «Ainsi nos œuvres d'art ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour.» <www.education-sansfrontieres.org/article.php3?id_article=568>.

Quant aux productions récentes des civilisations célébrées au quai Branly, elles en sont cruellement absentes, à l'exception près, notamment, de quelques peintures commandées à des artistes aborigènes d'Australie: contribution bienveillante d'un gouvernement voulant à nouveau – après les Jeux olympiques de Sidney en 2000 – se dédouaner vis-à-vis de ses «peuples premiers» en leur témoignant sa munificence. Mais, mise à part cette présence anecdotique, l'ensemble du musée est bel et bien consacré à la célébration du passé. Comment faut-il alors considérer ce rejet délibéré de quasiment toute œuvre réalisée au cours des cent dernières années? Les sources seraient-elles donc taries, comme paraît le sous-entendre Germain Viatte? Qui peut se permettre d'en décider? Et au nom de quels critères? L'Occident conquérant serait-il parvenu à aliéner les «civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques» au point de juger leurs artefacts actuels indignes de figurer dans cette nécropole de l'ailleurs idéalisé? Ou s'agit-il, de façon plus pragmatique, de couper court à toute velléité de revendication de la part d'artistes contemporains désireux d'être associés à l'entreprise?

Et que dire de la grande «tour des instruments de musique» érigée à proximité de l'entrée du musée? «Geste architectural» de Jean Nouvel, ce colossal cylindre de verre de 23 m de haut et 16 m de diamètre est censé exhiber la totalité des quelque 9000 instruments de toute provenance échoués au quai Branly⁴. Mal éclairée, souvent

4. Un descriptif de la provenance de ces collections a été publié par Madeleine LECLAIR (2003), chargée des collections ethnomusicologiques du Musée du quai Branly.

cachée par les rampes d'accès, cette gigantesque construction de six étages est présentée comme une «réserve visible», «colonne vertébrale du musée», selon ses concepteurs⁵. Gongs et cloches asiatiques à l'entresol, harpes et lyres africaines un peu plus haut, splendides tambours d'apparat non loin de là, puis flûtes et hochets amérindiens, etc.: ces alignements d'instruments de musique muets, répartis par continent, puis méthodiquement rangés sur des rayons noirs selon les critères de l'organologie classique, sont en tout cas loin de fournir les agréments qu'on pourrait attendre d'une «galerie d'étude». Le visiteur qui aurait souhaité pouvoir y musarder au fil de ses intérêts sera déçu: aucun accès direct à la collection ne lui est permis et, pour apercevoir quelque chose, il lui faut coller son nez sur des vitres qui, sinon, reflètent son image autant qu'elles laissent deviner ce qu'elles protègent. Notons que ces parois de verre ont aussi une fonction acoustique, celle de haut-parleurs, qui diffusent quelques «murmures musicaux» difficilement identifiables, assortis d'un certain nombre de «points vidéo» répartis çà et là, destinés à rappeler que la musique est aussi une pratique sociale⁶.

De manière générale, en glorifiant le génie ethnique de civilisations qu'il présente comme éteintes, Branly

5. On trouve la description de leur scénographie sur <www.node-sign.net/Branly>.

6. Signalons que la musique est également présente dans deux «boîtes» proposant des dispositifs audiovisuels dont l'ambition est «de toucher les spectateurs par la beauté des musiques et des situations qui sont présentées pour essayer de créer un rapport émotionnel et intime [avec] ces «fragments» de mondes que nous connaissons si mal» (*ibid.*).

contribue activement à dénigrer leurs ressources actuelles. Et en ceci, il assume et revendique une attitude qui apparaît comme résolument passéiste, pour ne pas dire réactionnaire et néo-colonialiste. Rien ne vient justifier cette attitude, sinon l'arbitraire d'esthètes, de marchands d'art et d'opportunistes de tout crin, imbus des pouvoirs discrétionnaires qui leur ont été concédés dans cette opération par le chef de l'État français et ses collaborateurs les plus proches. La démarche affichée consiste à ne célébrer que le talent d'artistes morts et, qui plus est, morts anonymes. L'Occident, en s'appropriant les chefs-d'œuvre des peuples qu'il prétendait civiliser – souvenons-nous du climat idéologique dans lequel s'est effectuée la grande majorité des saisies dont les produits trônent aujourd'hui à l'ex-futur Musée des Arts premiers – aurait-il par là même tué la créativité de ces peuples «premiers» en leur apportant les bienfaits de la modernité?

Les bons mots du président

Rappelons à ce propos que le terme d'«arts premiers», qui avait suscité l'ire générale des connaisseurs, serait une trouvaille de Jacques Chirac lui-même, si l'on en croit ses propos tenus à la télévision le 14 juin 2006, quelques jours avant l'inauguration du nouveau musée: «[...] le nom [du Musée du quai Branly] a posé un grand problème, parce que nous en avons beaucoup discuté afin de voir quel nom on devrait donner à ce musée: «Arts primitifs», ça n'avait pas de sens, «Arts premiers», c'était une proposition que j'avais faite, il y a dix ans, mais «premiers» par rapport à quoi? Ce n'était pas non plus évident. «Arts lointains» pouvait, le cas échéant convenir

mieux, mais finalement n'a pas été retenu, et je crois que la sagesse a été de l'appeler tout simplement le Musée du quai Branly, comme il y a le Musée du Louvre ou le Musée du quai d'Orsay»⁷.

Quoi qu'il en soit, les options de Branly contribuent à renforcer l'image de paupérisation accolée à l'actualité de pays appartenant à ce que, pourtant, plus personne n'ose désormais appeler le Tiers-monde. Le malaise est profond, et aucun effort n'est fait pour expliciter les raisons de choix aussi discutables, sinon, maladroitement, par Chirac lui-même, qui en arrive à revendiquer le contraire de ce que «son» musée donne à voir: «Au cœur de notre démarche, dit-il, il y a le refus de l'ethnocentrisme, de cette prétention déraisonnable et inacceptable de l'Occident à porter, en lui seul, le destin de l'humanité. Il y a le rejet de ce faux évolutionnisme qui prétend que certains peuples seraient comme figés à un stade antérieur de l'évolution humaine, que leurs cultures dites «primitives» ne vaudraient que comme objet d'étude pour l'ethnologie ou, au mieux, comme source d'inspiration pour l'artiste occidental»⁸.

De fait, la seule alternative proposée au «faux évolutionnisme» dénoncé par Chirac est la constatation unilatérale d'une dégénérescence irrémédiable de la créativité des cultures «autres», d'abord provoquée par l'intrusion de l'Occident dans les moindres recoins de la planète, puis arbitrairement stigmatisée par les décideurs de ce même Occident dévastateur: tel n'est pas un

des moindres paradoxes de la démarche ayant présidé à la conception de ce musée.

On remarquera au passage la petite pointe adressée par Chirac à la corporation des ethnologues, laquelle, il est vrai, a mené la vie dure au projet du quai Branly durant toute sa phase préparatoire, ou du moins depuis qu'elle a compris qu'elle en serait exclue. Il suffit pour s'en convaincre de consulter le brûlot intitulé *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du Musée du quai Branly*, publié, fort à propos, par Bernard DUPAIGNE⁹, ancien directeur du laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme à l'occasion de l'inauguration du Musée du quai Branly en juin 2006.

À cet égard, la polémique oiseuse dans laquelle, pour justifier leur démarche, les idéologues de Branly s'embourbent à propos de l'opposition entre «approche esthétique et approche ethnographique» est non seulement «factice», comme le souligne Chirac lui-même, mais elle est également absurde et vide de sens, comme le deviennent des pièces – aussi belles soient-elles – dès lors que l'on tait délibérément – comme c'est le cas général sur les cartels de celles exposées à Branly – toute information relative à leurs producteurs, à leur fonction et à leur contexte. Le soi-disant désintérêt qu'auraient affiché «certains ethnologues» – lesquels? – pour la dimension esthétique des objets qu'ils ont le devoir d'étudier n'est en tout cas pas une raison suffisante pour que leurs adversaires se croient permis de revendiquer leur mépris pour la signification, l'usage et la destination rituelle de ces objets, bref, pour tout ce qui leur confère leur raison d'être aux yeux même de leurs producteurs.

7. Jacques Chirac: entretien avec Louis Laforge, émission *Des racines et des ailes*, France 3, 14 juin 2006.

8. Allocation de Jacques Chirac, voir note 1.

9. Voir son article, p. 143-151.

Ce sacrifice systématique du fond à la forme est non seulement injurieux pour la haute fonction dont la plupart de ces pièces sont ou étaient dotées dans leur culture d'origine; mais, niant à dessein tous les acquis de l'ethnologie contemporaine, il dénote aussi une conception foncièrement rétrograde qui s'inscrit dans la droite ligne de la théorie de «l'art pour l'art» héritée du XIX^e siècle, et dont le dessinateur et essayiste genevois Rodolphe TOEPPER disoit déjà à l'époque: «L'art pour l'art! C'est donc à dire le vase, non plus pour contenir, mais le vase pour les frises et pour les moulures du vase! La statue non pas pour exprimer au moyen du marbre un sentiment vivant, une passion forte, une pensée gracieuse ou tendre, mais pour les élégances du contour, pour les finesses du modelé, pour le ténu, ou le gigantesque, ou le hardi, ou le neuf des formes en elles-mêmes!¹⁰»

Rappelons à ce propos les mots de l'ethnologue Maurice Godelier, nommé fin 1997 directeur pour l'enseignement et la recherche du futur Musée du quai Branly, et qui a quitté ses fonctions «à l'amiable» en janvier 2001¹¹: «La fusion des deux musées [le Musée de l'Homme et le MAAO, cf. *infra*] au sein du quai Branly doit se développer autour d'un double défi: unir les jouissances de l'art et celles du savoir. L'art suscite des émotions, le savoir informe sur l'objet et sur ceux qui l'ont produit. Car l'objet est muet sur lui-même [*sic*]. Il ne donne pas d'informations sur ses créateurs, sur leur histoire et leur culture. Il est nécessaire d'aborder les objets

sous quatre points de vue: leur valeur esthétique, leur usage dans la société qui les a produits, leur histoire – celle de leur arrivée dans notre culture – et leur société d'origine et son histoire»¹². Force est de constater que le «double défi» lancé par Godelier est loin d'avoir été relevé par les muséographes de Branly.

Une entreprise pharaonique

Ce musée semble ainsi destiné à un public inculte et voué à le demeurer; inculte, mais esthète et friand d'exotisme. C'est en effet l'ailleurs sous ses aspects les plus mystérieux, les plus inaccessibles, qui est chanté à Branly. L'option de n'exposer aucune pièce originaire d'Europe, des civilisations juive et islamique, et de toute l'Asie continentale – hormis les fragiles expressions de quelques minorités ethniques – est un choix délibéré, qui ne répond pas seulement à des raisons conjoncturelles, mais qui contribue à creuser le fossé entre «nous» – les nantis – et «les autres», auxquels il ne reste que les yeux pour pleurer la disparition de leur grandeur passée et l'inaccessibilité définitive à ses chefs-d'œuvre.

Le grand dessein du quai Branly a impliqué, on le sait, la fermeture du Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO)¹³, prononcée le 31 janvier 2003, ainsi

10. TOEPPER 1998 [1840], chapitre «D'une absurdité intitulée: l'art pour l'art».

11. Godelier a été remplacé à ce poste par Emmanuel Desveaux, puis par Christine Taylor Descola.

12. «Le gai savoir selon Maurice Godelier», entretien réalisé par Aude Erno, *L'Humanité*, 3 avril 2001.

13. Ce musée avait été fondé à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931 en tant que «Musée permanent des colonies», puis rebaptisé en 1960 «Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie» par André Malraux, alors ministre de la Culture.

que la destruction *de facto* du Musée de l'Homme¹³, dont de nombreuses salles d'exposition, désormais vides, sont maintenant louées à des sociétés privées (défilés de mode, galas de compagnies automobiles, etc.). Plus grave encore est la dissociation opérée entre, d'une part, les collections d'objets, transférées à Branly, et, d'autre part, les archives, la recherche, les publications et la plupart des activités d'enseignement et de communication auxquelles ces collections étaient liées¹⁴.

Quant au Musée Guimet¹⁵, qui a pour vocation de célébrer les arts émanant des «hautes cultures» asiatiques, il a été récemment rénové, tandis que le Musée national des Arts et Traditions Populaires (ATP) du Bois de Boulogne¹⁶ a été définitivement fermé au public, devant être remplacé par un encore hypothétique Musée des civilisations de l'Europe et de la

Méditerranée, dont l'ouverture est à ce jour prévue à Marseille en 2008.

Les arts asiatiques à Guimet, l'Europe et la Méditerranée à Marseille et les autres à Branly: ainsi présentées, les choses paraissent simples, et chacun devrait y trouver son compte! Que les raisons en soient pragmatiques ou idéologiques ne change pas grand-chose à la donne: le fait est que le Musée de l'Homme et le MAAO ont fait les frais de l'opération, et avec eux le concept même d'un musée dédié à l'ethnographie. Que Branly consacre sa mezzanine (600 m², sur une superficie d'exposition totale de près de 10'000 m²) à une «galerie multimédia» et à des expositions temporaires à caractère anthropologique est certes une bonne chose; mais il n'en reste pas moins que le socle dur de l'entreprise chiraquienne est voué à la contemplation des trophées de l'ère coloniale, autrement dit de cadavres culturels momifiés, de restes inanimés, miraculeusement sauvés de la destruction par ceux-là même – les prédateurs de l'époque et leurs héritiers – qui ont contribué à la déstructuration radicale, quand ce n'est pas à la disparition pure et simple, des civilisations dont ces objets sont issus. Aucun représentant des cultures concernées n'a d'ailleurs été associé à la conception et à la réalisation du grand chantier présidentiel, ni même consulté à quelque stade que ce soit de son élaboration: le dialogue des cultures, qui semblait être à la base de cette entreprise pharaonique – ou en tout cas qui aurait dû s'y trouver –, en est en définitive totalement absent!

13. En 1997, le Museum of Mankind de Londres, équivalent britannique du Musée de l'Homme, a d'ailleurs subi le même sort: ses collections ont été transférées au British Museum, dont elles constituent aujourd'hui le «Département d'Afrique, d'Océanie et des Amériques», tandis que son bâtiment a été attribué à la Royal Academy of Arts.

14. Un article récent de Gilbert Rouget, consacré au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, montre bien l'absurdité et l'inconséquence d'un tel démantèlement (ROUGET 2004).

15. Le Musée national des Arts asiatiques-Guimet – dont la vocation initiale était d'être un musée des religions – fut fondé à Lyon en 1879, puis transféré à Paris et offert à l'État français dix ans plus tard, et enfin rénové à grands frais pour sa réouverture en 2001.

16. Créé au Trocadéro en 1937 par Georges-Henri Rivière, le Musée des ATP a été transféré au Bois de Boulogne en 1969 avant d'être fermé en 2001.

Les aléas de l'ethnographie contemporaine

Le fait que le nouveau musée parisien des arts primitifs – car il en est un de fait, même si, comme le reconnaît Jacques Chirac, ce terme n'a aucun sens – ait réussi là où l'«Esplanade des mondes»¹⁷ genevoise avait échoué un peu plus de trois ans auparavant suggère quelques réflexions générales. Au-delà des contingences, et en particulier des querelles de personnes, ayant entouré la destinée des deux projets, on peut en effet y voir le triomphe des musées d'art – qui prônent exclusivement la jouissance esthétique de chefs-d'œuvre triés sur le volet – sur les musées de société – dont la vocation est plutôt de donner à penser sur le contexte ayant suscité la production de ces objets, y compris leur esthétique et sa dimension symbolique, et, plus généralement, sur les cultures dont ils sont les porteurs et les témoins.

Si, comme l'a rappelé Jacques Chirac dans son discours inaugural, le Musée du quai Branly est, dans une large mesure, l'œuvre posthume du collectionneur et marchand d'art Jacques Kerchache, «qui a conçu et voulu ce projet», l'échec du projet genevois est aussi – faut-il le rappeler? – en grande partie dû à un collectionneur d'art «tribal», Jean-Paul Barbier, qui, apparemment parce qu'il n'y trouvait pas sa place, s'y était violemment opposé. Ses diatribes contre ce «pauvre» Musée d'ethnographie de Genève sont connues; ne disait-il pas, en 2001: «de l'avis d'experts réputés, les dizaines de milliers de paniers, de poteries, d'hameçons et autres objets d'intérêt scientifique ne méritent pas cette construction ruineuse»?

17. Nom du projet architectural lauréat du concours pour un nouveau Musée d'ethnographie à Genève.

«Trois experts en «arts premiers» sont appelés à la rescousse pour «valider» l'argumentation», précisait le journaliste Marco Gregori. «C'est alors que les partisans du musée font noter que l'essentiel n'est pas de disposer d'œuvres d'art de haute valeur marchande, même si les collections genevoises en recèlent, mais bien de construire un outil favorisant la connaissance des civilisations»¹⁸. Mais le mal était fait, et cette polémique avait en son temps non seulement suscité la stupéfaction des personnes connaissant les collections du musée genevois, à commencer par les conservateurs chargés de les gérer; mais elle avait probablement aussi été pour beaucoup dans l'échec du nouveau Musée d'ethnographie de Genève.

Dans les deux cas, on constate que, pour des raisons qui leur appartiennent, de richissimes spéculateurs aux goûts exotiques s'en sont pris aux compétences d'ethnologues et de muséographes pourtant bien intentionnés, avant tout soucieux de préserver, de valoriser et de faire connaître les témoignages hautement significatifs de la diversité culturelle de l'humanité. Serait-ce que, pour les marchands, «les scientifiques, avec leurs prétentions de connaissance «désintéressée», ne rapportent rien, du moins dans l'immédiat», comme le laisse entendre Bernard DUPAIGNE (2006: 197)?

Que faut-il alors retenir de la leçon? Tout d'abord que, malgré la personnalité inattaquable de Claude Lévi-Strauss, brandie comme caution ultime par les défenseurs de Branly, l'ethnologie n'est plus en odeur de

18. «Esplanade des mondes ou morne plaine?», *Le Courrier* (Genève), 17 novembre 2001.

sainteté. Quoi qu'en disent ses représentants actuels et en dépit de l'intérêt fondamental de leurs travaux, la discipline conserve dans l'opinion publique des relents de colonialisme et, même si de nombreux ethnologues ont explicité de manière très convaincante les tenants et aboutissants de l'anthropologie contemporaine, le message passe mal au-delà du cercle des professionnels. Trop de conflits récents, de fondamentalismes stupides, d'humiliations et de mauvais traitements de toutes sortes, perpétrés au nom de l'appartenance ethnique – y compris au sein des communautés migrantes – ont en outre été montés en épingle par la presse pour que les différences culturelles puissent encore apparaître comme des valeurs positives: les beaux jours du multiculturalisme sont décidément passés.

Le tourisme culturel s'en est mêlé: en rendant aisément accessibles à tout un chacun des destinations autrefois quasi impénétrables, il a contribué à banaliser la fréquentation du «terrain», qui a cessé d'être l'exclusivité des ethnologues et autres aventuriers professionnels. Il est par ailleurs évident qu'Internet a généralisé l'accès à des données longtemps réservées aux spécialistes, et qu'en mettant leurs collections «en ligne», les musées offrent peut-être moins de bonnes raisons d'être visités qu'auparavant. Et enfin, les médias, et en particulier la télévision, ont exploité la fibre ethnique jusqu'à satiété, hésitant rarement à franchir la frontière entre information et voyeurisme culturel.

Il suffit pour s'en convaincre d'évoquer le projet d'émission de télé-réalité «Au bout du monde», initialement prévue par France 2 pour l'automne 2006. Présentée comme une «série de documentaires d'évasion» dans laquelle six personnes devaient être succes-

sivement confrontées à des «cultures tribales» dans différents pays (Tanzanie, Papouasie, Mongolie, Inde, Chine, Bénin, Thaïlande), cette série prétendait être «l'occasion de mettre en avant les diversités culturelles et sociétales»; elle était néanmoins conçue comme un jeu, le gagnant étant le «caméléon», celui qui aurait le mieux réussi à se fondre dans ces cultures. Le tollé suscité par ce projet a heureusement contraint le service public français à faire marche arrière et à y renoncer officiellement le 28 juin 2006¹⁹.

Une telle caricature de leur travail de terrain n'aurait certainement pas servi la cause des ethnologues. Mais elle est significative du dilemme dans lequel se trouve plongée la profession, poussée à «faire de l'audimat» pour justifier sa raison d'être face aux pouvoirs publics, et en même temps assailli par les coups de boutoir de ceux qui, pour une raison ou pour une autre, ont intérêt à la faire taire.

Cette situation n'est hélas «qu'un des aspects d'une crise bien plus vaste et plus inquiétante», m'écrivait récemment Gilbert Rouget. «Sous les coups de ces deux religions, conjointes et cancériformes, que sont la technologie et la rentabilité, l'humanité est en train d'oublier toute une part d'elle-même. La meilleure? Celle, en tout cas, qui lui donnait une bonne partie de son goût»²⁰.

19. Voir notamment sur Internet <www.cyberacteurs.org/actions/archive.php?id=106> et <raffa.over-blog.com/article-3147765.html>.

20. Gilbert Rouget, communication personnelle, 11 septembre 2006. J'en profite pour remercier ici chaleureusement Gilbert Rouget pour sa lecture attentive du manuscrit de cet article et les commentaires judicieux qu'il a bien voulu y apporter.

Que faire dire aux objets?

«Faut-il brûler les musées d'ethnographie?», s'interrogeait Jean JAMIN (1998). La question reste d'actualité, tant il est vrai que l'idée qu'un musée d'ethnographie puisse être une sorte de lieu d'inventaire de la culture matérielle de l'humanité a fait son temps. Quiconque a visité les réserves du musée de Dahlem à Berlin ou de celui de Tervuren en Belgique – sans parler de quelque 300'000 objets récemment réquisitionnés au Musée de l'Homme et au MAAO pour être «accueillis» dans les sous-sols du quai Branly – a pu mesurer à quel point les trésors accumulés dans les musées européens étaient redevables au passé colonial des États qui les financent. Une grande partie des impressionnantes séries d'objets de toutes sortes dont regorgent ces sanctuaires de l'ailleurs sont en effet le produit des pillages systématiques effectués avec l'aval – quand ce ne fut pas sous l'égide – des pouvoirs politiques et militaires et des institutions missionnaires en place dans les anciennes colonies²¹.

Les explorateurs ont suivi, puis les marchands d'art, les prospecteurs et autres trafiquants, tandis qu'en Europe, des artistes comme Gauguin, Breton, Apollinaire ou Picasso contribuaient à révéler au grand public le génie esthétique de cultures que notre folie dominatrice s'ingéniait par ailleurs à détruire²². Les ethnologues ne furent pas tous innocents dans ce processus et, même si la plupart étaient probablement de bonne foi, leurs

travaux furent parfois utilisés à des fins plus que douteuses. D'où le malaise qui règne actuellement dans le milieu vis-à-vis de cet épisode peu reluisant de l'histoire de notre discipline, dont nos musées offrent à leurs visiteurs les témoignages patents.

Tout n'est bien sûr pas aussi simple, ne serait-ce que par le fait que, s'ils n'y avaient pas été déposés, la plupart des objets conservés dans ces musées auraient aujourd'hui disparu, remplacés par d'autres une fois hors d'usage, ou simplement détruits après avoir rempli leur fonction. Les musées d'ethnographie seraient ainsi appelés à conserver la mémoire de cultures matérielles obsolètes, de savoir-faire perdus. Si elle n'excuse rien, une telle constatation suffit peut-être à légitimer leur existence, qui consisterait à sauver de l'oubli les traces de cultures vouées à une inéluctable disparition.

Ce qui vient d'être dit ne justifie évidemment pas les saisies résultant de profanations, de mises à sac ou de destructions intentionnelles de sites historiques. La présence dans nos musées d'éléments d'architecture, d'objets sacrés et, *a fortiori*, de restes humains est à cet égard contestable et, en un certain nombre de cas déjà, la restitution de telles reliques aux actuels dépositaires de leur tradition s'est avérée pleinement fondée, ne serait-ce que pour des raisons d'ordre éthique²³.

Quelles peuvent alors être les bonnes raisons de continuer à augmenter les collections ethnographiques de nos

21. Les carnets intimes de Michel LEIRIS réunis dans *L'Afrique fantôme* (1999 [1934]) fournissent à cet égard une image vivante des pratiques ethnographiques de l'Entre-deux-guerres.

22. Voir à ce propos DEGLI et MAUZÉ (2006: 73 ss).

23. Voir à ce propos l'article de Hugh Eakin, «Museums Establish Guidelines for Treatment of Sacred Objects», *New York Times*, 10 août 2006.

musées? Et quels sont les principes à respecter pour que de telles acquisitions soient acceptables et aient un sens, non seulement pour l'institution qui les accueille et ses visiteurs, mais également pour les individus et les collectivités qui sont aujourd'hui amenés à s'en défaire? Et là, nous sommes en plein dans le domaine de la déontologie, dont des organisations comme l'ICOM, l'UNESCO, UNIDROIT et l'OMPI débattent déjà depuis longtemps²⁴.

«Le temps des collectes est passé», disait donc Germain Viatte: manière habile de répondre aux règles internationales selon lesquelles l'exportation de biens culturels anciens est désormais prohibée, ou du moins strictement réglementée; les nouvelles acquisitions d'un musée comme Branly ne proviennent ainsi jamais directement de leur pays d'origine, mais d'intermédiaires, marchands ou galeristes. En d'autres termes, le mal étant déjà fait, les pièces ayant de toute façon déjà quitté leur patrie, l'accès au musée apparaît pour elles comme le meilleur moyen d'être préservées de l'oubli et de la destruction, tout en étant blanchies des zones d'ombre pouvant avoir

24. On peut consulter à ce propos le «Projet de convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel» de l'UNESCO, voté en octobre 2003, qui pose les bases d'une réelle coopération internationale en la matière (UNESCO 2004); d'autre part le Code de déontologie de l'ICOM <icom.museum/deontologie.html>, adopté en son état actuel le 6 juillet 2001, qui recommande un certain nombre de principes et de normes muséographiques, la Convention d'Unidroit sur les biens culturels volés ou illicitement exportés <www.unidroit.org/french/accueil.htm>, et enfin les directives de l'OMPI <www.wipo.int>, qui se penche depuis plusieurs années déjà sur la question de la propriété intellectuelle collective.

terni leur parcours, et donc leur pedigree. Cette accession serait en même temps pour l'objet l'ultime consécration qui, dans le meilleur des cas, permettra au public d'en jouir, plutôt qu'il termine accroché aux murs d'un salon bourgeois ou, pire, dans le coffre-fort d'une banque.

Mais la remarque du muséologue parisien laisse aussi entendre que les pièces plus récentes, et notamment celles ne pouvant prétendre au statut d'œuvres d'art, sont quantité négligeable, en tout cas pour un musée comme Branly. «D'intérêt purement scientifique», et donc sans grande valeur pécuniaire, elles seraient avant tout des objets d'étude pouvant, le cas échéant, appuyer le propos d'une exposition thématique, mais en aucun cas être présentées «pour elles-mêmes». Or les musées d'ethnographie n'ont justement pas pour vocation de présenter des pièces «pour elles-mêmes», mais, en tant qu'«objets témoins», pour reprendre une formule déjà ancienne, utilisée notamment en 1975 comme titre d'un ouvrage de Jean GABUS, alors directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

Tout objet manufacturé est en effet intrinsèquement porteur de culture, qu'il s'agisse d'un masque rituel, d'un panier, d'un hameçon ou d'une cuve en plastique. Il a été conçu pour répondre à un besoin, pour remplir une fonction sociale, que celle-ci soit rituelle et symbolique ou purement pratique. Mais, dès lors qu'il est accueilli dans un musée, ses sens connotatifs ordinaires se voient doublés de sens référentiels surajoutés, qui permettront de l'appréhender selon différents angles, différents codes, en fonction de ce qu'on entend lui faire dire.

Une fois muséifié, l'objet peut par exemple servir un discours de nature politique et sociale, comme le montrent par exemple les espaces permanents du Musée des

Tropiques (Tropenmuseum) d'Amsterdam. Dans une grande fresque sur la «vie sous les tropiques», ils évoquent aussi bien le passé prestigieux de civilisations disparues (précolombiennes, islamique médiévale, indonésienne...) que les grandes étapes de la colonisation (à travers l'histoire même du musée, qui était à l'origine un musée colonial) et les problèmes contemporains liés à l'exode rural et à la mondialisation (suggérés notamment par la reconstruction à l'identique de bidonvilles tropicaux). Sous une apparence d'objectivité historique, le musée néerlandais se veut ainsi engagé dans la défense de la diversité culturelle et du droit à l'autodétermination des peuples et des individus. Pour se dédouaner de son passé colonial, il fait aussi la part belle aux expressions contemporaines des peuples autrefois sous domination néerlandaise; la démarche est en soi louable, même si elle pêche peut-être par excès de tiers-mondisme compatissant et doloriste.

Quant au Musée national d'ethnologie (Minpaku) d'Osaka, au Japon, fondé en 1974, il adopte une posture foncièrement différente. Ses collections sont dans l'ensemble constituées de ce qu'il est convenu d'appeler des «copies», fabriquées sur commande par les artisans qui, par tradition, en détiennent le savoir-faire. Privés des marques du temps et de la patine censées conférer un supplément d'âme aux pièces de musées, ces objets sont présentés en séries, à la manière des «réserves visitables» prônées par certains musées, et accompagnées d'une abondante documentation audiovisuelle. On peut par exemple y admirer des centaines de calebasses pyrogravées acquises chez les Peuls d'Afrique occidentale ou, dans le même esprit, l'intégrale des figures du théâtre d'ombres *wayang kulit*, issues de l'atelier d'un artisan

javanais. En dépit d'une muséographie peut-être un peu froide et méticuleuse, l'institution japonaise répond cependant de manière inattaquable aux critiques souvent formulées à l'encontre des musées d'ethnologie: aucune des collections qu'il exhibe – toutes de facture récente – ne procède d'actes répréhensibles; elles ont été acquises légalement, suite à des commandes passées auprès d'artisans spécialisés, et leur société d'origine n'a ainsi jamais été dépossédée de quoi que ce soit d'irremplaçable.

De pur témoin de la civilisation qui l'a produit, selon l'ethnologie somme toute classique du musée d'Osaka, l'objet de musée peut aussi devenir le révélateur de notre regard sur les autres, voire de notre regard sur les questionnements suscités par ce regard. Dès ses premières expositions à Neuchâtel, et notamment avec «Objets prétextes, objets manipulés» (1984), Jacques Hainard, successeur de Gabus²⁵, inaugure avec maestria ce qu'on appellera une muséographie postmoderniste, une muséographie de la déconstruction, dans laquelle les uns et les autres se renvoient leur image projetée en un jeu de miroirs déformants aux déclinaisons multiples. Décapante et méthodiquement provocatrice, cette nouvelle muséographie s'inscrit dans le courant de l'«européo-centrisme paradoxal» revendiqué par Pascal BRUCKNER dans la préface de son *Sanglot de l'homme blanc* (2002 [1983]); elle marque en tout cas un tournant dans l'approche de la discipline.

25. Nommé directeur du Musée d'ethnologie de Neuchâtel en 1980, Jacques Hainard a ensuite repris la tête de celui de Genève en 2006.

La collecte de terrain a-t-elle encore un sens?

«Si le musée veut retrouver une utilité sociale,» estiment Michel Colardelle et Florence Gétreau, «il faut probablement qu'il renverse les rôles conventionnels qui lui ont jusqu'à présent été assignés: faire passer l'acte de collecte d'objets et d'étude en second (quitte à contredire vivement Claude Lévi-Strauss); placer le public au centre de la réflexion; puiser non dans les seuls fonds propres d'un musée donné, mais dans un bien commun mis en réseau pour créer un espace particulier de découverte, de dialogue et de débat» (COLARDELLE et GÉTREAU 2003: 52).

Faut-il alors assumer que, effectivement, «le temps des collectes est passé», ou y a-t-il encore de bonnes raisons pour un ethnologue de musée de continuer d'acquérir des collections lors de ses voyages? Et si oui, lesquelles? Auprès de qui? Et à quelles fins? Ayant récemment effectué une série de quatre missions au Kerala pour le compte du Musée d'ethnographie de Genève, j'ai été amené à me poser ce type de questions de façon très concrète, sur le terrain même, puisqu'un de mes objectifs était de constituer une collection raisonnée d'objets et de documents relatifs aux arts rituels de cet état de l'Inde du Sud (AUBERT 2004).

À mes yeux, cette entreprise devait d'abord s'inscrire dans une démarche cohérente qui respecte un certain nombre de critères de nature tant interne à la recherche – c'est-à-dire liés à ses perspectives institutionnelles et à ses buts concrets – qu'externe – en d'autres termes relatifs aux circonstances du terrain et aux occasions qui pouvaient se présenter. Il faut préciser que ces critères et les règles de conduite qui en découlaient concernaient autant la réalisation de documents sonores et audiovisuels que l'acquisition d'objets.

C'est ainsi qu'avec le photographe Johnathan Watts, qui m'accompagnait lors de mes deux premiers voyages, nous nous étions fixé comme règle de ne jamais enregistrer, filmer ni photographier aucun événement de nature rituelle sans en demander au préalable l'autorisation à ses responsables. En de nombreux cas, cette autorisation fut soumise au paiement d'une contribution – symbolique, mais parfois substantielle – aux frais de la séance; il incombait alors à notre ami et collaborateur local Ravi Gopalan Nair d'en négocier le montant après avoir expliqué la nature de notre travail. Il arriva que notre présence ne fût agréée qu'à la condition expresse que nous ne fissions aucun usage de nos appareils. En quelques rares occasions, nous n'avons pas été autorisés à assister à certaines cérémonies pour des raisons liées à leur spécificité, à leur caractère litigieux ou ésotérique, voire simplement au fait qu'elles étaient interdites aux étrangers. Le simple bon sens nous a toujours amenés à respecter scrupuleusement ces prescriptions, ce qui a contribué à nous faire accepter pour ce que nous étions: des voyageurs certes un peu particuliers, mais, somme toute, inoffensifs et plutôt sympathiques.

En ce qui concerne les objets récoltés lors de ces missions – au total environ 650 pièces –, plusieurs cas de figure se sont présentés, que nous avons tous soigneusement évalués avant de décider si leur achat se justifiait ou non. L'analyse *a posteriori* des circonstances de ces acquisitions me semble intéressante à formuler car elle fournit les bases d'une réflexion générale sur les questions d'éthique liées à la collecte de terrain, en même temps que des éléments d'une réponse à ses détracteurs.

Certains objets ou séries d'objets ont été acquis directement auprès de leurs fabricants; le fait qu'ils aient été vendus à des étrangers, et qui plus est pour un musée, était pour eux anecdotique; tout au plus s'étonnaient-ils du fait qu'ils pussent intéresser des personnes qui, manifestement, n'en auraient jamais aucun usage.

D'autres proviennent de commandes passées à des ateliers d'artisans. Il ne s'agissait pas de copies d'anciens ni *a fortiori* de faux, mais de types plus ou moins rares, quoique encore en circulation. Cette solution présente le double avantage de fournir du travail à des spécialistes et de n'amputer aucun patrimoine existant. Dans le cas d'objets en quasi-désuétude, ce type d'initiative peut même contribuer à raviver un savoir-faire menacé de disparition; ce fut notamment le cas pour une collection de marionnettes, que nous avons acquise auprès de la seule personne encore détentrice des secrets de leur fabrication²⁶.

D'autres ont été achetés à leurs utilisateurs. C'est ainsi qu'un barde a accepté de nous vendre son luth – un instrument fort beau, dont il avait hérité de son père, mais qui était devenu injouable pour des raisons liées à son âge. La condition fut que nous lui en fournissions un autre, de qualité égale, mais neuf. Il nous fallut d'ailleurs attendre que ce dernier fût achevé avant de pouvoir procéder à la transaction. Il est intéressant de signaler à ce propos que le montant sur lequel nous nous étions mis d'accord pour cette affaire fut réparti à parts égales entre, d'une part, le luthier qui réalisa le nouvel

instrument (qui n'en avait plus fabriqué depuis douze ans, faute de commandes) et, d'autre part, le prêtre chargé de le consacrer et de «désacraliser» l'ancien, du fait qu'il n'était désormais plus destiné à être utilisé en situation rituelle. Notons encore que, trop content d'acquérir un instrument en état de marche que ses modestes revenus ne lui auraient jamais permis de se procurer, notre ami le barde ne songea pas un instant à s'attribuer une part du gâteau.

Un autre cas significatif s'est un jour présenté à nous: nous avons rencontré l'ancien chef d'une compagnie de théâtre Kathakali qui, pour des raisons de santé, avait dû renoncer à son art. Sa troupe était dissoute, aucun de ses enfants n'était disposé à reprendre le flambeau, et, criblé de dettes, cet homme vivait assez misérablement. L'unique manière pour lui de sortir de l'ornière consistait dès lors à vendre sa collection, qui comportait un bon nombre de costumes, de coiffes, de masques, d'instruments de musique et d'accessoires divers, tous de belle facture. Pour des raisons sentimentales, il ne souhaitait pas qu'elle fût dispersée (ce qui lui interdisait de la céder à des revendeurs); il ne voulait pas non plus la vendre à une troupe concurrente (afin de ne pas divulguer ses secrets d'école), ni la proposer à un musée ou une institution d'État au Kerala («ils paient mal et n'ont aucun respect», disait-il). Notre intérêt était dès lors providentiel pour lui, d'autant plus que ses prétentions financières entraient tout à fait dans nos budgets. C'est ainsi que le Musée d'ethnographie de Genève est devenu détenteur de cette remarquable collection, et que son ancien propriétaire a pu rembourser ses dettes et acquérir la petite maison où il vit actuellement avec son épouse.

25. Voir à ce propos le film *Le temps des marionnettes*. Musée d'ethnographie de Genève – Light Night Production, 2006 (28').

Afin d'ajouter une pièce au dossier, j'aimerais encore évoquer le souvenir d'une acquisition surprenante, effectuée un jour de 1999 à l'aube, après un rituel nocturne de Teyyam auquel nous venions d'assister dans un petit sanctuaire villageois du district de Kannur, dans le nord du Kerala. Alors que, fourbus, nous retournions à notre véhicule, j'aperçus soudain, trônant sur un tas d'immondice situé à proximité du temple, une curieuse poupée ithyphallique, maladroitement confectionnée à partir de fibres de coco et de fils de coton rouge. Franchement laide selon tous les critères esthétiques en vigueur, mais étonnamment expressive, cette curieuse effigie avait été abandonnée là par une troupe d'histriens après son spectacle, présenté en interlude du rituel. Cette prestation, me dit-on, avait pour but de sensibiliser la population locale aux bienfaits de la contraception et, par la même occasion, de contribuer à l'éducation sexuelle de la jeunesse. Ayant manqué le début du rituel, je n'avais malheureusement pas assisté à la scène; mais le Musée d'ethnographie de Genève est désormais détenteur de cette pièce sans doute rare, mais d'une valeur marchande certainement insignifiante.

Pour compléter cette liste non exhaustive, il me faut enfin mentionner les quelques achats effectués au «marché juif» de Cochin, véritable caverne d'Ali Baba regroupant la plupart des antiquaires et brocanteurs de cette ville. En plusieurs occasions, nous y avons découvert des objets anciens de toute beauté, des «œuvres d'art» qui auraient incontestablement enrichi notre collection, d'autant plus que, une fois délocalisées, arrachées de leur milieu d'origine comme c'était déjà le cas, elles ne pouvaient plus intéresser que des collectionneurs ou des revendeurs. La question se posa pour de nombreuses

pièces (statues, masques, lampes à huile, linteaux, etc.), certes utiles dans la perspective de l'exposition que nous projetions²⁷, mais au parcours intracçable. Nos choix ont alors été dictés d'abord par l'évaluation de la légalité de chaque acquisition. Il était clair que, en tant que représentants d'un musée public, nous n'allions pas enfreindre la loi en acquérant des objets de plus de cent ans d'âge, et de fait, nous en avons refusés plus d'un. Nous avons ainsi exclu d'office toute pièce dont on nous informait avec un clin d'œil malicieux que, pour être exportée, elle devrait passer par «the Bombay way» – autrement dit par les canaux maffieux du trafic illicite –, ne portant notre attention que sur des objets de moindre valeur, mais dont l'acquisition permettait de combler certaines lacunes de notre collection. Cette expérience particulière a en tout cas eu le mérite de nous démontrer qu'en Inde comme partout ailleurs, l'exportation d'œuvres d'art anciennes ne pose aucun problème majeur: il suffit de connaître la marche à suivre et de payer le prix!

Perspectives

«Le temps des collectes est passé»: avec cette petite phrase assassine, Germain Viatte aurait bien voulu clore le débat. Paradoxalement, son point de vue est appuyé par une partie des ethnologues français, qui affichent volontiers leur mépris pour l'étude et la conservation

27. «Les Feux de la Déesse. Mythes et rituels du Kerala», exposition présentée au Musée d'ethnographie de Genève, MEG Conches, du 16 mars au 31 décembre 2005.

des objets. Jean Jamin ne relevait-il pas que, «de fait, musées et collections d'objets ne semblent plus guère intéresser ni les anthropologues, ni l'anthropologie» (JAMIN 1998: 66)? En toute logique, ce désintérêt s'applique également aux collectes de terrain, jugées prédatrices ou, au mieux, inutiles, alors que la réalisation d'enregistrements sonores et de documents audiovisuels est aujourd'hui considérée comme indispensable à la recherche. Une telle tendance est probablement due au fait que la collecte demeure associée au souvenir culpabilisant des razzias de l'époque coloniale. Elle n'est en tout cas pas en phase avec le courant de déconstruction de l'ethnologie et de la muséographie classiques qui prévaut depuis le début des années 1980.

Mais on peut estimer que la déconstruction a fait son temps, et qu'il s'agit maintenant de passer à une nouvelle phase qui serait celle de la «post-déconstruction», ou plutôt de la construction d'une ethnographie novatrice et solidaire, par une approche qui ne soit plus simplement réactive, mais génératrice de liens nouveaux. Il n'est ainsi un mystère pour personne que de nombreuses traditions artisanales et, avec elles tous les savoirs qui s'y rattachent, sont aujourd'hui menacés dans leur survie par les transformations sociales, et en particulier par l'industrialisation générale des moyens de production. Au risque de paraître naïf ou prétentieux, on peut imaginer que les musées d'ethnographie peuvent être amenés à jouer un rôle positif face à cet état de fait: celui de stimuler des connaissances menacées de disparition en contribuant à fournir des débouchés aux productions de leurs actuels dépositaires, artistes et artisans.

Le rayonnement que connaissent aujourd'hui les «musiques du monde» fait penser que les produits de

la culture matérielle pourraient tout à fait connaître un essor comparable, pour peu qu'on s'attache à valoriser leur aspect qualitatif. Une réflexion mérite en tout cas d'être menée afin d'envisager des alternatives à la production de masse d'un néo-artisanat exclusivement tourné vers l'industrie touristique, y compris sa variante destinée au marché du «faux vieux» dans lequel, faute d'alternatives, de nombreux artistes sont aujourd'hui contraints de se recycler.

Il est à cet égard essentiel d'associer les spécialistes locaux, les détenteurs des savoirs traditionnels, non seulement au travail de terrain de l'ethnologue, mais aussi, autant que possible, à toutes les phases ultérieures de la recherche et de ses applications. Dans notre société mondialisée, un tel partenariat s'impose, ne serait-ce qu'en raison du partage des compétences et de la complémentarité des regards qu'il suscite. Mais peut-être ne s'agit-il là que d'un emplâtre sur une jambe de bois!

Il est vrai que la collecte sur le terrain en vue d'une exposition ne saurait être une fin en soi pour l'ethnologue; tout au plus est-elle un complément à ses investigations; mais un complément qui comporte aujourd'hui des enjeux nouveaux, relatifs, d'une part, à un certain «devoir de mémoire» face aux rapides transformations que connaissent les différentes traditions culturelles du monde, et, d'autre part, à la nécessité d'attester ces mutations pour ne pas, comme semble nous y inciter le Musée du quai Branly, enfermer les traditions dont nous sommes amenés à témoigner dans une image figée ne correspondant pas à la réalité.

Les défis auxquels les musées d'ethnographie sont aujourd'hui confrontés sont ainsi nombreux. Et, plutôt que de se livrer à l'autodafé suggéré par Jean Jamin, il est plus que jamais urgent de réaffirmer leur rôle de

«lieux de la différence culturelle». Toute la question est de savoir comment... Il est certes important de présenter des expositions sur des grands thèmes de société et d'aborder les problèmes liés aux enjeux (sociaux, économiques, politiques, culturels, démographiques, écologiques...) de la mondialisation, et l'ethnologie a les outils pour le faire; il est tout aussi justifié de faire découvrir les «fleurons» de cultures proches ou lointaines, tant il est vrai que l'émerveillement peut en soi conduire au respect et au désir de comprendre l'autre. Mais il est également indispensable de repenser les modalités des expositions monographiques car elles demeurent au cœur de la discipline et des enseignements dont elle est porteuse. Sources nécessaires de toute étude comparative, les recherches de terrain dont elles procèdent conservent non seulement leur pleine valeur initiatique, mais elles offrent aussi les éléments d'une réflexion générale sur la société et la culture. C'est en effet dans une constante dialectique entre le local et le global que réside l'atout majeur de l'anthropologie contemporaine, son principal apport aux sciences humaines.

Références

AUBERT Laurent

2004 *Les feux de la Déesse. Rituels villageois du Kerala (Inde du Sud)*. Lausanne: Payot. Collection Anthropologie – Terrains.

BRUCKNER Pascal

2002 [1983] *Le sanglot de l'homme blanc*. Paris: Éd. du Seuil.

COLARDELLE Michel et Florence GÉTREAU

2003 «La musique au Musée national des Arts et Traditions Populaires et au futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée». *Cahiers de musiques traditionnelles* 16, «Musiques à voir»: 43-58.

DEGLI Marine et Marie MAUZÉ

2006 [2000] *Arts premiers. Le temps de la reconnaissance*. Paris: Découvertes Gallimard/Réunion des musées nationaux.

DUPAIGNE Bernard

2006 *Le scandale des arts premiers. La véritable histoire du Musée du quai Branly*. Paris: Mille et une nuits.

GABUS Jean

1975 *L'objet témoin. Les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel: Ides et Calendes.

JAMIN Jean

1998 «Faut-il brûler les musées d'ethnographie?» *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 24: 65-69.

LECLAIR Madeleine

2003 «Les collections d'instruments de musique au futur Musée du quai Branly». *Cahiers de musiques traditionnelles* 16, «Musiques à voir»: 179-188.

LEIRIS Michel

1999 [1934] *L'Afrique fantôme*. Paris: Gallimard.

Que reste-t-il de nos amours?

ROUGET Gilbert

2004 «Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, maison mère de la discipline en France et dispositif en péril». *L'Homme*, «Musique et anthropologie», 171/172: 513-524.

TOEPFFER Rodolphe

1998 [1840] *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*. Paris: ENSBA.

UNESCO

2004 «Avant-projet de convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel». *Internationale de l'Imaginaire 17*, «Le patrimoine culturel immatériel; les enjeux, les problématiques et les pratiques». Arles: Babel.

UN ROUAGE DE LA GRANDE MACHINE DES «ARTS PREMIERS»:

le petit marchand d'art tribal

Dominique Wohlschlag

Préambule

Il est absolument certain que la présente contribution n'aurait jamais vu le jour sans l'aimable sollicitation de Laurent Aubert, soucieux d'illustrer la pertinence du point de vue de l'ethnologie dans la situation conflictuelle qu'elle vit actuellement avec la vogue des «arts premiers». Qu'un modeste marchand d'art tribal¹ pût apporter, par son témoignage, un élément utile à la réflexion générale qui s'impose, m'avait totalement échappé. Mais au fond, quoi de plus normal et de plus légitime pour l'ethnologue que de s'intéresser dans le détail à l'histoire du passage de ces œuvres qui transitent d'un monde à l'autre en faisant l'objet de tant de spéculations? Certes ce n'est pas sans réticences que je me lance dans cette aventure. D'une part, il me semble impossible, à moins de tourner sournoisement

1. Cette appellation conventionnelle est aussi discutable que celles d'«art primitif» ou d'«art premier». Je ne l'emploie ici que par souci de simplification et parce que c'est celle que j'ai choisie dans le cadre de mon activité commerciale.

autour du pot, de faire totalement l'impasse sur la question de l'argent. Or la pudeur, toute helvétique en ce qui me concerne, autant que la crainte du mauvais œil d'ailleurs, en fait un sujet scabreux. D'autre part, je me vois pareillement contraint de parler de mes fournisseurs et de mes clients ce qui me paraît bien délicat, pour peu que je ne veuille point commettre d'impair, même sous le couvert de l'anonymat. De toute évidence, l'entreprise eût été bien plus facile à l'heure de la retraite, en guise de bilan, par exemple, sans risque d'une incidence néfaste sur la bonne marche de mes affaires. Je me résous toutefois à cet exercice délicat par solidarité avec une discipline qui m'est chère et dont le récent scandale du Musée du quai Branly (pour ne pas parler du lamentable lynchage du nouveau Musée d'ethnographie de Genève) montre à quel point elle est, sinon menacée, du moins maltraitée.

Qui parle?

Avant toute chose il convient donc de me présenter succinctement. Je tiens un stand au marché aux puces de Plainpalais, à Genève, en compagnie de mon épouse, depuis 1990². En gros la marchandise que nous présentons à la clientèle se répartit en trois stocks d'importance à peu près

2. Comme l'immense majorité de mes collègues sur le marché, j'exerce parallèlement d'autres activités professionnelles à temps partiel. Un stand au marché occupe une personne deux jours par semaine, à quoi il faut ajouter des heures de rangement, d'achat (voyages, tractations avec des transporteurs, avec des transitaires, des douaniers), de réparation, de livraison, etc. Cela représente donc un gros mi-temps, en l'occurrence à diviser en deux.

égale³: l'art tribal (principalement du Congo-Kinshasa et des îles de la Sonde), les kilims anciens (surtout d'Anatolie, du Caucase et d'Asie centrale) et l'artisanat berbère (essentiellement du Maroc). Ce choix nous a été dicté autant par des contingences pratiques, c'est-à-dire relatives aux contacts que nous avons pu établir dans ces pays, que par des goûts personnels. Malgré la crise dont on parle depuis le début des années 90 et qui frappe le petit commerce de plein fouet, cette activité nous a permis de nous enrichir au-delà de nos espérances. Le lecteur comprendra sans doute aisément qu'il m'est un peu pénible d'entrer ici dans le détail. Mais l'honnêteté foncière dont je tiens à me prévaloir dans cet article m'impose d'être un peu plus explicite. Disons que le revenu net de cette seule activité à mi-temps nous a permis en seize ans, à ma femme et à moi, de nous offrir une coquette villa de 6-7 pièces avec un beau jardin arborisé, à deux pas du centre ville, le tout payé, rubis sur l'ongle, pratiquement jusqu'à la dernière poutre. C'est un résultat à la fois magnifique et dérisoire. Magnifique dans le sens où, somme toute, seule une petite minorité de citoyens peut se targuer d'une telle réussite en ces temps difficiles, dérisoire dans le sens où il nous a fallu passer des milliers d'heures en pleine bise ou en plein soleil sur la plaine, charger et décharger des centaines de fois notre camionnette pour en arriver là, alors qu'il suffit à un Kerchache ou à un de Monbrison de faire une ou deux bonnes affaires dans n'importe quelle vente aux enchères un peu sélecte pour parvenir au même gain en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire.

3. Suivant les modes, les opportunités, les périodes de l'année, un stock tantôt prend de l'ampleur, tantôt régresse.

D'aucuns n'ont d'ailleurs pas manqué de nous demander pourquoi nous n'avons pas cherché à imiter ces derniers marchands, justement, en cherchant à passer à un «degré supérieur». Le fait est que, pour réussir à leur niveau, il faut, outre la chance, à la fois des compétences particulières que nous ne sommes pas sûrs d'avoir, une autre structure de vente que celle du marché aux puces et surtout un état d'esprit qui n'est pas du tout le nôtre. Pour des raisons personnelles, d'ordre à la fois éthique, humain et spirituel, ma femme et moi avons toujours privilégié l'équilibre. Autrement dit nous considérons bêtement que l'argent c'est très bien, mais qu'il n'y a pas que ça dans la vie. Pour être plus clair j'ajouterai encore ceci: le citoyen suisse⁴ qui vit dans l'abondance générale est peut-être travailleur et honnête, mais il profite largement – c'est un truisme – du pillage systématique du Tiers-monde opéré par les nations nanties. En traitant avec des Africains notamment, nous avons constamment l'avantage de tenir le couteau par le manche. J'ai la fâcheuse tendance d'en rester toujours confus. Je suis fort heureux par conséquent de pouvoir proclamer que je ne m'enrichis pas tout seul. Nombre de nos fournisseurs en Afrique, en Asie et même en Europe, ont sensiblement amélioré leur ordinaire grâce à notre travail!⁵

4. Le citoyen suisse comme celui de n'importe quel pays riche d'Occident. Mais il est vrai que le Suisse est un privilégié parmi les privilégiés.

5. Et ils en sont souvent très reconnaissants. Dans le cas de l'artisan marocain, la chose est particulièrement frappante. Donner un coup de fil à un artisan, immédiatement après avoir vendu l'une de ses pièces, pour lui en commander une autre, est un acte toujours plein de *baraka*. Le client qui marchandure durement un

Le cas particulier de l'art tribal

Dans ce qui suit, je vais donc me concentrer sur une description de ma situation en tant que «passeur» d'objets d'art tribal proprement dits, laissant de côté le domaine de l'artisanat berbère. Quant au cas des kilims anciens, également fort intéressant en soi, il ne sera abordé qu'à titre de comparaison. Il va de soi que les réflexions qui suivent se focalisent, aussi bien intentionnellement que par la force des choses, sur un aspect très limité de la longue aventure de ces objets qui n'a rien du cours paisible d'un fleuve tranquille. Je sais très peu de choses sur les statues et les masques que je reçois d'Afrique et j'ignore également largement le devenir de ces pièces, une fois qu'elles ont quitté mon stand. Dans l'intervalle, si je me comporte en marchand, spéculant, cherchant un profit matériel, je suis très loin d'être insensible à la beauté des œuvres qui me passent entre les mains. Je me documente et visite de nombreuses expositions ou musées. Au bout du compte, je considère enfin comme un avantage rare le fait de pouvoir examiner de près, de pouvoir toucher, autant d'objets remarquables. Mon intérêt se porte ainsi sur leur signification, leur symbolisme, leur rôle social, leurs conditions de fabrication et, d'une manière générale, sur tout ce que l'on peut nommer leur dimension culturelle.

objet sur le marché semble rarement conscient du fait que le vendeur est le dernier maillon d'une chaîne importante qui commence par le berger qui garde ses moutons pour en tirer de la laine, ou par le bûcheron qui taille du bois pour fournir le fabricant de meubles.

Les fournisseurs

Pour l'essentiel je me fournis directement auprès de marchands d'art de Kinshasa, dont la plupart n'ont jamais quitté leur pays et avec lesquels j'ai noué une relation sur place. Ils prétendent tous récolter leurs pièces «dans la brousse», de village en village, ce que je n'ai évidemment jamais pu vérifier. Toutefois les objets qu'ils me vendent n'ont rien à voir avec ceux qui se fabriquent dans quelques ateliers «officiels» de Kinshasa, comme l'Académie des Beaux-arts, que j'ai visitée, et ce, contrairement à ce que certaines personnes m'ont prétendu. Parfois aussi, je traite avec des marchands de Kinshasa ou de Bujumbura, voire d'autres provenances encore, qui voyagent plus ou moins régulièrement en Europe⁶. Dans ce cas il n'est pas rare que ceux-ci, de fournisseurs deviennent également des clients. Beaucoup d'entre eux arrivent en effet en Suisse avec trois ou quatre valises pleines d'objets qu'ils «fourguent» à gauche et à droite, soit à des revendeurs, soit directement à des particuliers dont ils ont mystérieusement toujours une liste d'adresses⁷. Mais, une fois à court de marchandise, il viennent me demander des pièces pour faire encore d'autres gains avant de retourner au pays. C'est que nombre

-
6. À cet égard l'isolement de la Suisse au sein de l'Europe procure parfois quelques avantages. Certains Africains obtiennent des visas pour la Suisse seulement et, par conséquent, sont empêchés de tourner dans la grande Europe. Pour peu que leurs stocks soient intéressants, nous en avons l'exclusivité sur sol helvétique.
 7. Ces marchands ambulants sont tous d'une honnêteté scrupuleuse, si l'on excepte deux entorses régulières à la déontologie européenne. Premièrement ils prétendent systématiquement que leurs pièces sont anciennes, exceptionnelles, généralement contre tout bon sens. Deuxièmement, nombre d'entre eux se postent à quelque

de collectionneurs européens qui se fournissent ainsi croient toujours faire de meilleures affaires en achetant directement à un vendeur africain ambulant plutôt qu'à un marchand de la place, ce qui en l'occurrence est précisément le contraire!

Bien qu'il m'arrive parfois de recourir à elle, j'évite assez généralement la filière du Cameroun qui inonde le marché genevois d'objets visiblement tirés d'ateliers dans lesquels on produit en quantité industrielle des masques et des statues copiés à partir de livres ou de modèles standardisés. Ces contrefaçons se trahissent de multiples manières. Par exemple les Camerounais sculptent des pièces songye dans des bois inconnus au Congo. Ou encore, s'inspirant de photographies, ils ne prêtent point attention à la dimension des pièces qu'ils ont presque toujours tendance à reproduire dans un format plus grand que l'original. Parfois, ne possédant qu'une reproduction de face de la pièce qu'ils copient, ils se trouvent contraints d'inventer les motifs qui en ornent le dos⁸.

-
8. Toutes factices qu'elles soient, ces pièces peuvent être néanmoins d'excellente facture. Mais leur beauté est souvent tape-à-l'œil quand on les compare aux oeuvres de référence d'un musée comme celui de Tervuren.

Cette différence de source d'approvisionnement me permet ainsi d'offrir à mes clients un choix de pièces qui se distinguent sensiblement du tout-venant apparaissant sur le marché. D'une manière générale, ne pouvant me livrer à une enquête ethnographique digne de ce nom dans ces conditions de travail, j'interroge peu les marchands sur le sens des objets qu'ils me vendent. D'ailleurs ils sont souvent d'une autre ethnie que les pièces qu'ils collectent. Je me renseigne donc dans la littérature spécialisée. Mais il m'arrive de discuter avec eux, d'apprendre parfois des détails étonnants qu'on chercherait en vain dans les livres. J'ai pu mesurer là aussi, à petite échelle, la difficulté du travail de terrain. L'anecdote suivante en est un bon exemple: un jour j'achète des petits masques lega du type le plus classique, précisément à un Lega, au demeurant fort attaché aux coutumes de son ethnie. J'ai la bonne idée de lui faire remarquer que je sais que ces visages blancs sont ceux des ancêtres et qu'ils ont pris cette couleur parce que, désormais, ils sont dans l'au-delà. «Comment savez-vous cela?», me fait-il. Je lui dis que c'est ce qu'on trouve dans les livres. Il me répond alors: «Ah, c'est ce qu'on trouve dans les livres?» Et de partir d'un grand éclat de rire. Malgré mes questions insistantes, je n'ai rien pu en tirer de plus sur le sujet!

Les clients

Plus ici encore que dans la partie précédente je me vois forcé de pratiquer la généralisation, ce qui, on le sait, est un exercice un peu dangereux et en tout cas simplificateur. Il est évident également que je suis tenu à une certaine réserve à l'égard de cette catégorie de l'humanité que je dois bien considérer comme ma bienfaitrice. Je me pro-

pose donc de partir de grandes considérations plutôt vagues pour aboutir finalement à différents portraits plus précis de mes clients. Il faut bien avouer que la majorité des personnes qui s'arrêtent devant mon stand d'art tribal sont d'une ignorance crasse, ce qui ne facilite pas les choses⁹. De plus, la méfiance est généralement de mise, au-delà de tout ce que j'aurais pu imaginer avant d'exercer ce métier. On pourrait croire que les conditions particulières du marché aux puces, où l'on trouve à la fois des trésors et n'importe quoi dans un même carton, y sont pour quelque chose. Mais la situation n'est de fait guère différente lorsque nous présentons notre marchandise dans des foires un peu huppées comme le Salon de la Brocante et de l'Antiquité au Palexpo de Genève. Dans ce domaine comme dans tant d'autres, la malhonnêteté de certains marchands est payée au prix fort par les autres. Qu'un Italien sur 10'000 - que sais-je? - soit un voleur et «les Italiens» passeront dans l'opinion publique pour être tous des voleurs. C'est triste mais c'est comme cela¹⁰.

-
9. Il en est strictement de même pour les kilims. Dites qu'un tapis vient de l'Atlas ou de l'Anatolie et non du Maroc ou de Turquie et, une fois sur deux, cette référence géographique ne signifie absolument rien pour votre interlocuteur. Je pourrais raconter d'innombrables anecdotes sur le sujet. Par exemple faisant remarquer, pour engager la conversation avec une personne qui a pris un objet dans les mains, «c'est un tchokwe», je m'entends répondre «mais non, Monsieur, c'est un masque».
10. La chose est évidemment encore plus forte en ce qui concerne les kilims. Il faut dire qu'il y a là certainement de meilleures raisons à cet état de fait. De nombreux marchands se sont effectivement comportés, depuis des décennies, en goujats dans cette profession et ce n'est malheureusement pas sans motif que l'expression «marchand de tapis» est devenue une insulte.

Le premier effet pervers de cette méfiance est qu'un grand nombre de personnes attirées, parfois très profondément, par l'art tribal et susceptibles de le «consommer» de façon simple et saine en achetant quelques pièces modestes mais néanmoins belles et authentiques – je reviendrai plus loin sur cette notion – se privent bêtement d'entrer dans le jeu. En travaillant à mon niveau, disons, pour être clair, à mi-chemin entre l'art d'aéroport et l'art de prestige des galeries de «haut vol»¹¹, on se heurte immanquablement à l'écueil suivant: payer entre 300 et 1'500 francs suisses un masque africain paraît au commun des mortels exorbitant pour une pièce considérée comme «fausse» ou invraisemblable pour une pièce considérée comme «vraie». Il n'y a à ses yeux aucun moyen terme possible. De fait la plupart des acheteurs, potentiels ou effectifs, sont victimes d'un véritable terrorisme culturel dans le domaine; je reviendrai également là-dessus dans la partie suivante.

Qui achète donc de l'art tribal au marché aux puces? À part un certain nombre de musées suisses ou étrangers¹²

11. Tout ce que nous proposons sur le marché ne saurait être de valeur égale. Des pièces extrêmement modestes côtoient sur notre stand de petites merveilles.

12. Un représentant du Musée d'ethnographie de Saint Gall (*Sammlung für Völkerkunde*) nous a acheté sur le marché, anonymement d'abord, puis avouant plus tard sa véritable identité, un nombre impressionnant de kilims anciens (32 au total), pour constituer le fond d'une magnifique exposition temporaire, de septembre 1996 à mars 1997. Quand je lui ai demandé pourquoi il ne s'était pas présenté d'emblée comme un conservateur, il m'a rétorqué qu'il craignait ainsi que je gonflasse mes prix. Je lui ai naturellement répondu que, sans doute, c'est le contraire qui se serait produit!

qui nous prennent régulièrement des objets et quelques marchands à l'affût, ce sont essentiellement des collectionneurs de tout poil. Ceux-ci ont vaincu le signe indien, pour ainsi dire, et achètent à qui mieux mieux, avec des moyens financiers variant considérablement de l'un à l'autre, tout ce qui entre dans leur collection. Ils se concentrent sur une ethnie, un pays, un type de masques ou de statues, tel ce gynécologue qui recherche systématiquement des représentations d'accouchement (elles sont assez rares, mais on en trouve), ou encore sur des animaux, des ustensiles divers, des armes, etc. Certains d'entre eux sont de véritables érudits qui connaissent beaucoup de choses, qui potassent la littérature spécialisée, qui visitent les musées, qui échangent leur savoir avec des pairs. Pour la plupart ce sont des gens polis et agréables, sympathiques, qui aiment bavarder et savent marchander avec respect et modération, conscients sans doute qu'ils font avec moi d'excellentes affaires! Pour en terminer avec cet aspect de la question je ferai encore remarquer deux choses. Tout d'abord un nombre impressionnant de ces collectionneurs sont des peintres ou des plasticiens, dans la droite ligne des Picasso ou autres Matisse, et qui, de par leur métier ou leur passion, ont développé un œil sûr¹³. Ensuite une proportion étonnement élevée d'acheteurs d'art tribal est constituée de Confédérés ou d'étrangers, soit de passage, soit régulièrement en visite à Genève,

13. Le plus célèbre d'entre eux est Émile Chambon (1905-1993) dont la fameuse collection fut en grande partie acquise au marché aux puces de Plainpalais et qui échangea une célèbre correspondance avec Pierre Vérité.

qui semblent fréquemment éberlués par les prix pratiqués ici, comparativement à ce qu'ils peuvent trouver ailleurs en Suisse, en Europe ou aux États-Unis pour une marchandise comparable¹⁴.

Le terrorisme culturel

Il me faut maintenant revenir sur cette expression employée plus haut. Beaucoup d'amateurs d'art tribal n'osent point acheter des pièces, sinon en les payant très cher avec la garantie, malheureusement souvent douteuse, ou plutôt sans grande signification, d'une galerie plus ou moins prestigieuse. D'autres ne se hasarderont que très difficilement à un achat au marché aux puces. Quelle en est la raison? C'est qu'il existe une confusion terrible dans l'esprit du grand public, littéralement obsédé par les notions de copie, d'authenticité et d'ancienneté. Je veux reprendre ici ces catégories une à une, au moins brièvement¹⁵, pour éclaircir un peu la situation.

14. Nul n'est prophète en son pays et il est particulièrement difficile de convaincre les Genevois qu'ils sont des privilégiés! Le mot acide du champion de tennis Marc Rosset s'appliquerait parfaitement au client moyen du marché aux puces: «Le public genevois est exigeant, peu connaisseur et vite blasé!» Certains marchands africains de passage s'en plaignent et, à leurs yeux, Zurich, par exemple, a nettement meilleure presse.

15. On trouvera sans doute facilement des analyses de ce type, à la fois plus détaillées et plus pertinentes dans divers ouvrages ethnologiques. Mon but principal est de montrer ici l'incidence de ces notions sur la mentalité des amateurs, acheteurs ou non.

a. La «copie».

On me demande sans arrêt si les pièces que je vends sont des copies ou non, certains clients se refusant farouchement, de peur du ridicule, il faut bien le dire, d'acheter des pièces pouvant être considérées comme telles. Ce que ceux qui posent généralement ce genre de question ignorent, c'est que pratiquement tous les objets d'art traditionnels sont bel et bien des copies et que c'est précisément là ce qui fait leur intérêt. Les kilims du XX^e siècle, notamment, tirent leur signification profonde et leur richesse esthétique du fait que les femmes qui les ont tissés n'ont cessé d'y reproduire (pour ne pas parler d'un savoir-faire technique) des symboles très anciens, datant pour la plupart du néolithique, et que la culture islamique n'a nullement altérés. La saveur archaïque de l'art tribal en général n'a pas d'autre origine. Parallèlement à cette donnée, on peut faire remarquer que, parmi les connaisseurs, quel que soit leur niveau, certains préfèrent acheter des pièces correspondant à des modèles bien typés ou bien répertoriés dans les livres, ce qui manifestement les rassure, tandis que d'autres recherchent de préférence ce qui est en marge et trahit la fantaisie d'un artiste particulier.

Cela dit, il existe bien une catégorie d'objets pouvant être qualifiés de «copie» dans un sens négatif. Il s'agit des créations des ateliers camerounais, sénégalais, ou autres¹⁶, dont j'ai déjà parlé, et qui pullulent effectivement sur le marché. Autant que possible, mais je ne saurais prétendre à l'infailibilité, j'évite soigneusement

16. J'ignore où on trouve encore des ateliers de ce type. Ce qui est sûr, c'est qu'il en existe aussi en Europe, notamment en France.

ce genre de marchandise. À cet égard, la méfiance de l'acheteur est sans doute justifiée, quoiqu'il y ait certainement une forme d'injustice à rejeter ces objets avec tant de mépris et de snobisme, quand on considère le prix auquel ils se négocient ou qu'on les compare à ce que les touristes ont coutume de ramener des destinations exotiques habituelles.

b. L'authenticité.

Le deuxième point concerne l'authenticité. Telle pièce est-elle «vraie» ou «fausse»? Là encore, le grand public est en proie au plus profond désarroi. Nombre de pièces prestigieuses de l'époque coloniale, déjà même au XIX^e siècle, ont été fabriquées dans des intentions purement mercantiles à l'intention des Occidentaux. Elles ne manquent pas d'intérêt pour autant. En outre, certaines pièces récentes continuent bel et bien à servir dans un contexte rituel. À défaut de ne pouvoir acquérir facilement des pièces à la fois correctes d'un point de vue stylistique et ayant servi à un usage traditionnel, lesquelles, de surcroît, ne sont pas nécessairement belles au sens où l'entendent les collectionneurs, pourquoi ne pas se limiter aux objets fabriqués par les artisans habilités de chaque ethnie¹⁷ et qui travaillent dans les règles de l'art, c'est-à-dire en conformité avec les canons traditionnels et dans les matériaux *ad hoc*? Quelle autre définition peut-on d'ailleurs donner de l'authenticité? Sans doute, si un objet a également servi, c'est un plus. Mais cela n'est pas nécessaire pour valoir à une pièce quelconque le label de l'authenticité. En partie grâce

17. Sans oublier que plusieurs ethnies passent traditionnellement leurs commandes à des artistes d'ethnies voisines.

aux Belges, les Pende du Congo ont, par exemple, maintenu des ateliers de fabrication parfaitement conformes, même si, peut-être, ils ne pratiquent plus les rites d'autrefois. De plus, le fait qu'on puisse assez fréquemment constater une évolution stylistique n'est pas en soi un mal. On a beau préférer le roman au gothique, une tradition est par définition quelque chose de vivant qui doit évoluer. Puisse-t-elle simplement ne pas tomber dans l'in vraisemblance, la sur-enchère ou l'absurde? Je ne connais aucun artisanat¹⁸ qui soit plus libre et plus inventif que celui des Africains. Vouloir cantonner les artisans des peuples dits primitifs dans des formes figées en leur refusant de laisser parler leur génie propre est un non-sens absolu, en contradiction flagrante avec l'intérêt qu'on leur porte.

c. L'ancienneté.

Le troisième critère qui inquiète une partie considérable des amateurs est celui de l'ancienneté. Il est vrai qu'*a priori*, une pièce ancienne offre quelques garanties quant à la pureté du style et qu'on peut également supposer qu'elle ait ainsi plus de chances d'avoir servi. Cependant, dès lors qu'un objet possède un pedigree sûr, son prix prend l'ascenseur et passe très vite au-delà des capacités financières du collectionneur moyen. Est-ce à dire pourtant qu'il faille rejeter si impitoyablement tout ce qui

18. Je ne fais personnellement aucune différence entre art et artisanat. Le fait que dans les langues anciennes, latin, grec, sanscrit, par exemple, on ne connaisse pas cette distinction arbitraire, est, pour moi, particulièrement significatif. Cf. le mot fameux de Coomaraswamy: «The artist is not a special kind of man, but every man is a special kind of artist».

est arrivé récemment d'Afrique? Je ne le pense pas et ceci pour deux raisons. La première est que, dans ces arrivages, il me semble incontestable qu'on trouve encore assez souvent des pièces relativement anciennes, autrement dit de la première moitié du XX^e siècle, voire exceptionnellement du XIX^e. D'ailleurs je ne connais point de collectionneur qui puisse se prévaloir d'un œil infailible et les préjugés sont monnaie courante. Il m'arrive cependant d'avoir, par d'autres voies, des pièces munies d'un excellent pedigree (j'ai acquis une fois d'un monsieur un lot que son grand-père avait ramené du Congo en 1902, sans conteste possible) et pourtant je trouve toujours des soi-disant experts pour m'affirmer péremptoirement que ce sont des «faux» tous neufs¹⁹? La deuxième raison est que, comme je l'ai dit plus haut, il y a incontestablement des merveilles dans la production des cinquante dernières années et, Dieu merci, un nombre appréciable de collectionneurs avisés s'en sont aperçus²⁰.

19. Il y a aussi des cas particuliers amusants. Par exemple, deux de mes clients testent systématiquement les pièces qui les intéressent au moyen d'un pendule. L'un d'entre eux notamment, un Suisse allemand, m'a toujours fourni des datations à la fois vraisemblables et en accord avec les informations que je pouvais posséder.

20. Le cas des kilims est à cet égard fort différent et, dans ce domaine, la recherche de l'ancien à tout prix est nettement moins discutable. D'une part il n'existe en l'occurrence point de contrefaçon d'aucune sorte, point de vieillissement artificiel (et par conséquent aucun risque de se tromper) et, d'autre part, les conditions de vie des peuples nomades producteurs de kilims, principalement en Anatolie, dans le Caucase, en Iran et en Asie centrale, se sont tellement dégradées à partir de la Deuxième Guerre mondiale que pratiquement aucune oeuvre ultérieure ne peut rivaliser avec ce qui se faisait auparavant.

Un autre préjugé ajoute encore à la confusion des clients peu cultivés. Pour certains, toute patine artificielle est suspecte. Pourtant il est parfaitement dans le goût des artisans africains de vieillir les objets qu'ils fabriquent pour des raisons esthétiques, et cela indépendamment du souci de les vendre en Europe. Que certains d'entre eux, même s'ils sont légion, le fassent astucieusement pour tromper les Occidentaux ne devraient pas conduire des amateurs qui se veulent éclairés à rejeter le bébé avec l'eau du bain. Bien sûr, rien ne vaut autant, en fin de compte, qu'une vraie patine d'usage.

J'espère avoir montré par ces considérations diverses que le jugement de valeur d'une pièce tribale est une chose extrêmement complexe. En dehors des collectionneurs plus ou moins habiles qui ont su se frayer une voie dans cette jungle, qu'ils privilégient l'esthétique ou l'authenticité pure, le badaud, même très sincèrement attiré par cet art, est assez malheureusement victime de préjugés fort dommageables à sa compréhension des cultures que ces objets représentent²¹.

21. Je n'ai point cru bon d'ajouter à cette liste la hantise de la magie et du pouvoir néfaste dont les objets africains pourraient être les dépositaires. Il y aurait aussi pas mal à dire sur ce sujet, mais les victimes de cette superstition, soit se font plus rares, soit évitent soigneusement le contact.

Que deviennent les objets vendus aux puces?

Assurément la majorité d'entre eux demeurent propriété de ceux qui les ont achetés. Ils finissent alors sur des socles ou accrochés aux murs dans des salons ou des cabinets de curiosités de tout genre, voire simplement posés sur un meuble. J'estime à environ une centaine le nombre de mes pièces qui ont fait l'objet d'une publication, soit dans des livres, soit dans des catalogues d'exposition, soit également, j'en ai gardé deux ou trois exemplaires, sur des prospectus d'invitation à un événement quelconque. Un nombre appréciable d'objets sert également de monnaie d'échange. Nul n'est plus cachottier d'ailleurs qu'un collectionneur. Je me souviens avoir vendu une petite statuette zande à un client qui l'a échangée à l'un de ses amis. Quelques temps plus tard, ce dernier, ignorant qu'elle venait de chez moi, est venu à mon stand pour la troquer à son tour contre une autre pièce, ce que j'ai accepté. De fait, j'ai pu par la suite revendre plus cher cet objet avec la double mention: ex collection un tel et un tel!

Évidemment, les cas de revente sont aussi très fréquents et je ne doute pas, malgré la discrétion bien compréhensible dont font preuve les agents de ces tractations, que d'aucuns aient fait d'assez jolis bénéfices sur mon dos. Je n'en ressens aucune amertume d'ailleurs. Un client qui m'a acheté un nombre impressionnant de pièces, dans le milieu des années quatre-vingt-dix, m'a confié récemment qu'il était en discussion avec un important musée américain pour revendre le lot. J'ignore s'il se fait des illusions ou s'il a quelque chance d'arriver à ses fins.

Je ne voudrais pas clore ce chapitre sans raconter une anecdote qui montre bien à quel point le parcours

des objets peut être capricieux. En 1991 je rencontre à Kinshasa un Belge qui fait, entre autres activités, commerce d'objets d'art. Il me recommande de m'intéresser aux tapas pygmées, sorte de cache-sexe en écorce battue, ornés d'étonnantes figures géométriques. L'affaire marche bien et j'ai l'occasion de lui en racheter quelques exemplaires lors d'une visite qu'il fait à Genève, quelques temps plus tard²². Peu après il m'appelle encore de Bruxelles et, prétendant avoir besoin d'argent, me déclare qu'il est prêt à vendre sa collection personnelle à bon prix. Ce lot, composé de 51 pièces, est un peu gros pour moi. Mais, pour profiter de l'occasion, je trouve un arrangement avec mon beau-frère, collectionneur tessinois, et un marchand de Zurich. Chacun en prendra un tiers. Une fois le stock arrivé chez moi, je dispose les 51 tapas, l'un à côté de l'autre, sur le sol de la buanderie de l'immeuble de Confignon où j'habite à l'époque. Mon beau-frère et moi nous servons alors à tour de rôle, selon le principe «un pour toi, un pour moi». Quant aux 17 laissés pour compte, nous les envoyons à Zurich chez le marchand en question qui, tirant à son tour son épingle du jeu, s'empresse de les vendre au Musée de l'Homme à Paris «qui n'en n'avait pas». Ces 17 tapas font donc à présent partie de la fameuse collection du Musée du quai Branly!

22. Il en fournissait également, à ses dires, à Jean-Paul Barbier et sa signature figure dans le petit livre du musée Barbier-Müller qui leur est consacré.

La morale de l'histoire?

Il ne fait aucun doute pour moi que mon activité de marchand d'art tribal s'inscrit dans le «sens de l'histoire». C'est-à-dire qu'elle est complice d'un meurtre, de celui que perpétra Caïn, le bâtisseur de ville, sur son frère gardien de troupeau, Abel. En consommant du primitif, si l'on me passe cette expression, on ne fait que rédiger un *post-scriptum* à la colonisation, autrement dit au processus de l'appropriation systématique des biens du dominé par le dominateur. Cela étant on ne peut en demeurer là dans nos jugements et, entre le pillage et la sauvegarde, la frontière s'est sensiblement déplacée. À vrai dire la question a déjà été retournée dans tous les sens et, *mutatis mutandis*, le transfert d'objets traditionnels à des fins commerciales est parallèle à celui du bien-fondé de les conserver dans des musées. Il faut bien reconnaître désormais que l'Occident a des capacités de mémoire que l'Orient, comme l'Afrique, semble avoir en bonne partie perdues²³. À mes yeux donc, l'argument qui veut que le patrimoine artistique des contrées défavorisées par la conjoncture actuelle soit, pour des raisons diverses et divergentes d'ailleurs, plus en sûreté dans les pays riches, reste globalement valable, quel que soit le regret qu'on puisse en nourrir. Je ne veux toutefois pas m'étendre là-dessus, ce qui m'éloignerait trop de mon sujet. Mais il me reste à examiner deux choses.

23. Ce qui se démontre de multiples manières: tout vieillard qui meurt en Afrique est une nouvelle bibliothèque qui brûle (Hampaté Bâ) et, sans les Anglais, une immense partie de la littérature sanscrite n'aurait jamais été publiée et serait, par conséquent, probablement perdue, faute d'un renouvellement suffisant de la tradition orale.

La première est que l'un des effets de l'intérêt que certains Occidentaux portent à l'art traditionnel a poussé de nombreux artisans à produire des objets directement pour cette nouvelle clientèle. Malgré un détournement d'usage évident et une perte incontestable de sens, cela ne se fait pas sans génie ni créativité, voire même, dans l'acception définie plus haut, sans authenticité. Faut-il mépriser cet apport nouveau? Les religions grecque, romaine, celte, germanique, ont toutes disparu. Mais le christianisme qui les a remplacées – je ne m'aventurerai pas à dire si c'est en bien ou en mal – en a préservé, contre vents et marées, un héritage considérable à partir de souvenirs de ce genre, tirés de leur contexte véritable. C'est ainsi que le sang d'une civilisation passe dans les veines de la suivante.

La seconde est relative à la surenchère des objets ainsi fabriqués. J'ai, de fait, la naïveté de croire en l'occurrence à un commerce plus ou moins équitable. Le masque payé trois francs au village²⁴, revendu trente francs à Kinshasa, trois cent francs aux puces et trois mille francs en galerie, apparemment à la satisfaction de tous, suit un parcours beaucoup plus sain que celui du pantalon fabriqué pour quelques centimes en Chine, dans des conditions souvent épouvantables, et que les grandes surfaces suisses payent moins de deux francs pour le revendre entre cinquante et cent francs²⁵. Qu'un pedigree, vrai ou faux, que le fait qu'une pièce d'art tribal ait

24. Qu'il s'agisse d'une pièce ancienne dont la valeur dépend de l'offre et de la demande, ou d'une pièce récente pour laquelle il faille encore rémunérer l'artisan, n'y change rien au fond.

25. Je tiens ces chiffres d'un ami travaillant dans la confection.

passé entre les mains de tel ou tel collectionneur reconnu, multiplie encore cette somme par dix, cent ou mille, n'a guère de raison de perturber l'amateur ou le simple citoyen, tant du moins que l'argent du contribuable n'entre pas en jeu et que la politique des musées et autres institutions du même genre n'en pâtit point.

L'un dans l'autre, ces deux derniers aspects de la question me laissent penser que la situation actuelle n'est pas si malencontreuse qu'on pourrait le croire. Peut-être qu'en contemplant un masque africain, une statue d'ancêtre de l'Indonésie archaïque ou un bijou olmèque, l'homme moderne, trop sevré d'âme par sa propre culture, y trouve une nourriture nouvelle, une source d'inspiration salutaire. Ça aussi, c'est le sens de l'histoire, mais qui peut dire où cela va nous mener?

L'ART OCÉANIEN ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ:

**quel droit d'entrée
dans les musées d'ethnographie?**

Roberta Colombo Dougoud

Depuis une quarantaine d'années, l'avenir des musées en général et des musées d'ethnographie en particulier est mis en question, suscitant des études, des colloques, des expositions, des tables rondes et des publications (AUBERT 2000, GONSETH, HAINARD et KAEHR 2002, JAMIN 1998, TAFFIN 2000). Les discussions autour de leur existence, de leur place et de leur raison d'être se multiplient et certaines institutions muséographiques essaient de s'offrir une sorte de lifting en changeant de nom, comme pour échapper à une sorte de malédiction. Au lendemain de l'ouverture du Musée du quai Branly, la discussion est d'une brûlante actualité.

Pour mieux comprendre la situation, il serait utile de rappeler quelques données historiques concernant le contexte de la création de ces institutions. C'est à partir de la première moitié du XIX^e siècle que s'est étendu en Europe un vaste mouvement de création de musées d'ethnographie, souvent dans le sillage des expositions universelles. Leur constitution était principalement guidée par la préoccupation de rassembler et de conserver les matériaux concernant les peuples non-européens,

avant leur supposée imminente disparition. S'agissant souvent de peuples dépourvus d'écriture, on considérait que seule l'étude de leurs productions matérielles permettait de reconstituer leur histoire. La production matérielle était donc source d'information et le musée devenait un espace dans lequel on pouvait confronter les données et en extraire des lois. En l'occurrence, il était possible de montrer, à travers les objets, les différentes étapes du processus évolutif de l'homme.

Chaque puissance coloniale avait créé une institution patrimoniale chargée d'assurer la diffusion des connaissances et la propagande idéologique sur les colonies. Celle-ci avait une mission pédagogique et civique, son but étant de valoriser le territoire soumis et de le faire connaître pour mettre en évidence la nation qui avait su le conquérir. Comme l'ethnographie n'avait pas encore fait son entrée dans les institutions universitaires, c'était le plus souvent au sein des musées dévolus à cette spécialité que s'élaborait le savoir ethnographique. Les musées devenaient ainsi des lieux de production de connaissances, des laboratoires de recherche et des centres d'enseignement, un passage obligatoire pour tout ethnologue, son espace de travail, en quelque sorte son terrain.

Aujourd'hui, à quelques rares exceptions près, les musées d'ethnographie avec leurs collections ne semblent plus intéresser ni les anthropologues ni l'anthropologie (JAMIN 1998: 66). L'anthropologie de l'art et la muséographie sont à tort considérées comme des branches mineures de l'anthropologie. En effet, on tend à oublier que les hommes et les femmes de toute époque et de tout pays n'ont pas seulement discuté, pratiqué des échanges et des rites, transmis oralement des connaissances, mais qu'ils ont aussi créé des objets à travers les-

quels ils ont fixé une idée ou un événement, interprété leur passé et leur histoire, visualisé, mémorisé et transmis ceux-ci à la génération suivante. Un objet parle et peut parler plus longtemps que la parole et le son, même s'il est entendu et réinterprété à chaque fois en fonction du contexte.

S'il est incontestable qu'un musée est un lieu de rassemblement et de préservation de collections, il me paraît nécessaire de poursuivre les acquisitions. Dans un musée d'ethnographie, les objets sont le socle dur à partir duquel on construit la connaissance et la compréhension des différentes cultures, y compris la nôtre, une sorte d'alphabet à partir duquel on peut écrire et transmettre des idées. Mais quels types d'objets peuvent-ils rejoindre aujourd'hui les réserves des musées d'ethnographie? Peut-on encore trouver sur le terrain des objets ethnographiques «authentiques»? Le marché est-il envahi de «faux» et de «copies»? Y a-t-il un sens à poursuivre les collectes ou faut-il suivre les indications de Germain Viatte qui, invité à un atelier-colloque au Musée d'ethnographie de Genève en 2004, alors qu'il travaillait au projet de Musée du quai Branly, affirmait laconiquement que le «temps des collectes est passé»?¹

Pour répondre à ces interrogations, je vais présenter deux exemples océaniens, persuadée au demeurant que les mêmes observations et conclusions peuvent être tirées à partir d'exemples provenant d'autres continents.

1. 20 avril 2004. Cette affirmation a d'ailleurs également interpellé mon collègue Laurent Aubert (voir p. 153-184).

Les storyboards

Les *storyboards* sont des planches de bois gravées, puis peintes, illustrant aussi bien des mythes traditionnels que des scènes de la vie quotidienne, et qui furent créées au début des années 70 par un petit groupe d'artistes dans le village de Kambot (Papouasie-Nouvelle-Guinée, province du Sepik Oriental) pour être vendues aux marchands d'art «primitif» et aux touristes (COLOMBO DOUGOUD 2000, 2005)².

Par le passé, suite à plusieurs événements historiques comme l'implantation des administrations coloniales, allemande, puis australienne, l'arrivée de missionnaires catholiques qui s'établirent à Kambot en 1933 et le recrutement des hommes pour les plantations de Madang et Rabaul, la production artistique, particulièrement celle des objets liés aux rituels de la maison cérémonielle, s'était considérablement affaiblie. Il fallut attendre la fin des années 60 pour que cette situation connût un revirement: de nouveaux paramètres surgirent alors, comme le marché touristique et sa demande de «souvenirs», ainsi que la prise de conscience de la valeur de leur culture de la part de la population et des élites qui allaient conduire le pays vers l'indépendance, proclamée le 16 septembre 1975. L'art local fut donc encouragé et connut une véritable renaissance. C'est dans ce scénario que les *storyboards* furent inventés, au début des années 70,

2. Dans le cadre de ma thèse de doctorat en ethnologie à l'Université de Fribourg, j'ai mené deux recherches sur le terrain à Kambot en 1987-1988 et 1993-1994, sur une période totale de 16 mois.

modifiant progressivement les schémas de représentation traditionnels. Dans le village de Kambot, quelques artistes se regroupèrent. Ensemble, ils se mirent à produire et à vendre aux touristes, aux missionnaires et aux marchands d'art, propriétaires de boutiques en ville, divers objets parmi lesquels les *hap kanu*, des flancs de canoës gravés. Traditionnellement, ceux-ci étaient utilisés dans des rituels funéraires: lorsqu'une personne décédait, son corps était brûlé et les flancs de son embarcation étaient enfouis à l'emplacement de la crémation. Mais à leur arrivée, les missionnaires exercèrent des pressions pour que cette pratique fût remplacée par l'inhumation. Dès lors les *hap kanu* ne furent plus brûlés. Sollicités par la demande de *hap kanu* de plus grandes dimensions pour le marché de l'art et le tourisme, Zacharias Wepnang et Akryas Pase, deux artistes de Kambot, commencèrent à utiliser les racines aériennes d'un arbre épousant la forme de planches. Cependant le changement déterminant fut la représentation d'un élément étranger à l'art traditionnel: le canoë, qui, de support des motifs, devint lui-même un motif. Ce fut alors la naissance des *storyboards*. Petit à petit, d'autres sujets commencèrent à être gravés. Les figures mythologiques statiques et hiératiques, avec leurs caractéristiques distinctives bien en évidence sculptées sur les *hap kanu*, furent remplacées par des hommes et des femmes dépeints dans leur vie quotidienne.

Dans les années qui suivirent leur création, les *storyboards* connurent un succès considérable et ils devinrent rapidement très significatifs pour les différentes catégories de protagonistes, liés à ce que l'on pourrait appeler leur vie sociale: notamment pour les touristes, pour les institutions publiques préposées à la promotion du pays

et pour les producteurs eux-mêmes. Pour les touristes qui visitent le pays, les *storyboards* sont aujourd'hui parmi les souvenirs les plus appréciés car, à partir d'un langage facile et accessible, ils savent évoquer le voyage accompli, accompagner les récits auprès des parents et amis et combler la quête – qui anime tout visiteur – de rencontres authentiques avec des populations considérées comme primitives. Simultanément, les *storyboards* se sont vus promus au rang de symboles de la région du Sepik et, par extension, de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, symboles qui construisent l'image du pays à l'extérieur. Des *storyboards* de différentes dimensions décorent les murs de la majorité des bureaux publics et des hôtels au pays même; à l'Exposition de Séville, en 1992, on pouvait en admirer un; et ils figurent en bonne place au Commonwealth Institute de Londres, entourés d'objets traditionnels tels que des masques, statues, peintures sur écorce, crochets, lances, instruments de musique et poteries.

En outre, dans les années 70, un *storyboard* fut reproduit sur les billets d'avion de la compagnie aérienne nationale, Air Niugini. L'importance du *storyboard* comme symbole identitaire du pays est clairement attestée par une photographie parue le 26 janvier 1980 sur la première page de *Wantok*, le journal national publié en pidgin mélanésien, où l'on peut voir le premier ministre d'alors, Michael Somare, en train d'offrir au ministre japonais Ohira, en visite en Papouasie-Nouvelle-Guinée, un *storyboard* représentant la maison cérémonielle de Kambot.

Je me suis souvent demandé pourquoi les habitants de Kambot gravaient des *storyboards*, et, en particulier, pourquoi ils leur attachaient autant d'importance. Naturellement, il serait naïf de vouloir négliger le côté économique des choses et de ne pas tenir compte du fait

que les *storyboards* représentent la principale source de revenus de ce village³. Pourtant, réduire leur enjeu à une simple question d'argent nous empêcherait de saisir leur signification plus profonde. D'ailleurs, l'argent pourrait aussi bien être gagné par la vente de produits de la terre et de la pêche. En outre, il arrive que les graveurs travaillent durant plusieurs mois avant qu'un marchand d'art n'arrive au village pour s'approvisionner. Je suis persuadée que la question cruciale n'est pas de savoir si les habitants de Kambot gravent des *storyboards* pour de l'argent, mais s'ils le font *seulement* pour de l'argent. Ils gravent des *storyboards* parce que ceux-ci sont devenus le symbole identitaire de leur culture et de leur résistance culturelle.

Les motivations qui amènent les artistes à graver ces planches sont diverses et agissent souvent conjointement. Ils gravent, stimulés par le désir de gagner l'argent qui leur permettra de s'acheter des biens, tels que des radios, des vêtements, des cigarettes, du kérosène, des moteurs hors-bord, ou de voyager vers les villes de la Papouasie-Nouvelle-Guinée. Le fait d'être réputés et d'avoir été cités dans un article du *Post Courier* ou de *Wantok* accroît leur estime d'eux-mêmes et engendre leur reconnaissance sociale au niveau local. En outre, si leur nom est associé aux *storyboards*, c'est directement à eux que les touristes et les marchands d'art vont s'adresser pour l'achat de ces artefacts.

Cependant, malgré leurs diverses motivations personnelles, qui sont liées à leur identité individuelle, les

3. Quelques autres villages de la même région ont acquis de Kambot le droit de graver des *storyboards*.

producteurs, comme tous les autres habitants, sont heureux et fiers lorsque leur village est reconnu comme le lieu d'origine des *storyboards*: ils s'identifient avec ces planches qui sont pour eux source d'orgueil. Dans le passé, avant l'acculturation, les relations que les autochtones entretenaient avec les autres groupes étaient limitées et peu diversifiées; il s'agissait d'ethnies qui habitaient la même région et partageaient avec eux un certain nombre de traits culturels. Évidemment, la nécessité de signaler leur identité et de marquer leur diversité était ressentie aussi à cette époque; mais cette entreprise n'était pas particulièrement ardue, car les contacts et les échanges étaient fréquents et la communication était à leur portée. Au cours des trois dernières générations, leur horizon s'est éloigné rapidement et démesurément. Dans leur monde, des «autres», jusqu'alors inconnus, se sont présentés, de nouvelles autorités se sont imposées, des rapports inhabituels se sont instaurés, qui les ont placés dans une position d'infériorité. Ils ont été assujettis par des administrations coloniales et évangélisés par des missionnaires de plusieurs confessions qui ont débarqué avec des croyances et des dieux divers. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Australiens et Japonais se sont affrontés sur leur territoire. Ensuite sont arrivés les touristes avec leurs caméras et leur demande de souvenirs. Et que dire des ethnologues qui ont mené des recherches sur le terrain! Dans ce nouveau scénario, les populations locales se retrouvent dans la situation de devoir signaler leur existence à des groupes de plus en plus élargis et vivant dans des régions éloignées. Ils ont besoin d'expliquer leur spécificité à des groupes avec lesquels ils ont des contacts rares et souvent indirects, d'exposer ce qu'ils

sont, comment ils vivent et de proclamer la richesse de leur culture.

Or, les habitants de Kambot se sentent écrasés par le poids de la mondialisation et de l'uniformisation. Fiers de leur propre culture, ils ont besoin de continuer à se considérer comme différents, de ne pas être dépersonnalisés en étant assimilés à d'autres populations du Sepik ou, encore pire, de la Papouasie-Nouvelle-Guinée tout entière. Une stratégie, parmi les nombreuses qui auraient pu être conçues, a été inventée par les artistes qui ont créé les *storyboards*. En véhiculant le message de leur propre identité et en amplifiant leur voix, ce nouvel artefact explique et illustre leur vie, grâce à un langage iconographique simple et facile et à partir d'un certain nombre d'éléments-clés qui ont été sélectionnés: le canoë, le fleuve, les maisons sur pilotis et la maison cérémonielle, ainsi que les mythes.

Je suis sûre que les planches gravées sont destinées non seulement aux touristes et aux marchands d'art, mais également aux producteurs eux-mêmes, pour qui elles représentent un moyen de consolider leur identité locale ressentie comme étant menacée, et de marquer la différence entre eux et leurs voisins. Évidemment, avec l'acculturation, des atteintes incessantes et violentes ont été portées à l'identité des habitants de Kambot, par l'arrivée des administrations coloniales et, surtout, par l'établissement des missionnaires catholiques. Avec le temps, les sources auxquelles l'identité puisait se sont asséchées, les personnes autour desquelles elle pouvait se définir et se répandre sont devenues plus rares. Les habitants de Kambot risquaient d'être absorbés dans la masse indistincte des «habitants du Sepik» ou «habitants de la Papouasie-Nouvelle-Guinée». Et voilà qu'au travers des

storyboards, les habitants de Kambot peuvent s'approprier à nouveau leur identité et déclarer: «Nous habitons un village situé au bord d'une rivière, nous vivons dans des maisons sur pilotis et nous cultivons des ignames, comme beaucoup d'autres populations de la région, d'ailleurs. Cependant, nous appartenons à une culture distincte: nous sommes ceux qui construisent la maison cérémonielle en forme de crocodile à la gueule grande ouverte, nos héros culturels sont Mopul et Woien, comme vous pouvez le remarquer, en observant les décorations sur les canoës et sur la maison cérémonielle, et nos ancêtres nous ont transmis les mythes que nous reproduisons.»

Les peintures des Aborigènes d'Australie

Depuis quelques années, l'intérêt pour la culture aborigène ne cesse d'augmenter. Des peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem et des peintures acryliques sur toile du désert Central sont exposées non seulement dans les musées d'ethnographie, mais également dans les galeries d'art, ainsi que dans des maisons privées.

La peinture sur écorce est une activité traditionnelle dont il est difficile de définir l'antiquité. Au moment de l'arrivée des Européens, les Aborigènes peignaient les grandes plaques d'écorce qui formaient les murs de leurs abris. Cependant, depuis le début du XX^e siècle, la production de peintures sur écorce a été encouragée par la demande de la part d'anthropologues, de collectionneurs et de marchands d'art. Leur production pour la vente n'a eu aucun effet négatif sur les activités artistiques religieuses des producteurs et elles sont encore utilisées lors

des rites d'initiation comme support pédagogique pour la transmission d'histoires mythologiques.

Les peintures acryliques se sont développées dans les années 70 à Papunya, dans le désert Central, un village situé à 250 km à l'ouest d'Alice Spring et dans lequel a été organisée une réserve gouvernementale réunissant différents groupes linguistiques. En 1971 arriva à Papunya Geoff Bardon, un enseignant australien, qui encouragea les artistes aborigènes à réaliser leurs peintures traditionnelles à l'acrylique sur les portes, sur les murs de l'école, sur des planches et sur des toiles.

Pour comprendre la peinture des Aborigènes d'Australie, il est nécessaire de faire référence à la notion de *Dreaming* ou *Dreamtime* – Temps du Rêve (DUSSART 1993, GLOWCZEWSKI 1989): celle-ci désigne la période ancestrale pendant laquelle des êtres mythiques sortirent des profondeurs de la terre, jusque-là plate et sans relief. En voyageant, ils laissèrent les empreintes matérielles de leur passage et de leurs actions en donnant forme au paysage et au ciel. En visitant les rêves des humains, ils les instruisirent en leur expliquant leurs itinéraires, l'organisation sociale, les rites et les coutumes à suivre. Ces mythes sont transmis de génération en génération et sont célébrés pour perpétuer les liens entre les vivants, les ancêtres et les territoires. Le *Dreaming* est l'itinéraire parcouru par les figures ancestrales à travers le paysage et, en même temps, la dimension sacrée du présent et le pouvoir ancestral des êtres mythiques responsables de la création entière. Cependant, le Temps du Rêve ne désigne pas un monde de songes ou d'irréalité, mais au contraire un ordre de réalité. Comme le précise Wally CARUANA (1994: 10): «Le rêve ne se réduit pas à un code de vie, à un outil de contrôle social ou à une simple

chronique de la création, circonscrite dans le temps et liée à une période bien définie du passé. Il fournit le cadre idéologique qui permet à la société humaine de se maintenir dans un équilibre harmonieux avec l'univers; c'est une charte dont l'autorité a été sanctifiée par le temps.»

Les artistes aborigènes expriment leur identité à travers la peinture, certains utilisant des formes qui relèvent d'une longue tradition – c'est le cas des peintures sur écorce –, d'autres des matières nouvelles – c'est le cas des peintures acryliques. Les peintures perpétuent principalement les liens entre les vivants et les héros totémiques et représentent en particulier les cartes géographiques des lieux associés à des événements mythologiques. Pour un artiste aborigène, peindre un motif associé à un site est le moyen de prouver la connaissance mythologique qu'il a du territoire et donc ses droits de propriété (TAYLOR 1989).

Or, les peintures sur écorce et les peintures acryliques revêtent également une importance politique car, au cours des dernières décennies, elles ont été employées pour exprimer les droits des Aborigènes et leurs revendications territoriales. De nombreux groupes ont ainsi pu retourner vivre sur la terre de leurs ancêtres. Ces peintures, qui s'adressent aux non-Aborigènes, expriment un message politique en nous rappelant que les Aborigènes sont pauvres, victimes d'injustices et opprimés. Ils souhaitent que l'on entende une autre version de leur histoire, de leur vision du monde, et veulent participer aux discours tenus sur leur culture et leur art (DUSSART 1993). Ils racontent ce qui est important pour eux, ce qui fait leur identité. En plus, les bénéfices des ventes des peintures contribuent au financement du mouvement général de retour des Aborigènes sur leurs terres ancestrales.

Comme l'explique Wayne Barker, rocker et cinéaste aborigène: «Notre culture survivra, grâce à des expositions à travers le monde, grâce aux gens qui les verront, grâce à des articles, des photos, etc. Les Aborigènes sont des gens qui ont une culture vieille de 40'000 ans. Elle mérite d'être reconnue» (MERLEAU-PONTY et TARDY 1989: 168).

Conclusion

Les musées d'ethnographie ne sont pas uniquement des lieux où l'on conserve des trésors et des témoignages de cultures traditionnelles considérées comme étant en train de disparaître. La mission de conservation et de compréhension est toujours très importante, mais elle concerne également les sociétés en transformation. Cela nous permet de nous arrêter brièvement sur un concept central, mais problématique, qui a été longtemps interprété de manière erronée: celui de tradition. Lorsqu'on parle de tradition pour se référer à des croyances, pratiques, règles et normes sociales, modes de vie hérités et transmis de génération en génération, on souligne le caractère de continuité avec le passé d'une culture. En même temps, la tradition est vue comme un ensemble atemporel, statique, qui est transmis d'une génération à la suivante sans aucune variation. Or, au cours des dernières décennies, plusieurs études ont montré le caractère dynamique de la tradition (BALANDIER 1971, HOBBSAWM et RANGER 1983, KEESING et TONKINSON 1982, OTTO et PEDERSEN 2005). La production ethnographique contemporaine est souvent absente dans les musées, car elle est considérée comme inauthentique et comme une dégradation des formes traditionnelles. Cependant, toute production

matérielle est soumise à des changements continus, bien que parfois imperceptibles, parce que le contexte et la culture qui lui donnent vie se modifient. Les productions artistiques changent, car la culture qui les exprime change. En particulier dans les pays du Tiers-monde, l'arrivée des administrations coloniales avec l'introduction de nouvelles valeurs culturelles, ainsi qu'une mobilité croissante, ont exposé les populations à des influences extérieures toujours plus fortes et ont entraîné également la désagrégation graduelle du tissu social. Plusieurs formes artistiques traditionnelles ont disparu ou, quand elles subsistent, ont perdu les fonctions et les significations qu'elles avaient auparavant. Certains objets relèvent de la tradition tout en étant produits dans des contextes différents et pour un public élargi, d'autres sont créés *ex-nihilo* en utilisant des moyens – supports, formes, motifs, symboles – empruntés tant à la tradition qu'à la modernité. Entre ces catégories, toutes les variations apparaissent, formant un *continuum* et entre lesquelles il serait vain de procéder à des opérations d'authentification et de légitimation.

Un musée d'ethnographie se doit de prendre en considération ces objets produits à partir de modifications progressives d'une série de traditions qui évoluent pour s'adapter à des nouvelles valeurs et identités. Continuer à créer de nouvelles interprétations de la réalité et de la vie, créer de nouvelles expressions artistiques correspond à une attitude totalement humaine. Si ces expressions nous apparaissent aujourd'hui comme jeunes, elles constituent l'héritage, donc la tradition de demain (DARK 1990).

En tant qu'ethnologue, je considère les objets ethnographiques comme des systèmes culturels, des moyens de communication, la réalisation concrète et la manifes-

tation de systèmes de pensée, de croyances et de valeurs, qui, autrement, resteraient insaisissables aussi bien à l'ethnologue qu'aux membres de la culture concernée. Ils sont polysémiques, ils offrent souvent plusieurs niveaux d'interprétation, certains facilement compréhensibles, d'autres plus obscurs. L'exposition muséale fait parler les objets dans le ou les sens choisis parmi les différents messages dont ils sont potentiellement porteurs. On peut certes choisir de les considérer et de les présenter pour le sens esthétique qu'ils incarnent, montrer leur puissance esthétique, mais «*l'occhio va dove la mente lo guida*» (l'œil va où l'esprit le dirige). Dans le monde tacite de la contemplation esthétique, le visiteur risque ne pas entendre leurs voix.

Références

- AUBERT Laurent (dir.)
2000 *Le monde & son double*. Paris: Adam Biro/Genève: Musée d'ethnographie de Genève.
- BALANDIER Georges
1971 *Sens et puissance. Les dynamiques sociales*. Paris: PUF.
- CARUANA Wally
1994 *L'Art des Aborigènes d'Australie*. Paris: Thames & Hudson.
- COLOMBO DOUGOUD Roberta
2000 «Souvenirs from Kambot (Papua New Guinea): The Sacred Search for Authenticity». In: Michael Hitchcock and Ken Teague (eds), *Souvenirs: The Material Culture of Tourism*. Aldershot: Ashgate: 223-237.
- 2005 «Ol i kam long hul bilong Wotñana (They come from the Hole Wotñana): How a Papua New Guinean Artefact became Traditional». In: Ton Otto and Poul Pedersen (eds), *Tradition and Agency: Tracing Cultural Continuity and Invention*. Aarhus: Aarhus University Press: 234-266.
- DARK Philip J.C.
1990 «Tomorrow's Heritage is Today's Art, and Yesterday's Identity». In: Allan Hanson and Louise Hanson (eds), *Art and Identity in Oceania*. Honolulu: University of Hawaii Press: 244-268.
- DUSSART Françoise
1993 *La peinture des aborigènes d'Australie*. Paris: Éditions Parenthèses.
- GLOWCZEWSKI Barbara
1989 «L'espace-temps du rêve». In: Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy (dir.), *Australie Noire*. Paris: Autrement: 87-91.
- GONSETH Marc-Olivier, Jacques HAINARD et Roland KAEHR
2002 *Le musée cannibale*. Neuchâtel: MEN.
- HOBBSAWM Eric and Terence RAER (eds)
1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAMIN Jean
1998 «Faut-il brûler les musées d'ethnographie?» *Gradhiva. Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie* 24: 65-69.
- KEESING Roger M. and Robert TONKINSON (eds)
1982 «Reinventing Traditional Culture: The Politics of Kastom in Island Melanesia.» *Mankind*, Special Issue, 13: 4.
- MERLEAU PONTY Claire et Anne TARDY
1989 «Aborigène, rocker et cinéaste. Entretien avec Wayne Barker». In: Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy (dir.), *Australie Noire*. Paris: Autrement: 161-168.
- OTTO Ton and Poul PEDERSEN (eds)
2005 *Tradition and Agency: Tracing Cultural Continuity and Invention*. Aarhus: Aarhus University Press.
- TAFFIN Dominique (dir.)
2000 *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Paris: Maisonneuve et Larose/Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.
- TAYLOR Luke
1989 «Peindre ou la mémoire d'un peuple». In: Sylvie Girardet, Claire Merleau-Ponty et Anne Tardy (dir.), *Australie Noire*. Paris: Autrement: 128-135.

EXPOSER LE PATRIMOINE: APPROCHE COMMUNICATIONNELLE OU ANTHROPOLOGIQUE?

Jean Davallon

Les réflexions que je présente ici sont issues d'un travail en cours sur le patrimoine: elles font partie d'un cheminement qui va d'une recherche sur l'exposition comme dispositif communicationnel à une interrogation sur l'objet d'exposition comme opérateur symbolique.

Je poursuivrai donc le questionnement ouvert par Pierre Centlivres sur la question de la «culture», mais sous une forme moins théorique et scientifique que celle qu'il a proposée¹. Je partirai d'un constat: la distinction (voire l'opposition) existant entre musées de *civilisations*, terme promu de l'autre côté de l'Atlantique, au Canada, et musées de *cultures*, terme qui émerge de ce côté-ci. Comme toutes les distinctions sémantiques, celle-ci est grosse de discussions sur l'évolution de cette catégorie de musées que l'on dénomme aujourd'hui, «musées de société». Mon questionnement portera essentiellement, non sur le musée comme tel, mais sur cette partie du musée que sont les objets. Il me semble en effet qu'il

1. Voir p. 43-61.

est extrêmement difficile de penser un musée d'ethnologie, d'ethnographie, de civilisations ou de cultures, en faisant l'impasse sur les objets. Même s'il est admis aujourd'hui que l'exposition et le musée doivent tenir un discours, celui-ci se construit – dans ce type de musée plus encore que dans les musées de sciences, par exemple – avec et sur des objets.

Or, réfléchir sur l'objet oblige à modifier le regard porté sur le musée, à adopter un point de vue moins communicationnel et plus anthropologique. Comment faut-il concevoir ce recours à l'anthropologie? La référence au regard anthropologique sert, avant tout ici, à désigner la bienveillance qu'a fondamentalement l'ethnologue lorsqu'il étudie une autre culture et que le sociologue n'a pas toujours lorsqu'il aborde sa propre culture – surtout lorsqu'il s'agit de phénomènes symboliques comme celui du patrimoine. En d'autres termes, les réflexions menées par les sociologues sur le patrimoine ou sur la mémoire sont bien souvent extrêmement critiques, reposant sur le postulat plus ou moins implicite que notre société est moins «symbolique» que celles qui l'ont précédée ou que les «autres», c'est-à-dire les sociétés exotiques. Or, on peut se demander ce que peut bien vouloir dire l'affirmation que notre société se «désymbolise», sous prétexte qu'elle utilise de nouveaux outils de communication ou bien construit un rapport au passé à travers le patrimoine (JUDY 1995, GAUTHIER 1996). À mon sens, si l'on veut comprendre l'usage que notre société fait des musées, et spécialement de ces musées qu'on appelle aujourd'hui «de société», force est de laisser de côté cette attitude critique; d'arrêter de répéter que ces musées sont des musées de la nostalgie, de la destruction systématique de la mémoire; et d'adopter une autre attitude vis-à-vis du processus de patrimonialisation, c'est-

à-dire la même attention *a priori* bienveillante (en fait, neutre) qu'ont les ethnologues vis-à-vis des cultures qu'ils étudient. Cultures qu'ils doivent mettre à distance lorsqu'il s'agit de la leur ou qui se trouvent être déjà à distance avec les cultures exotiques. Mon recours à l'anthropologie revient donc à l'emprunt d'une posture théorique et méthodologique, afin de pouvoir explorer un processus de notre culture que je continue de considérer comme symbolique.

Je commencerai par examiner ce que recouvre la notion de communication dans le contexte muséal, en allant au-delà de la définition qu'on en donne habituellement comme transmission d'information entre deux points A et B. Dans le contexte qui nous intéresse, nous verrons que l'enjeu de la communication est de nous mettre en relation avec un monde qui nous est fondamentalement étranger, avec un monde autre. Dans un musée, et singulièrement dans un musée d'ethnographie², l'enjeu est en effet que le visiteur entre en communication avec un univers qui ne fait pas partie de son quotidien et qu'il donne aux objets une signification autre que celle qu'il met en œuvre spontanément en tant que membre de sa propre culture. Je m'interrogerai ensuite sur les façons d'appréhender l'objet de patrimoine, plus particulièrement l'objet de patrimoine ethnologique. Enfin, je poserai quelques questions concernant les modalités d'usage de ce patrimoine par les musées.

2. Ou d'ethnologie, de civilisations, de cultures, etc.

La question des objets au musée

Dans les musées, il existe plusieurs manières de traiter les objets. Sans même entrer dans une histoire de la muséologie et de la muséographie des musées d'ethnographie, on ne peut qu'être frappé par la variété des types d'exposition, des modes de fonctionnement des musées et des objectifs assignés aux expositions. Prenons quelques exemples.

Il y a en premier lieu les collections d'objets, version ancienne du musée, qui présente les objets selon des principes de classement scientifique ou d'analogie fonctionnelle. Pensons par exemple au Musée de l'Homme à Paris d'un côté ou au Museon Arlaten à Arles de l'autre.

On assiste ensuite à l'utilisation de l'objet comme support ou outil de construction d'un discours. J'ai évidemment à l'esprit l'exemple de l'exposition «La Différence»³ qui montrait trois modalités d'usage des objets, correspondant à trois approches d'un même thème par trois musées, pour produire du discours d'exposition. Dans la partie conçue et réalisée par le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, il y avait ce que j'appellerais des «objets embrayeurs», sur lesquels le visiteur butte du fait de leur relative étrangeté, qu'elle soit esthétique ou culturelle, et dont la signification

se trouve, du coup, légèrement décalée. Jacques Hainard parlait à ce sujet de «muséologie de la rupture»; mais cette rupture s'accompagne, à mon sens, d'un embrayage sur un autre univers – au sens où les linguistes parlent d'embrayeurs (de *shifters*), c'est-à-dire d'opérateurs qui vont connecter le discours avec la réalité extérieure. Nous sommes donc ici entre deux régimes de fonctionnement des objets ; ils sont présentés en tant qu'objets de patrimoine et fonctionnent en tant qu'opérateurs de discours. Dans la partie de l'exposition proposée par le Musée Dauphinois, nous avons plutôt des «objets documents». Sorte d'opérateurs de catégorisation, les objets fonctionnaient sur le double registre d'objets que l'on reconnaissait, du fait qu'ils appartiennent à notre propre culture, et d'objets qui renvoyaient au discours scientifique. À l'inverse, avec l'exposition du Musée de la civilisation de Québec, les objets étaient utilisés comme composants d'unités de discours, mais apparaissaient en même temps empreints d'une forte charge de mémoire pour les visiteurs.

En arrière-plan de ces différentes façons dont le musée considère et traite les objets, se profile le grand débat sur la mise en contexte des objets, tel qu'initié par Georges-Henri Rivière. En effet, d'un point de vue muséographique, se pose toujours la question de savoir comment s'opère cette mise en contexte: si elle implique que celui-ci soit scientifiquement construit, même s'il s'agit d'une restitution; ou si l'on a affaire à une restitution permettant au visiteur de se transporter dans un univers qui n'est pas le sien. Et pour faire bonne mesure, il faudrait aujourd'hui élargir ce débat à l'usage de cette forme particulière d'objet qu'est la

3. Exposition conjointe du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, du Musée Dauphinois de Grenoble et du Musée de la civilisation de Québec, 1995. Trois musées s'associent pour présenter, sans se concerter entre eux, une réflexion sur la différence. Voir aussi «Quels chantiers pour l'ethno? Entretien avec Jacques Hainard», p. 123-142.

mémoire, voire le témoignage, comme dans l'exposition «D'Isère et de Maghreb» du Musée Dauphinois⁴.

Les stratégies d'utilisation des objets à des fins communicationnelles aboutissent à des formes d'expositions différentes et, par voie de conséquence, à des modalités de communication qui n'ont apparemment rien à voir les unes avec les autres. Aussi, afin d'y voir un peu plus clair dans cet imbroglio, je propose de commencer par une mise à plat de ce que signifie communiquer au musée.

Communiquer au musée

Comme je le disais en commençant, lorsqu'on parle de communication – dans le musée comme ailleurs –, on reprend généralement la définition véhiculée par la vulgate des médias et nombre de théories des médias: transmettre ou acquérir de l'information. Ce modèle pèse d'autant plus sur la muséographie et la muséologie qu'il y a quelques décennies, les musées de sciences, dont l'objectif était de faire acquérir des connaissances et de faire comprendre des processus en développant des stratégies de facilitation d'acquisition de l'information, ont servi de référence à l'ensemble du monde des musées. Dès lors au musée, communication se traduit bien souvent par nécessité que les gens comprennent, qu'ils acquièrent des informations, même lorsque ne sont pas visées, de manière déclarée, des stratégies d'apprentissage éducatif, des stratégies didactiques.

4. Voir Jean Guibal, «Cultures régionales et minorités culturelles», p. 309-319.

Mais «communiquer», ce peut être aussi mettre en relation. Cette autre conception de la communication est tout à fait classique dans le monde des musées: le simple fait de mettre à disposition des objets ou d'ouvrir un espace au public est souvent considéré comme synonyme de communiquer. On peut même aller jusqu'à dire que, si transmettre de l'information est un peu l'imaginaire du musée de sciences, rendre les objets disponibles en ouvrant les portes est celui du musée d'art, dans lequel la communication est considérée *de facto* comme une mise en relation des visiteurs avec les œuvres, celles-ci étant sensées se charger du reste. Il va sans dire que la construction d'une telle communication est plus complexe que ne le laisse supposer ce raccourci.

Au cours des dernières années, on a vu émerger encore un autre sens donné au terme «communication», notamment à partir des études portant sur le connexion entre visite de musée et loisirs. Selon ces études, communiquer, c'est moins communiquer avec ce qui est présenté qu'avec les autres personnes avec lesquelles on effectue la visite. En ce sens, la visite de musée représente une occasion, pour un groupe donné de visiteurs, de pouvoir échanger et discuter. On sait, d'ailleurs, que des stratégies de développement de la sociabilité entre visiteurs ont été mises en place par certains musées. De telles stratégies sont bien connues des parcs d'attraction qui savent depuis longtemps que le temps de visite – et donc la consommation interne qui en découle – dépend de la sociabilité à l'intérieur du groupe de visiteurs. Ce qui signifie que plus les visiteurs du groupe échangent, plus ils visitent de manière approfondie, et plus ils consomment. Des parcs de loisirs ont d'ailleurs réorganisé leur parcours de visite afin, par exemple, de réduire les tensions à l'intérieur du groupe

familial entre les enfants qui veulent faire une chose et les parents qui veulent en faire une autre. On comprend aisément pourquoi de telles approches de l'expérience de visite ont pu prendre de l'importance.

Les «expositions documentaires», dont l'objectif est de tenir un discours, et auxquelles appartiennent les expositions ethnographiques, répondent à une stratégie communicationnelle déclarée. Ce sont probablement elles qui permettent par conséquent le mieux de saisir les processus communicationnels qui caractérisent l'exposition. Nous y trouvons fortement développée une forme de communication que les spécialistes appellent la méta-communication, c'est-à-dire une communication qui porte sur une communication. Une des particularités, qui fait la complexité et en même temps l'intérêt de l'exposition comme média, réside dans le fait que la signification s'y construit indirectement. Comme au billard, il est donc nécessaire d'utiliser, si l'on peut dire, les bandes. En effet, il n'est guère possible de transmettre directement un message. On peut, certes, toujours écrire ce que l'on a à dire, mais il n'est pas nécessaire pour cela de faire une exposition. Entrer dans la démarche de faire une exposition, cela revient à mettre le visiteur dans la position de pouvoir produire de l'interprétation. Communiquer, c'est donc lui donner ce qui va lui permettre de comprendre, c'est-à-dire d'interpréter dans le sens de l'intention du producteur. D'une certaine façon, il s'agit donc de communiquer une intention, en répondant à la tendance des visiteurs à chercher ce que les producteurs ont voulu dire. C'est cette forme de communication ostensive-inférentielle (c'est-à-dire qui s'appuie à la fois sur le fait de montrer et d'interpréter) qui est spécifique à l'exposition documentaire. Elle repose sur un jeu entre

l'intentionnalité (le vouloir communiquer du producteur) et l'attentionnalité, c'est-à-dire l'activité de production de signes du côté de la réception. Le visiteur produit de la signification et cherche à savoir si celle-ci correspond à la signification qu'il fallait produire, si c'était bien celle qui était attendue ou voulue. On peut toutefois se demander quelle place revient aux objets dans un tel fonctionnement communicationnel.

L'objet dans les expositions documentaires

Il me semble qu'on peut distinguer trois grandes manières d'utiliser les objets dans les expositions documentaires.

La première revient à considérer que les objets sont entièrement et uniquement au service du fonctionnement communicationnel. Dans ce cas, ils servent au producteur à faire comprendre quelque chose et au visiteur à savoir ce qu'a voulu dire ou faire le producteur; ils sont en quelque sorte utilisés comme des outils au service de l'intentionnalité de l'un et de l'attentionnalité de l'autre, au service d'une stratégie communicationnelle. C'est pourquoi le type d'objet caractéristique de ce mode de fonctionnement n'est pas l'objet conservé par le musée, mais l'objet construit spécialement à cet effet, le panneau ou le dispositif interactif, tels qu'on peut les trouver dans les expositions ou les musées des sciences. Il s'agit là d'un type d'objet qui ne nous intéresse pas directement ici, et je ne m'attarderai pas sur ce cas de figure.

La seconde manière nous intéresse plus ici: elle concerne l'objet support – et non plus l'outil – de la communication. C'est la situation classique de l'objet de musée; mais, pour saisir le rapport entre cet objet et

l'usage qui peut en être fait, il faut se tourner vers un type d'objet qui est moins dépendant de l'institution que l'objet de musée. Je prendrai donc un exemple qui n'est pas directement lié à l'ethnographie, mais qui est emprunté au patrimoine monumental ou archéologique. Xavier Greffe, dans un ouvrage célèbre sur l'économie du patrimoine monumental (GREFFE 1990), avait introduit la distinction entre le support, qui ne doit pas être détruit par l'usage qu'en fait le visiteur (ce que l'on appellera couramment l'objet patrimonial), et le service offert à ce dernier, qui commence avec le droit d'accès, mais qui peut comprendre bien autre chose comme des services annexes (restauration, librairie, etc.) ou encore des produits dérivés (produits pour lesquels le support est une sorte de prétexte). Dans ce cas, l'institution patrimoniale vend donc du service en évitant de détruire l'objet qui sert de support à la production de ce service. Ce qui est en l'occurrence intéressant à étudier, ce sont les différentes modalités de transformation du support en service. On sait en effet l'attention toujours très pointilleuse que les spécialistes du patrimoine portent au risque possible d'une instrumentalisation de l'objet patrimonial (le support) pour en faire le simple composant d'un produit dans lequel cet objet disparaîtrait. Pour prendre un exemple grossier : l'instrumentalisation d'un site archéologique comme décor d'un parc d'attraction. On pourra tenir cette attention pour une défense maniaque du patrimoine, mais ce qui importe tient au fait qu'elle signe en tout cas la reconnaissance du statut social spécifique de l'objet patrimonial.

Or, c'est précisément ce statut que nous voyons revendiqué dans la troisième façon d'utiliser les objets dans l'exposition documentaire ; il s'appuie non sur l'axe communicationnel proprement dit (la relation entre le

visiteur et le producteur), mais sur ce que les spécialistes du langage appellent l'axe référentiel. En effet, lorsqu'on communique, on le fait toujours à propos de quelque chose ; et ce quelque chose peut être en dehors de l'axe communicationnel, absent de l'espace et du temps où se trouve le récepteur ou le producteur, absent en tout cas – c'est un des principes de base du fonctionnement du langage – du langage lui-même. Construire des dispositifs de langage permet donc ainsi de mobiliser ou de renvoyer (de référer, dira le spécialiste) à des univers qui sont des univers invisibles et absents, ce qu'on appelle des univers transcendants, non au sens religieux du terme, mais en ce que ce sont des univers inaccessibles en dehors des opérations de langage qui les évoquent. Or, ce qui caractérise les objets de musée, c'est précisément leur capacité à mobiliser cet axe référentiel. Ce processus est, par exemple, tout à fait évident dans l'exposition d'archéologie, qui permet au visiteur d'accéder à l'univers de la culture ou des personnes qui ont produit, ou utilisé, les objets exposés. Mieux, sans ces objets, ce visiteur, comme d'ailleurs le spécialiste qui les étudie, ne pourrait accéder physiquement à cet univers, voire ne pourrait même pas imaginer qu'il ait pu exister. Or, on peut dire que les musées d'ethnographie sont, sur ce point, logés à la même enseigne que les musées d'archéologie puisqu'un de leurs objectifs est, me semble-t-il, de faire accéder à la culture de l'autre. La complexité d'une telle communication tient au fait qu'elle ne se situe pas dans l'ici et le maintenant, mais dans l'espace et dans le temps.

On voit donc qu'à la différence des médias qui visent à nous mettre en contact avec l'événement en s'appliquant à disparaître, à devenir transparents (même si ce n'est pas ce qu'ils font en réalité), le musée conserve – dans tous les sens du terme – l'épaisseur du média

exposition. Effacer cette épaisseur du média équivaldrait à annihiler le poids symbolique des objets; au contraire, l'exposition travaille à partir de ceux-ci. C'est pourquoi les objets ne sont jamais de simples opérateurs de langage; on ne peut les réduire à des signes. Ils continuent de fonctionner comme des objets, comme des porteurs d'une espèce de profondeur qui n'a rien de métaphysique, mais qui tient au fait qu'ils sont des «choses» qui appartiennent à un autre monde que le nôtre, tout en y étant présents. En ce sens, ils sont des opérateurs symboliques.

L'objet de patrimoine

Pour aller un peu plus loin dans l'approche du fonctionnement communicationnel de l'exposition, je dirai que celui-ci est caractérisé par ce que j'ai appelé ailleurs un basculement de l'axe communicationnel sur l'axe référentiel (DAVALLON 1999: 28 ss). Je n'entrerai pas dans le détail de ce processus, me contentant d'en indiquer ici l'intérêt pour notre propos. Celui qui produit l'exposition n'est évidemment pas présent dans l'objet qu'il a créé; il ne «joue» pas l'exposition *in praesentia* comme pourrait le faire par exemple un acteur; mais il lui délègue son intention de faire voir, de faire comprendre. C'est ce qui va rendre possible que le visiteur, qui est, lui, physiquement en contact avec les objets dans l'exposition, entre en relation avec le monde d'origine, d'appartenance de ces objets, précisément à travers ces derniers. La conséquence de ce fonctionnement pragmatique est de la plus grande importance pour le statut social de l'objet.

Ce basculement de l'axe de la communication sur celui de la référence fait de l'objet de patrimoine un médiateur

entre un passé et un présent, un ici et un ailleurs. POMIAN (1978) a très bien pointé ce processus, lorsqu'il a montré comment les objets d'archéologie avaient perdu leur fonction d'usage, qu'ils étaient devenus des déchets, avant de devenir des objets témoins de leur époque; qu'ils avaient perdu leur statut d'objets ordinaires pour devenir des «sémiophores», des objets porteurs de signification – et il faut encore ajouter: pour devenir des représentants de leur monde d'origine. Une des conséquences pratiques en est que l'objet est toujours physiquement extrait de son contexte d'origine avant de devenir un lien symbolique entre ce contexte et nous. Ce n'est pas pour rien si la mise en contexte constitue toujours un enjeu essentiel de l'exposition.

Sous cet angle, on peut considérer le statut juridique de l'objet de patrimoine comme un moyen de dire et de garantir ce statut social de médiateur entre deux mondes (il faut suivre, sur ce point, l'intérêt que portait Mauss au statut juridique des objets en tant qu'il dit des relations sociales). Pour faire simple: l'objet de patrimoine est un objet qui est sorti du patrimoine au sens du patrimoine privé ou personnel pour devenir du patrimoine au sens collectif et culturel. On ne peut donc que constater avec le juriste (HOUNIEU 1995) à quel point ce terme de patrimoine (culturel) est ambigu, puisqu'il relève de ce qu'en droit romain on appelait les *res extra patrimonium*, c'est-à-dire des choses qui ne pouvaient pas faire partie du patrimoine privé et personnel (précisément le *patrimonium*). Même si on peut regretter avec lui une telle ambiguïté, on peut néanmoins constater que les règles juridiques de protection (au moins en France) reviennent à sortir totalement ou partiellement le patrimoine de la sphère du patrimoine personnel pour le faire entrer dans celui du patrimoine collectif (culturel, et aussi, aujourd'hui, naturel).

La conséquence en est la nécessité de ne pas confondre le fait de posséder le patrimoine et le fait d'en être propriétaire. On dit couramment d'un musée qu'il «possède» tel ou tel objet ou telle ou telle collection, mais il n'en est pas pour autant propriétaire. Ce patrimoine pourra par exemple appartenir à la nation (s'il est déclaré comme patrimoine national), l'État ayant alors fonction de représenter cette dernière. La chose est encore plus flagrante, dans sa complexité même, lorsque nous parlons de patrimoine de l'humanité ou de patrimoine naturel. Si nous possédons ce patrimoine, nous avons aussi la charge de le conserver pour les générations à venir; c'est l'humanité (ou la nature) qui en est propriétaire – avec tous les problèmes que pose dans ce cas la représentation juridique de l'humanité ou de la nature... Mais quoi qu'il en soit, l'idée qui est derrière tout cela est que ceux qui possèdent ce patrimoine, ceux qui en sont les dépositaires, ont l'obligation de le garder.

Il serait intéressant, à ce propos, de mettre en rapport cette procédure juridique de sortie d'une sphère (économique) et d'entrée dans une autre (symbolique) avec d'autres: procédure ordinaire, pourrait-on dire, de la découverte de l'objet. Umberto Eco parle par exemple de «trouvaille»: l'objet de patrimoine est toujours «trouvé»; même s'il était sous nos yeux, nous ne l'avions pas vu à sa juste valeur. Procédure symbolique, à l'opposé, qui fait que cet objet est frappé de l'obligation d'être gardé, en ce qu'il sert de référence au groupe social et en ce qu'il est porteur de l'identité sociale de ce dernier, à la manière de ces objets conservés par les Baruya dont parle GODELIER (1996)⁵.

5. Pour un développement sur ce point, voir DAVALLON 2006.

Quels usages pour les objets de patrimoine?

Si on en vient maintenant à se demander quels usages le musée fait de ces objets particuliers que sont les objets de patrimoine, il faut tout d'abord noter que cette dimension symbolique ne va nullement à l'encontre du fonctionnement de l'exposition comme discours. Elle me semble, au contraire, constituer une condition de possibilité de l'exposition comme discours dans les musées d'ethnographie; et ce, de diverses manières, que je regrouperai, pour faire simple, sous deux grandes catégories: les formes traditionnelles et les formes plus nouvelles.

Parmi les usages que l'on dira «traditionnels», il y a évidemment l'*usage archéologique*, dans lequel l'objet sert à reconstruire le passé et à créer en rapport direct avec celui-ci. On sait que la construction scientifique participe à la production du statut patrimonial de l'objet en garantissant son authenticité. Ce qui signifie que cette dernière est scientifiquement construite, sans quoi il n'y aurait pas d'archéologie possible, pas plus que de musées d'archéologie.

Une autre forme traditionnelle d'usage de l'objet est l'*usage ethnologique* ou *anthropologique*. Les objets y servent, au fond, à construire un regard sur l'autre et l'ailleurs, ce qui me paraît très différent de ce qui se passe en archéologie. Une de ces différences porte sur le rapport entre la science et le statut des objets: il est en effet possible de déconnecter partiellement les objets ethnographiques de leur production scientifique, lorsqu'ils ont été reconnus comme étant des objets authentiques, et de les utiliser sans faire référence à la recherche scientifique – ce qu'on ne peut pas faire en archéologie (sauf peut-être quand on les considère comme des objets d'art) – pour produire un discours d'exposition. Il me semble

qu'une muséologie de la rupture à la manière de Jacques Hainard⁶ serait impossible sans cette distance possible entre l'usage des objets dans l'exposition et leur traitement scientifique, la contrepartie étant probablement la séparation entre ethnologie de musée et ethnologie théorique (on ne peut pas concevoir un musée d'ethnographie sans objets de collection et des ethnologues de musée sans missions de conservation/exposition, mais on n'a pas besoin d'objets pour faire de l'ethnologie).

Je citerai une dernière forme d'usage traditionnel de l'objet: la *forme idéologique*. Elle correspond à l'utilisation de la légitimité de l'objet et de sa puissance symbolique pour tenir un discours qui n'est pas ancré dans un propos scientifique, mais répond à une visée de légitimation d'un discours social. Il me semble que certains musées visant à construire une identité (par exemple nationale) fonctionnent en partie sur ce registre.

Aujourd'hui, trois formes plus nouvelles me semblent émerger et se trouver en compétition. La première pourrait être appelée la *forme mythique*. L'objet est utilisé comme point de départ de la construction d'un univers de langage; ce qui intéresse alors est l'univers d'origine, non l'objet. Par exemple, lorsqu'on reconstitue une statue avec des bras qui avaient disparu, ou que l'on cherche à reconstruire imaginativement l'impression ou l'expérience de ce que pouvait être la culture à laquelle appartenaient des objets de patrimoine, on se trouve dans une construction mythique, au sens anthropologique du terme: ni vraiment dans le faux, (les objets peuvent être des vrais ou les copies

celles de vrais objets) ni dans l'authentique; mais, comme Umberto Eco le montre dans *La guerre du faux* (1985), ces vrais objets sont en quelque sorte incorporés dans une stratégie de reconstruction d'une origine.

La seconde forme d'usage nouvelle est la *forme identitaire*. Si la forme précédente partait d'une confusion entre mythe et patrimoine, celle-ci confond plutôt mémoire et patrimoine. Il s'agit d'une confusion aujourd'hui très courante. Pourtant, la mémoire est un dispositif social construit à partir du producteur, non du récepteur: le premier voulant influencer, voire contraindre le second. L'exemple type en est le monument qui, comme l'a très clairement exprimé Alois RIEGL (1984), devra permettre aux générations futures de se souvenir de l'événement que l'on veut célébrer. Celui qui produit le monument veut maintenir le souvenir. La caractéristique du patrimoine répond au contraire à un processus – j'emprunte l'expression à l'anthropologue Jean Pouillon – de «*filiation inversée*» (DAVALLON 2000). C'est nous qui décidons, aujourd'hui, que des gens, qui vivaient ailleurs ou dans le passé, nous ont légué quelque chose. Il ne faut pas confondre mémoire et patrimoine, non pas pour des raisons morales, mais pour des raisons scientifiques. Car nous sommes en face de deux régimes de production de discours et d'énonciation qui sont totalement différents. D'ailleurs, chacun le sait, il y a d'un côté «le devoir de mémoire» et de l'autre «l'obligation de garder». Il ne me paraît pas tout à fait inutile de faire ce rappel, car cette forme identitaire pèse relativement fort dès qu'il est question de culture⁷.

6. Voir «Quels chantiers pour l'ethno? Entretien avec Jacques Hainard», p. 123-142.

7. L'article de Pierre Centlivres, p. 43-61, permet aisément de comprendre pourquoi.

La troisième forme d'usage de l'objet renvoie à un enjeu sur lequel les musées d'ethnographie, de société, de civilisation, de culture, ont largement travaillé au cours des dernières décennies. Il s'agit de ce que j'appellerai la forme culturelle, qui consiste à reconnaître, par exemple, que des objets nous concernent sans que nous fassions forcément partie de la culture qui les a produits. Il s'agit d'une appropriation symbolique de ces objets, non pas parce que nous les considérons comme faisant partie de «notre» culture, mais parce que nous estimons que nous sommes débiteurs à l'égard de la culture qui les a produits. Peut-être la particularité des musées d'ethnographie est-elle aujourd'hui l'abandon du principe selon lequel celui qui produit le discours scientifique sur des objets peut se tenir pour propriétaire de ces objets? Afin de mieux faire comprendre ce que je veux dire, je me référerai à ce qui se passe avec la musique traditionnelle. Pendant longtemps, les propriétaires de droits ont été ceux qui collectaient cette musique, non ceux qui la faisaient. Aujourd'hui, nous assistons à l'émergence d'auteurs et d'interprètes identifiés comme tels et titulaires de droits, donnant naissance d'ailleurs à de nouveaux genres musicaux (les «musiques du monde»). Ce qui ne nous empêche pas de les apprécier! Il me semble (mais il ne s'agit ici que d'une intuition qui serait à explorer et à examiner) que les musées d'ethnographie sont aujourd'hui confrontés à un processus du même ordre.

En effet, lorsque nous reconnaissons aujourd'hui des productions culturelles des Aborigènes australiens comme patrimoine de l'humanité, il me semble que nous effectuons une opération (et une révolution symbolique) proche de celle des humanistes de la Renaissance reconnaissant les Romains ou les Grecs comme leurs ancêtres

symboliques. À ceci près, évidemment, que la distance spatiale et culturelle remplace la distance temporelle. Ce n'est plus, me semble-t-il, la logique selon laquelle nous récupérons des objets, au motif que ceux qui les possèdent ne savent pas en apprécier la valeur ou les conserver, ou que ceux qui en sont propriétaires demandent à être étudiés car leur culture risque de disparaître. Nous nous estimons débiteurs vis-à-vis de l'autre culture, en tant qu'elle est à l'origine des objets dont elle reste propriétaire, même si en nous sommes aujourd'hui les dépositaires.

Références

- DAVALLON Jean
1999 *L'Exposition à l'œuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan.
- 2000 «Le patrimoine: une «filiation inversée»?». *Espaces Temps. Les cahiers. Transmettre aujourd'hui: retours vers le futur* 4^e trim.: 74-75.
- 2006 *Le Don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Hermès Sciences-Lavoisier.
- GAUTHIER Alain
1996 *Du visible au visible: anthropologie du regard*. Paris: PUF.
- GODELIER Maurice
1996 *L'Énigme du don*. Paris: Arthème Fayard.
- GREFFE Xavier
1990 *La Valeur économique du patrimoine: la demande et l'offre de patrimoine*. Paris: Anthropos-Economica.
- HOUNIEU Jean-Pierre
1995 «La syntaxe juridique de la notion de patrimoine». In: Yvon Lamy (dir.), *L'Alchimie du patrimoine: discours et politiques*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine: 75-107.
- JEUDY Henri-Pierre
1995 «Entre mémoire et patrimoine». *Ethnologie française* 15, 1: 5-6.
- POMIAN Krzysztof
1978 «Entre l'invisible et le visible: la collection». *Libre*. 3: 4-55. Repris dans *Collectionneurs, Amateurs et Curieux: Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècles*. Paris: Gallimard.
- RIEGL Alois
1984 *Le culte moderne des monuments: sa nature, son origine*. Trad. de l'all. Paris: Éd. du Seuil.

L'OBJET ETHNOGRAPHIQUE À L'ÈRE DIGITALE

Majan Garlinski

Un paquet sur la table

Un objet: du latin *objectum*, chose placée devant. Devant nous se trouve un objet emballé. Le simple fait qu'il soit placé sous le regard d'ethnologues suffit-il pour en faire un objet ethnographique? Une chose se définissant par sa matière, sa technique, sa forme, sa couleur, son usage, n'importe laquelle peut devenir un objet ethnographique. Encore faut-il que celui ou celle qui l'observe soit motivé à la regarder en ethnologue. Le statut de l'objet dépend alors du regard de l'observateur.

On déballe le paquet. Il contient une poterie

Une poterie artisanale? Archéologique? Un objet d'art? Ou simplement un objet d'usage contemporain? Cette poterie est, potentiellement, toutes ces choses à la fois et encore bien d'autres choses: un souvenir, un cadeau, un produit marchand, un objet sacré, une référence...

Dans le cas concret qui m'occupe, c'est une référence. Référence à une culture contemporaine lointaine. Ce pot

a été fabriqué en février 1988 à Bolachetole, principal lieu de travail des Prajapati, des potiers de caste relativement élevée de l'ethnie des Newar, de Bakhtapour, dans la vallée de Katmandou, au Népal. Ce pot est une commande émanant de mon collègue de terrain et de moi-même. On l'appelle *barai soma*. Il est utilisé dans un rite: on y sert la bière dans les maisons communes appelées *guthi*, dans lesquelles seuls les professionnels de chaque métier sont autorisés à entrer. C'est en principe un usage exclusif.

Le décor du pot comporte cinq têtes de serpents (*naga* en sanscrit) entourant le goulot, vers lesquels convergent, sur le col, deux *naga* rampants. Bien sûr, on pourrait aller plus loin en ce qui concerne l'interprétation et la contextualisation du pot et des mots dont on le désigne – *barai soma*, *naga* –, ainsi que pour le reste de l'ornementation.

On voit que ce pot a une couleur noirâtre. Normalement, les potiers sont de basse caste. J'ai dit que les Prajapatis étaient plutôt de haute caste, parce qu'ils sont les seuls à avoir obtenu le droit de brûler deux fois leurs poteries, une première fois très à couvert, presque sans oxygène, et une seconde fois avec une arrivée d'oxygène qui leur confère leur couleur noire. Les Prajapatis étaient traditionnellement les fournisseurs de la cour.

Pourquoi avons-nous commandé ce pot? Tout d'abord pour le préserver, comme témoin d'une culture en rapide transformation et dans laquelle, par exemple, les objets en plastique viennent remplacer la poterie traditionnelle. Ensuite, parce que notre stage de terrain était principalement lié à la question de la manière de poursuivre des recherches ethnographiques en utilisant les moyens audiovisuels comme on utilise un stylo (selon l'expression d'Astruc, «caméra-stylo»). Il ne s'agissait pas pour

nous de filmer une thèse préalablement écrite, de l'illustrer en quelque sorte, mais au contraire d'approcher, d'analyser et de présenter le sujet par des moyens audiovisuels. La poterie s'offrait bien à notre exercice en raison du caractère répétitif de sa production en série. Car un geste raté peut être recommencé, une prise de vue ratée également. Notre idée de base était de faire d'un objet, en l'occurrence de ce pot, le sujet d'une vidéo: depuis le moment où les potiers vont chercher la terre, à travers tout le processus complexe et long de sa fabrication, jusqu'à l'instant de sa première utilisation. Il est évident que la beauté du *barai soma*, la qualité de l'artefact et le talent de Krishna Prajapati et de sa famille furent décisifs dans notre choix de l'objet à filmer.

Pourquoi filmer un objet si on peut l'acheter et le montrer tel quel, le toucher, le soupeser, le humer, le faire retentir, le cas échéant le casser et le recoller, plaisir fréquent des amateurs de terres cuites? De même qu'un objet ne peut remplacer l'amitié portée à des personnes vivantes ou mortes, un film ne peut remplacer l'objet matériel. Mais il peut ouvrir des chemins d'accès à l'objet que l'objet seul n'ouvre pas. Le film, c'est le processus, l'objet, c'est le point d'arrivée. Le film se construit avec la perception individuelle de son réalisateur, les complicités que celui-ci entretient avec une culture fractionnée, les références de l'objet et les informations complémentaires qui le concernent.

Extrait de la vidéo *barai soma*. Séquence avec la pantomime (5 min.)

Pourquoi un potier se livre-t-il, au petit matin, seul, à une pantomime? Ce n'était pas du tout le hobby de Krishna Prajapati. Au contraire, nous avons dû le persuader de faire cette performance devant nous, pour nous, pour la vidéo, pour un public qui ne partage pas sa culture. Parce qu'en principe, lors du façonnage du pot sur le tour, la main principale est dans le pot, invisible, la main visible à l'extérieur du pot n'étant que la main secondaire assistant la main principale. Comment filmer cette main invisible? Bien sûr, avec les microcaméras d'aujourd'hui, on disposerait d'autres solutions, mais, il y a presque quinze ans, c'est la pantomime qui nous a tirés d'affaire.

Dans la culture matérielle il y a autant d'aspects visibles qu'invisibles. Dans une exposition, les objets sont des points de référence, des points de départ et de retour, forts et attachants, d'un voyage sensuel qui élargit notre expérience de la vie humaine.

Le pot et la vidéo ont été réunis dans l'intention d'une éventuelle exposition à Bhaktapour et en Suisse. Une exposition ethnographique tente, presque toujours, de raconter un fragment de culture sans *a priori*, sous différentes perspectives, dans la synchronie et la diachronie. Comme on ne présente heureusement plus les acteurs de leur propre culture comme des animaux dans un zoo, ce sont généralement leurs productions culturelles, appartenant le plus souvent à la culture matérielle, qu'on expose. Ce sont des objets.

À la différence d'un livre, d'un film, d'un CD-Rom, ou même d'un site Internet, qu'on peut consulter n'importe où (sous réserve d'avoir du courant pour les appareils),

les objets d'une exposition sont liés à un espace et à un temps singuliers. Le spectateur doit se déplacer pour aller à eux. C'est la raison pour laquelle, sans pour autant négliger aucune des possibilités offertes par les ressources techniques modernes pour compléter une présentation complexe, l'objet doit rester au centre des expositions.

Il va sans dire que, pour des raisons d'ordre professionnel, je dirais même en raison d'une véritable vocation, je m'intéresse à l'évolution permanente, tant théorique que pratique, des différents médias audiovisuels, parmi lesquels le film et Internet occupent désormais une place majeure. Outil complémentaire et en même temps hyper-média, Internet a commencé à marquer la forme et le fond de la présentation des données ethnologiques au milieu des années 1990 en soulevant d'immenses espoirs de communication entre les cultures. On allait surmonter le poids des objets, dépasser les barrières de l'espace et du temps, actualiser partout, à n'importe quel moment, par la grâce de la réalité virtuelle, le savoir et la perception: des images parfaites, des objets qui tournent sur eux-mêmes, pratiquement en trois dimensions, des informations complètes, d'ordre tant descriptif que bibliographique! L'investissement financier et humain fut et demeure immense.

L'ouverture de la communication sans frontière a bien eu lieu; mais de manière limitée. Depuis, on a restreint le rêve au vu des résultats. Car beaucoup se sont révélés d'une grande médiocrité. Et, comme on peut le voir dans les rues, beaucoup de gens parlent et se photographient à travers leur téléphone mobile, mais peu s'écoutent. Au surplus, le marché de l'informatique *high-tech* est retombé sur ses pieds et s'est normalisé.

S'il en résulte un rééquilibrage, on peut maintenant commencer à penser l'informatique comme un outil parmi les autres et non plus comme l'outil principal avec lequel on essayait de construire un monde virtuel, c'est-à-dire non seulement un monde parallèle, mais un monde remplaçant le monde réel. Au musée, nous sommes toujours en train de reconstruire des fragments de monde, et dans une certaine mesure, nous le faisons aussi dans une perspective virtuelle, comme une représentation, une symbolisation. Mais les objets résistent, ils sont des témoins de la réalité vécue, matérielle, portant la trace de l'humain, sa mémoire, sa chaleur, sa sensibilité.

J'avais participé en 2000 à un symposium très stimulant, mais en même temps désenchanté, sur le thème «Musées et nouvelles technologies» organisé au Musée national d'ethnologie à Osaka (Minpaku), au Japon. En complément de ce colloque, nous avons visité différentes expositions temporaires et permanentes. Au Musée d'Osaka, je n'irai pas jusqu'à affirmer qu'on était directement invité à toucher les objets exposés – certains étaient d'ailleurs placés trop haut pour ça –, mais, manifestement, les gardiens avaient l'instruction de tolérer qu'on les touchât. J'ai donc pu y éprouver pleinement les objets, sentir leurs différentes matières et textures, mettre en relation ma vue avec mon toucher, sans oublier mon odorat et mon ouïe. De mes cinq sens, seul le goût n'y a pas trouvé son compte.

Au surplus, au Musée d'Osaka, dans le secteur «matériathèque» des expositions permanentes s'adressant surtout aux enfants – mais aussi à ce qui subsiste de curiosité enfantine chez les adultes –, on était invité à prendre un objet en main pour l'éprouver, non seulement matériellement mais encore intellectuellement: dès qu'on saisiss-

ait un objet, par exemple une passoire, et qu'on se plaçait devant un moniteur, une borne, l'explication qui le concernait apparaissait à l'écran sous forme de textes et d'images permettant de le contextualiser sous ses différents aspects.

Pour les adultes, il y avait un petit guide digital à disposition. Il fallait amener ce guide digital dans l'espace étroitement délimité d'un objet, ou d'un ensemble d'objets, où il se branchait sur l'information qui le concernait, offrant ainsi un deuxième degré de contextualisation. L'usage de ce micro-ordinateur constitue une tentative intéressante dont il vaudrait la peine de suivre le développement, mais sa version 2000 ne m'avait pas entièrement convaincu (il est encore présenté en 2006 sur le site Internet du Minpaku). Car l'appareil a plutôt tendance à abstraire le visiteur de son contact avec les objets exposés pour le concentrer sur l'information donnée à l'écran. En outre, on tombe sur le problème bien connu de la quantité de texte supportable pour le visiteur ou recommandable dans une exposition. Pendant combien de temps veut-on, ou peut-on, prendre le visiteur par la main sans lui accorder la liberté de sa découverte?

Nous voici confrontés au problème du couple «expliquer et comprendre».

Quand je pénètre dans une exposition, je le fais dans l'espoir de pouvoir élargir mon horizon, mon fonds d'expériences et de connaissances, ce que je résumerai par *apprendre à connaître*. J'entends donc *prendre*, emporter quelque chose en partant. Je ne dis évidemment pas cela dans un sens concret – je ne suis pas foncièrement un voleur! – mais dans le sens, touchant à la richesse des contenus, où Umberto Eco employait déjà ce terme dans les années 1960 dans sa théorie littéraire de «l'œuvre

d'art ouverte». Sachant que l'exposition la plus complète, la plus dense, dotée de la plus grande cohérence, ne peut finalement montrer que des fragments, je veux aussi, quand je quitte une exposition, pouvoir avoir éprouvé le sens de la fragilité, les contradictions internes de la construction de l'exposé et, pourquoi pas, la contradiction en soi!

Quant à la concrétisation de cette ambition dans une exposition, elle dépend toujours des objets exposés et des objectifs des commissaires et ne dispose pas, selon moi, de recettes miracles, de formules ou de procédures toutes faites. Je ne veux pas dire par là qu'il n'existe pas de critères utiles à la préparation d'une exposition. Des critères, il y en a, comme pour n'importe quel type de mise en scène. Mais ces critères ne peuvent en aucune façon être tenus pour des règles strictes. Ils doivent tout au plus servir d'appui et d'orientation.

Si je plaide en faveur de la priorité à accorder aux objets dans les expositions ethnographiques, justement en un moment où les nouveaux médias sont portés aux nues comme solution universelle à tous nos problèmes de communication, c'est eu égard aux missions originales des musées qui doivent entretenir leurs collections et les montrer au public, si possible avec intelligence. Il va de soi que je suis un partisan de la complémentarité des activités, telles que colloques, spectacles, concerts et projection de films. Pour les expositions, je n'exclus pas l'insertion raffinée de différents outils techniques comme des projections de diapositives, des installations vidéos, des moniteurs à écrans tactiles, des jeux interactifs, etc. Ces moyens techniques devraient cependant toujours être utilisés, non pas pour eux-mêmes, mais dans la perspective de la réussite de

l'ensemble et conformément à leur propre raison d'être. Car la question centrale qui demeure est de savoir comment la réalité virtuelle que nous montrons par nos expositions correspond à la réalité «réelle», réellement vécue, autrement dit, comment nous pouvons insuffler de la vie dans nos expositions.

Dans le domaine de l'anthropologie de l'image animée s'est imposé ces dernières années le format vidéo digital (DVD, DVCam, etc.). Les projecteurs vidéo sont devenus si bon marché et si facilement accessibles au grand public qu'on se trouve aujourd'hui en pleine vague du *Home Cinema*. Or, les termes de *Home* et de *Cinema* constituent une contradiction en soi. Le premier relève de la sphère privée, tandis que le second est un espace public. L'opposition traduit le repli sur soi, la mode du *cocooning*, défini comme un besoin de protection contre les réalités cruelles et imprévisibles du monde extérieur, alors que le cinéma est tout entier porté à la rencontre de l'autre. Selon Faith Popcorn, le gourou moderne de cette étrange tendance sociale à rester à la maison, «la révolution du Web aura grandement contribué à implanter cette tendance car elle permet de s'encabaner tout en étant à la fois branché sur l'extérieur.»¹

Quiconque fréquente les salles de cinéma connaît la différence sociale existant entre «cinéma chez soi» et plaisir du film partagé au cinéma, plaisir qui se prolonge par d'interminables discussions entre amis. Aller au cinéma est un événement social, une communion, une manière de rituel moderne impliquant loisirs et

1. Sophie St-Laurent, «La mode est au cocooning». Sur le site: <www.magazinmadame.ca>

connaissances. À mon avis, la projection de films au musée devrait prendre ces circonstances en compte et s'accompagner d'une discussion finale, dans le meilleur des cas en présence du réalisateur. La visite d'un musée qui se veut moderne ne devrait pas seulement produire un enrichissement, mais encore favoriser les rencontres et les échanges stimulants.

Nous vivons dans un temps où le concept de *communication* est devenu une sorte de vache sacrée. Communication, dans son acception latine d'origine de *communicare* signifie «être en relation avec». En allemand *mitteilen* implique «partager», c'est-à-dire non seulement parler, mais encore écouter, autrement dit entretenir une relation complète.

Cette évidence, on en arrive à l'oublier dans notre époque bavarde, où chacun a tendance à parler pour soi. Il est temps d'ouvrir le dialogue.

CHANTIER III LES MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE DANS LES SOCIÉTÉS PLURICULTURELLES

SOCIÉTÉ(S), TERRITOIRE(S), CULTURE(S):

un défi pour les musées canadiens

Henri Dorion

Des définitions en souffrance

Au Canada et tout particulièrement au Québec, toute réflexion se référant à la *culture* ou *aux cultures* sollicite pratiquement toujours un examen des concepts de *peuple*, de *nation*, de *société*, de *territoire*, puisque le Canada et tout particulièrement le Québec traversent actuellement une période de questionnement identitaire. Chez nous comme ailleurs, la réflexion sur la *culture*, et davantage sur les *cultures*, est à l'ordre du jour et les raisons en sont souvent les mêmes que dans d'autres pays: la peur des effets pervers de la mondialisation, la crainte de l'américanisation (les États-Unis sont nos voisins immédiats), l'émergence de sous-cultures urbaines et la formulation de revendications de divers ordres, revendications minoritaires qui prennent souvent une dimension territoriale, mais aussi revendications découlant de l'augmentation des écarts entre les différents groupes sociaux.

De plus en plus, nous avons conscience que la culture n'a rien de figé, qu'elle est plurielle. Nous en savons quelque chose au Québec puisque la société québécoise se pluralise, s'hétérogénéise de façon de plus en plus rapide

et que la «culture québécoise» peut de ce fait être considérée, par certains en tout cas, comme menacée. En fait, il est évident qu'elle est en perpétuelle évolution, ou plus exactement en perpétuel renouvellement. Comme dans tout débat, on s'est fortement penché sur la définition même de l'objet du débat, donc sur la définition de la culture. Cela a été le cas au Québec lorsque, à l'occasion de ce que nous avons appelé «la révolution tranquille», un nouveau ministère a été formé: le ministère de la Culture. Ce fut l'occasion de publier de très nombreuses études et même un *Livre blanc* sur la notion même de *culture* ou de *cultures*.

Au cours des dernières années, les débats concernant la définition de la culture ont été intimement liés aux notions de *société*, de *peuple*, de *nation*, et souvent fortement teintés de considérations liées à des positions politiques divergentes. Les interminables discussions qui ont envahi le discours public et politique, ainsi que les analyses de spécialistes qui les ont appuyées ou contredites, ont illustré l'ambiguïté de plusieurs termes largement utilisés dans ces débats: *bilinguisme*, *biculturalisme*, *multiculturalisme*, *communautés culturelles*... Ces expressions se sont retrouvées dans la terminologie officielle et même dans le libellé ou le titre de certaines commissions gouvernementales d'enquête ou d'étude. Les conclusions et les recommandations formulées par celles-ci furent évidemment très loin de faire l'unanimité, précisément du fait que, chez nous, la notion de culture est en rapport étroit avec celles de *nation*, de *peuple*, de *société* et surtout que les protagonistes se sont polarisés aux deux niveaux de gouvernement, à celui du gouvernement central fédéral et à celui des gouvernements provinciaux.

Ainsi, au Canada, on s'est souvent référé à l'expression «les deux peuples fondateurs» pour désigner les citoyens d'origine française et les citoyens d'origine anglaise. Cette expression a été rejetée par les communautés autochtones. Aussi, les expressions *franco-canadiens* et *anglo-canadiens*, ont-elles récemment vu leur usage régresser considérablement au profit d'une dichotomie davantage territoriale qu'ethnolinguistique. Dans le discours politique tenu au Québec, la notion de *québécois* a en effet systématiquement remplacé celle de *franco-canadien*, qui conserve seulement sa place au niveau du discours canadien fédéral, puisqu'il y a des minorités francophones dans toutes les autres provinces, il est vrai de moins en moins importantes à mesure qu'on se dirige vers l'Ouest. Il existe donc une double dichotomie dans l'expression de la dualité ethnopolitique du Canada. Évidemment, la définition des cultures, qui s'y réfère, est à l'avenant.

Par ailleurs, l'expression *premières nations* pour désigner les autochtones, c'est-à-dire les Indiens (ou les Amérindiens) et les Inuits, est maintenant tout à fait courante, y compris dans le discours politique et officiel canadien. On peut ainsi formuler la question: le Canada est-il composé d'une, de deux ou de plusieurs nations? Ou d'un, de deux ou de plusieurs peuples? Quels sont les peuples fondateurs du Canada? Et fondateurs de quelle société ou de quelles sociétés? Transposée dans le domaine muséologique, cette question en génère d'autres: de quelle culture s'agit-il ou s'agira-t-il dans le discours muséologique? Quelles caractéristiques sociétales voudra-t-on utiliser? À quel niveau formuler les problèmes dont traiteront les expositions? Et sur quels critères, en conséquence, orienter le collectionnement,

pour peu que le collectionnement soit en rapport avec le discours en aval ou en amont de la thématique?

Cultures, sociétés et territoires constituent pour les musées canadiens des références dont l'ambiguïté s'est manifestée par un slogan politique largement utilisé: «l'unité dans la diversité». Voilà un slogan qui tente de concilier deux concepts se retrouvant, nonobstant leur apparente antinomie, à la base des politiques fédérales canadiennes: c'est-à-dire l'unité canadienne d'une part, le multiculturalisme d'autre part. Un débat amorcé en 1987 a ponctué depuis lors des interventions politiques parfois acerbes, à savoir si le Québec constitue une *société distincte* – on peut lire des centaines de pages de débats à la Chambre des Communes à Ottawa au sujet de cette expression que d'aucuns voudraient voir enchâsser dans la Constitution canadienne – ou si le Québec est *une province comme les autres*, pour prendre des expressions qui se situent aux deux extrémités du spectre politique. Une invraisemblable ronde de discussions a suivi et perdure encore en se drapant de toutes sortes d'expressions, à savoir si le Québec a un caractère «distinct» ou – c'est une des dernières trouvailles – un caractère «unique». Cherchez à savoir ce que cela peut signifier! Cette querelle de mots qui, à première vue, n'était que cela et qui apparaît probablement aux yeux des étrangers quelque peu surréaliste, recouvrait bien évidemment des positions et des velléités politiques diamétralement opposées.

Cependant, cette question a récemment connu un certain glissement qui change les références faites aux concepts de nation et de culture. Par rapport à l'ensemble du Canada, le Québec s'est longtemps défini par son caractère français et catholique que traduisait l'expression «québécois pure laine». De plus en plus, cependant,

la réalité québécoise s'est définie par rapport au territoire, ce qui implique que la société québécoise est désormais reconnue comme essentiellement plurielle, même si la langue française, aux termes de la loi, est la seule langue officielle du Québec.

Cette évolution se réalise dans un contexte de recherche identitaire qui apparaît à divers niveaux. Le réveil d'une conscience collective autochtone est un phénomène de très grande ampleur qui, au Canada comme dans plusieurs autres pays des deux Amériques, se manifeste dans toutes les sphères de l'activité humaine. La promotion des langues amérindiennes a des effets très concrets. Par exemple, la carte toponymique du Canada est en train de changer comme résultat de cette prise de conscience autochtone identitaire. Le réveil autochtone se manifeste aussi dans la consolidation du pouvoir économique des Amérindiens et des Inuit – récemment, une des plus grandes manifestations de gens d'affaires à Montréal a été, la présentation des réussites des entrepreneurs autochtones – jusque dans la transformation des structures territoriales. On a assisté récemment à la constitution d'un nouveau territoire inuit, d'une «presque province», le Nunavut, découpé à même les Territoires du Nord-Ouest et, au Québec, à la formation d'une entité territoriale spécifique aux Inuits, le Nunavik. Actuellement, se déroulent des discussions entre le gouvernement du Québec et les Innus (Montagnais) au sujet de la formation d'un nouveau territoire autochtone dans l'Est de la Province.

Sur une plus grande échelle et à l'autre bout du spectre, se développe une conscience panaméricaine qui se manifeste aussi à divers niveaux de réflexion et d'action, comme la recherche d'une identité américaine, non pas

dans le sens «étatsunien» mais par référence à l'ensemble des Amériques. Parallèlement au Sommet des Amériques tenu à Québec en 2001 a été organisé, dans un registre beaucoup plus calme, un Sommet des écrivains d'Amérique. La question débattue y était justement: «y a-t-il une culture panaméricaine?», une question qui hante de plus en plus les forums de discussion au Québec, au Canada et ailleurs en Amérique (moins au États-Unis pour les raisons que l'on devine).

Mondialisation, panaméricanisation, canadianisation, québécoisité, réveil autochtone... voilà un vocabulaire de plus en plus courant qui a alimenté d'interminables discussions entre sociologues, anthropologues, politologues, linguistes, historiens, géographes, mais qui n'a pas fait l'objet de réflexions poussées, il faut le reconnaître, dans le contexte muséologique. Sans doute y a-t-il là une certaine crainte chez les muséologues de trop politiser le débat. Cette crainte est compréhensible. Est-elle exagérée?

Une explosion des musées

C'est donc davantage en observant l'évolution factuelle des approches muséales des dernières décennies qu'en se référant aux débats théoriques sur la question qu'on peut voir comment les concepts de culture(s), de société(s) et de territoire(s) sont pris en compte dans l'activité muséale au Canada. Pour ce faire, il ne faut pas se référer uniquement aux musées intitulés *ethnologiques* ou *ethnographiques* puisque, outre le Simon Fraser University Museum of Archeology and Ethnology et le Riverview Ethnographic Museum (Nouvelle-Écosse) qui font exception, les musées classés «musées

d'histoire et de société», au nombre d'environ 1500 au Canada, ne comportent pas en général, dans leur intitulé, les mots ethnologie ou ethnographie. En fait, le Musée virtuel du Canada, qui donne le catalogue des musées canadiens et leur classification, reconnaît 95 institutions qu'il classe sous la rubrique «ethnologie» et 34 sous la rubrique «ethnographie».

Des changements importants sont venus modifier le visage muséal du Canada depuis un quart de siècle, tant sous l'angle qualitatif que sous l'angle quantitatif. Nos pratiques muséologiques, jusque-là concentrées surtout sur la démonstration des richesses des collections et sur leur capacité à illustrer certaines caractéristiques des groupes humains dont elles émanaient, ont récemment évolué sous l'effet de facteurs d'ordre sociopolitique:

- l'afflux de populations nouvelles au Canada et, partant, une diversification ethnoculturelle dans les grands centres urbains que sont Toronto, Montréal et Vancouver;
- les revendications identitaires et territoriales des Autochtones, auxquelles les gouvernements, fédéral et provinciaux, ont commencé à répondre concrètement;
- une participation populaire de plus en plus large aux débats de société, aux différents niveaux local, régional, national et même international;
- une ouverture sur le monde, sans doute plus tardive au Québec qu'ailleurs, mais qui se développe aujourd'hui avec une très grande rapidité et se concrétise par des contacts de plus en plus fréquents, au niveau des Amériques, entre le Nord et le Sud, entre l'Est et l'Ouest, mais sans exclusive;
- on peut ajouter que le *choc du futur* de l'Après-guerre

annonçait déjà que, dans bien des secteurs de la vie, l'idée de permanence allait être progressivement remplacée par celle d'éphémère, dont le culte constitue une vague de fond qui a son impact aussi sur la muséologie, sur les thématiques comme sur les pratiques.

Des événements spécifiques et des éléments précis de la conjoncture ont aussi eu leurs effets sur le développement des musées canadiens. Ainsi, le programme de la célébration du Centenaire de la Confédération en 1967, à une époque relativement prospère, a contribué à couvrir le pays de centres culturels faisant office de musées, sans toutefois que ce fût l'occasion de définir une politique muséale systématiquement axée sur une culture canadienne. Cette agitation muséale inaugura aussi une période caractérisée par le lancement de nombreux grands projets. Dans les années 1970-1980, on vit apparaître des musées d'importance nationale comme la nouvelle Galerie nationale à Ottawa et le Musée canadien des civilisations à Hull, tous deux situés dans le territoire de la capitale nationale du Canada, la première du côté ontarien, le second du côté québécois de la frontière entre les deux provinces.

Au Québec, une conjoncture particulière a eu un impact sur le développement muséal. Roland ARPIN, directeur-fondateur du Musée de la civilisation de Québec, écrivait (1992: 19):

«Sur le plan politique, le sentiment nationaliste des Québécois s'est développé considérablement depuis les années 60 (les années de la «révolution tranquille»). La mémoire collective, le retour aux sources, la recherche des racines, l'intensification du débat constitutionnel

et la présence au pouvoir d'un gouvernement indépendantiste qui préconisait la souveraineté du Québec (et la préconise encore vingt ans plus tard) étaient autant de facteurs qui rendaient les Québécois plus sensibles à leur histoire. Le seul fait qu'on ait souhaité au cours des années 80 que le futur musée s'appelle le «Musée de l'homme d'ici» (c'est ce qui avait été d'abord proposé) illustre un peu dans quelle atmosphère ce musée a été créé».

En l'espace de quelques années, on vit apparaître de tout nouveaux musées. À Québec, le Musée de la civilisation et, à Montréal, le Musée archéologique de Pointe-à-Callière, de même que le Musée d'art contemporain, le Centre canadien d'architecture. On a assisté dans le même temps à l'agrandissement du Musée du Québec (un musée d'art) et du Musée des Beaux-Arts de Montréal, qui sont tous des musées de grandes dimensions. De nombreux autres ont aussi vu le jour en province. Au total, depuis vingt ans, le gouvernement du Québec a investi plus d'un milliard de dollars dans le réseau muséal. Il est intéressant de rappeler, à cet égard, qu'on a attribué à l'implantation du Musée de la civilisation, comme à d'autres de même envergure, des retombées économiques très positives. Des études spécifiques sur l'impact économique produit par les grandes expositions ont fourni une démonstration analogue chiffrée.

Ce phénomène, que l'on peut sans exagération considérer comme une véritable explosion muséologique, a fait apparaître certains dénominateurs communs entre les nouvelles tendances muséologiques qui ont soutenu ces interventions, compte tenu de l'évolution du contexte dans lequel elles se sont réalisées. On peut dire

en effet que ces facteurs ont eu un impact sur la vie des musées, des anciens comme des nouveaux, quant à la définition de leurs objectifs, aux thématiques qu'ils abordent, au discours qu'ils tiennent et, dans une certaine mesure, à leurs politiques de collectionnement. De façon générale, on a noté certaines tendances communes à la majorité des musées, en tout cas des plus importants:

- un discours renouvelé, souvent plus évocatoire et interrogatif que descriptif;
- le développement de thématiques nouvelles dans les expositions, envisageant désormais autant les enjeux actuels de la société que le legs de la tradition;
- cette préoccupation accrue de sensibiliser les visiteurs aux grands enjeux du monde actuel qui a fait de plusieurs musées des lieux actifs de débats et d'échanges et non plus seulement des lieux de démonstration;
- une approche innovatrice de la relation entre le musée et sa clientèle, celui-là interpellant celle-ci dans divers types de dialogues, en essayant de développer une réciprocité entre les deux, chacun étant à la fois émetteur et récepteur de messages;
- le recours à des approches comparatives;
- une diversification d'activités appuyant les expositions en amont comme en aval (recherche, publications, débats, évaluation...);
- la diminution, voire l'abandon des expositions permanentes, tendance justifiée par le sentiment qu'aujourd'hui toute interprétation vieillit de plus en plus vite, sentiment qui n'est pas étranger à ce culte de l'éphémère qui s'est manifesté dans plusieurs expositions récentes. Quant à ce dernier point, il faut dire que cette réorientation était aussi motivée par une

- recherche de la fidélisation des clientèles et, pour faciliter l'atteinte de cet objectif, par un roulement plus serré des expositions et des thématiques;
- on a aussi noté une approche architecturale nouvelle, souvent inspirée par une certaine préoccupation symbolique; c'est le cas du Musée des civilisations à Ottawa (symboles de la culture autochtone intégrés dans la forme du bâtiment) et du Musée de la civilisation à Québec (un édifice patrimonial incorporé dans un édifice moderne);
 - enfin, de façon sans doute moins claire, moins directe et sûrement moins ostentatoire, une expression identitaire, bien qu'on puisse, à cet égard, déceler une certaine autocensure. Celle-ci a amené Roland ARPIN à poser la question: les musées doivent-ils occulter la politique (1997: 71)?

Cette dernière constatation n'est pas étrangère au fait que, même si, comme on l'a précédemment noté, nous n'avons au Canada, sauf exception, pratiquement aucun musée qui se dise *ethnographique*, on calcule que, parmi les quelque 1500 établissements muséaux classés sous la rubrique «histoire et société», environ 130 sont considérés comme pratiquant une approche ethnologique ou ethnographique. Il n'est pas étonnant que ces institutions soient celles qui ont davantage manifesté les tendances évoquées ici, les musées d'art partageant souvent leurs activités entre une vitrine permanente de leurs collections et la venue de *blockbusters*.

Sacralisation et désacralisation des objets

Les orientations qui caractérisent la nouvelle muséologie canadienne illustrent une certaine conception de la culture (des cultures), de la société (des sociétés), du territoire (des territoires, géographiques ou mentaux). La présentation des objets diffère profondément selon qu'ils sont contextualisés ou simplement offerts au plaisir de la vue. Mais à quoi sert de voir sans comprendre? À quoi sert de montrer sans apprendre?

En fait, comme il a été dit à plusieurs reprises, les artefacts d'une exposition sont toujours contextualisés d'une certaine manière ou, pour être exact, ils sont d'abord décontextualisés pour être ensuite recontextualisés. Au Canada comme ailleurs, on a d'ailleurs largement remplacé le «qu'est ce que cet objet, quel est son matériau, quelle est sa valeur, quel est son âge?» par le «pourquoi et le comment?», par référence à son contexte bien sûr, mais aussi à travers une question comme «qu'est ce que cet objet évoque pour vous, visiteur?» En effet, on a dit que toute exposition constitue une sorte de recontextualisation susceptible de révéler comment les artefacts sont multiréférentiels, comme l'exprimait Jeanne Canosio, muséologue canadienne, en parlant de «*the social life of things*», la vie sociale des choses. Il s'agit donc d'exploiter la polysémie des objets, à condition évidemment de ne pas emprisonner le visiteur dans une explication obliquée, fermée ou absconse. Ainsi s'établit de plus en plus une communication réciproque entre le musée et son public, ce qui, à l'occasion de visites de groupes, est susceptible d'engendrer d'utiles discussions.

Une expérience intéressante a été réalisée par le Musée de la civilisation de Québec. Une exposition permanente intitulée «Mémoires», présentant l'évolution

de la société québécoise, s'achevait par un enregistrement vidéo d'une centaine de témoignages d'autant de personnes sur des sujets comme l'environnement, l'immigration, la famille, l'acculturation. Le visiteur pouvait choisir son «interlocuteur» d'après son visage, son âge, son sexe, son appartenance à une «minorité visible». Après le témoignage choisi, l'écran affichait une question au visiteur, par exemple: «Croyez-vous que la présence de produits culturels américains constitue une menace pour notre culture? Oui ou non?» Le visiteur pointait sur oui ou sur non et le système lui répondait: «Vous avez la même opinion que x% de personnes», ce qui positionnait le visiteur par rapport à ce qu'il voyait mais aussi par rapport à un grand nombre de répondants. Un programme informatique a permis de tenir une statistique des réponses obtenues et d'établir ainsi des profils d'opinion sur toute une série de problèmes et de thématiques. Ce type d'interaction entre le musée et son public permet d'émettre un message contextualisable à la fois collectivement (la présentation de la société québécoise) et individuellement (le questionnement du visiteur et son positionnement par rapport au collectif). On pourrait dire qu'il s'agit d'un genre d'auto-anthropologie participative. Ce faisant, la nouvelle muséologie cherche à faire du visiteur un acteur.

Le même musée, en marge d'une exposition sur l'enfance, a amorcé un programme où des enfants sont venus témoigner de leur perception de la famille et continueront ainsi à le faire annuellement pendant dix ans. Après quoi, il sera possible de faire une exposition sur l'évolution de la pensée de l'enfant, non pas en rétrospective, mais plutôt en *polysynchronisme*, chaque témoignage valant pour le moment où il est délivré, un peu à la

manière du film de Nikita Mikhaïlkov *Anna 6-18*, où le cinéaste russe interroge annuellement sa fille sur une période d'une douzaine d'années, dans le contexte de l'évolution de l'Union Soviétique et de la Russie.

Une expérience relativement intéressante quant à ce rapport entre le visiteur et le musée a été réalisée par le Musée central de la Révolution de l'URSS, à Moscou. On devine qu'après les bouleversements de 1991, cette institution a été vue d'un œil différent. Sa directrice, Tamara Choumnaïa, décida, en vertu du principe que l'on ne refait pas l'histoire («on peut la réinterpréter, mais on ne la refait pas»), de garder le musée à peu près tel quel, en en synthétisant, il est vrai, certaines parties, mais en y ajoutant deux éléments. Elle a d'abord placé un signal à l'extérieur du Musée: à côté du véhicule blindé dans lequel Lénine était revenu en Russie après la guerre, elle a installé un autobus qui avait explosé lors des manifestations de 1991. Elle a mis en rapport une révolution et une contre-révolution (ou une autre révolution, si l'on préfère), ce qui, en l'occurrence, témoigne d'un grand respect de l'histoire, un respect de l'histoire qui l'a amenée à une deuxième intervention. À l'intérieur du Musée, elle a ouvert un livre dans lequel les visiteurs pouvaient enregistrer leur témoignage (anonyme ou personnalisé par leur signature) relatif au régime soviétique, aux changements intervenus et à la manière dont ils en sont ou en ont été affectés. Cette initiative a débouché sur des révélations importantes et des publications sur le Goulag ou sur des événements comme la guerre d'Afghanistan. Ces deux gestes ont créé une interrelation extrêmement intéressante et fertile entre le public et le musée.

Il faut reconnaître que la parole a été longtemps réservée aux commissaires d'exposition avant d'être donnée

au public. On a récemment eu recours à de nouveaux intermédiaires qui nous ont été précieux du point de vue de la véracité du propos. On sait que, du moment que l'anthropologue investit une communauté pour l'étudier, la comprendre et ensuite la représenter, il a déjà perturbé sinon changé le milieu qu'il veut pourtant percevoir objectivement. Pour contourner cette difficulté transposée au niveau muséologique, il s'est avéré intéressant d'accueillir des «porte-parole» des sociétés représentées. Cela a été fait au Musée de la civilisation de Québec, dans une exposition intitulée «L'œil amérindien» (DIONNE 1991), qui voulait traduire la perception du monde par les Autochtones, surtout par rapport au règne animal qui, chez eux, est en forte symbiose avec le monde des humains. L'exposition a été montée par une équipe autochtone: la commissaire de l'exposition chargée de la recherche, de même que les personnes responsables de la trame sonore et du choix des thématiques et des artefacts, étaient des Autochtones.

Il arrive que ce soit après coup qu'interviennent des porte-parole de communautés. Par exemple, après l'inauguration d'une grande exposition au Musée canadien des civilisations de Hull, «Le souffle de l'esprit», des Amérindiens sont intervenus pour demander que soient retirés de la présentation publique certains artefacts, entre autres des masques qui, selon leurs rites, n'étaient destinés qu'à une visibilité très restreinte et ne pouvaient être utilisés en public que sous certaines conditions. Cette intervention, qui pose la question de la sacralisation/désacralisation des artefacts, a constitué un événement déclencheur d'un mouvement de revendication patrimoniale de la part des Autochtones du Canada. Ce mouvement n'est pas sans analogie avec le problème auquel est

aujourd'hui confrontée la muséologie russe qui s'oppose à la remise en fonction des objets de culte qu'elle avait intégrés dans son réseau, objets qui avaient été protégés jusqu'à récemment par leur défonctionnalisation et par l'asepsie muséologique que les conservateurs imposent aux objets.

Une réflexion a aussi eu cours au Canada sur cette question de la sacralisation/désacralisation des artefacts dans les musées d'ethnographie. Deux événements, peut-être anecdotiques, illustrent assez bien ce propos. Le Musée de la civilisation de Québec est un jour entré en contact avec une dame qui était prête à céder un couteau de chasse gravé qui intéressait les conservateurs. Il lui fut demandé ce qu'elle demandait en contrepartie. «Je suis prête à le donner. Gardez-le bien!», dit-elle en ajoutant: «À qui devrai-je m'adresser quand j'en aurai besoin?» Les conservateurs ont réagi avec autant d'irritation que de surprise; d'autres, non muséologues, se sont étonnés de leur étonnement et le couteau est effectivement entré dans la collection à des conditions assez particulières, il faut le dire.

Un autre événement est venu rappeler l'importance que le caractère sacré de certains objets leur confère. Lors du grand mouvement de rapatriement des objets ayant appartenu à des Autochtones, un Indien Objibwe du Nord de l'Ontario déclara vouloir récupérer deux calumets alors déposés dans la réserve du ROM (Royal Ontario Museum) de Toronto. «Notre problème majeur, dit-il, est que nous manquons d'argent pour payer le voyage d'un *elder* (un ancien, un sage) au ROM pour juger de la pertinence de la récupération de ces artefacts qui, disait-il, avaient été fumés à des occasions historiquement importantes, ajoutant qu'il fallait que les *elders*

se rendent au Musée pour fumer les pipes «afin de vérifier si elles ont encore une mémoire ou si elles l'ont perdue». Naturellement, parmi les personnes qui assistaient à cet échange, certaines en ont fait des gorges chaudes. D'autres ont recommandé de donner suite à la demande. Quoi qu'il en fût de la suite, il faut se dire que la mémoire des objets existe dans la mesure où elle est partagée par celle d'êtres pensants; or, le lot des *elders*, c'est d'être très âgés et le temps presse.

Il y a lieu de s'interroger sur la sacralisation muséale qui constitue souvent une désacralisation de l'objet. Qu'on me permette un souvenir personnel. J'ai un jour cédé au Musée de la civilisation une collection personnelle de plus de 200 instruments de musique. Dès lors, toute personne a dû, selon le code, mettre des gants blancs pour manier les instruments, ce à quoi j'ai dû me soumettre lorsque j'en ai emprunté quelques-uns pour une émission de télévision; quant à en jouer... On peut alors se demander si la sacralisation muséale doit nécessairement signifier la défonctionnalisation de l'objet. Bien des conservateurs le croient. Pour d'autres, on le voit par l'exemple du calumet, la valeur patrimoniale d'un objet est précisément liée à sa fonction. Un instrument de musique confiné à un silence permanent n'est-il pas un objet mort?

Toute société a soif de sacralisation et chacune y répond à sa manière. Dans nos sociétés, le musée, en un certain sens, sacralise l'objet en lui conférant une valeur symbolique. Pour l'Amérindien, le musée désacralise l'objet. Cette confrontation – car c'en est une réelle, en tout cas au Canada – a donné lieu à d'intéressantes discussions, comme celles qui ont suivi l'incident ci-devant relaté à propos de l'exposition «Le souffle de l'esprit»,

dans le cadre d'un groupe de travail pancanadien formé à la fois de représentants de nations autochtones et de muséologues pour étudier la question du rapatriement des objets provenant de leurs cultures et accumulés dans les musées. C'est dans ce cadre que le Musée de la civilisation du Québec a convenu, par des protocoles qu'il a signés avec trois nations amérindiennes, de n'intégrer dans sa collection des éléments de la culture matérielle de ces communautés qu'après que celles-ci eussent accepté cette acquisition par le Musée à des conditions convenues.

La culture est nécessairement plurielle

Le défi de concilier dans le contexte muséologique des conceptions différentes quant au caractère sacré des objets, de leur «utilisabilité» une fois intégrés dans les collections de musées, soulève aussi de façon incidente plusieurs questions reliées au concept d'acculturation, ce qui interpelle évidemment la singularité ou la pluralité de la ou des cultures. On a souvent considéré l'acculturation comme une *déculturation*, concept auquel se réfèrent aussi des termes comme *hybridation*, *créolisation* et *métissage*. En fait, les expériences canadienne et américaine en général (c'est-à-dire dans le sens panaméricain) illustrent clairement que des emprunts réciproques ont caractérisé la rencontre des cultures indigènes et eurogènes. Cela a été bien illustré par un ouvrage publié au Québec, intitulé *L'indien généreux* (CÔTÉ et al. 1992), et qui montre sur 300 pages tous les emprunts qui ont été faits par les sociétés occidentales à la culture matérielle et immatérielle des Autochtones. On peut donc parler

d'*objets métissés*: c'est le cas du hockey, du toboggan, du tatouage, même des patins à roues alignées, du conte québécois, de la toponymie canadienne en général; ce sont là des *réalités métissées*.

Rencontre des cultures, fusion des savoirs, métissage identitaire, complexification des espaces mentaux, voilà des ingrédients qui font qu'il est difficile de répondre, en tout cas au Canada, clairement et surtout objectivement, à la question: culture au singulier ou cultures au pluriel? Il existe à Ottawa un Musée des civilisations et à Québec un Musée de la civilisation. On aurait pu penser qu'une différence d'approche et de traitement des faits de civilisation correspondait à la différence des intitulés. En fait, il n'en est rien. Les deux musées ont plusieurs caractéristiques communes. Il s'agit en effet de deux musées de société qui veulent refléter celles dont ils sont issus en interpellant ses membres pour les amener à mieux la comprendre, à mieux saisir ses enjeux et ses défis. Bien sûr, il s'agit dans le premier cas de la société canadienne, dans le deuxième cas de la société québécoise, deux sociétés dont la pluralité s'exprime évidemment en termes territoriaux inégaux, mais aussi en termes culturels différents et, qui plus est, l'une comprenant l'autre. Ces deux musées présentent aussi des sociétés et des civilisations d'ailleurs, en utilisant, lorsque l'approche le justifie, la méthode comparative.

La première exposition internationale présentée par le Musée de la civilisation, «Toundra Taïga», établissait une certaine comparaison entre les peuples du Nord du Canada et ceux du Nord de la Sibérie. Cette exposition, montée en collaboration avec des musées russes, a été également présentée à Moscou et à Saint-Pétersbourg; on a alors pu noter la différence de réactions des deux

côtés de l'Atlantique. Mêmes messages; perceptions différentes. Une autre exposition, intitulée «Nomades», mettait en juxtaposition cinq sociétés nomades: les Touaregs, les Saamis, les Kirghiz, les Innus (Montagnais) et les Wanabés. Cette approche comparative cherchait non seulement à amener le visiteur à une meilleure compréhension d'autres cultures et, partant, à un certain rapprochement avec elles, mais aussi à susciter chez lui un questionnement sur sa propre culture et sur sa propre définition identitaire.

Une comparaison d'un tout autre ordre mais poursuivant les mêmes finalités a été faite par l'exposition «La Différence» (1995) qui illustre trois approches muséologiques différentes au traitement d'un thème commun, précisément la différence. Elle fut successivement présentée au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, au Musée dauphinois de Grenoble, au Musée des Arts et traditions populaires de Paris (une étape supplémentaire au programme d'itinérance de l'exposition) et enfin au Musée de la civilisation de Québec, de 1995 à 1998. Cette expérience originale a été riche en enseignements sur la variété des regards, des approches muséologiques et des contextes culturels qui les conditionnent. Un site Internet en donne un bref résumé¹.

En se référant à des caractéristiques humaines collectives, les musées soulèvent nécessairement, bien que souvent de façon subliminale, des questions identitaires relatives à la société dont leur public fait partie, à la culture et aux valeurs auxquelles celui-ci adhère ou qui

1. Voir <<http://www.men.ch/04exposi/41tempor/95differ/95rjfr.htm>>. Voir aussi ce qu'en dit Jacques Hainard, p. 134-136.

le nourrissent, mais aussi au territoire qu'il considère comme le sien. Il existe ce que l'on peut appeler une culture canadienne, comme il existe une culture québécoise. Bien qu'il s'agisse d'évidences, il est difficile de traiter ces questions sans passion. On en a eu un exemple tout récemment lorsque le ministre de la Culture du Québec a mentionné qu'il était plus facile de définir la culture québécoise que la culture ontarienne, parce que la culture québécoise se distingue davantage de la culture canadienne prise dans son ensemble que la culture ontarienne. Cela constitue une évidence et il n'y a rien de dépréciatif à le dire. Il n'y a pas lieu de répéter ici les termes excessifs employés pour exprimer le tollé qu'a soulevé une telle référence. On le voit: il s'agit là, au Canada, d'une question délicate, ce qui ne nous empêche pas de la traiter puisque la question identitaire chez nous est incontournable dès qu'il s'agit de culture. «La culture, disait récemment Nicolas Journet dans un article publié dans *Sciences Humaines*, n'est pas l'ensemble des productions qui constitue le patrimoine, mais la manière dont celui-ci s'incarne dans les individus». Ce qui revient à dire que, même exprimée au singulier, la culture est plurielle.

Au Canada, c'est moins un consensus théorique sur les notions de culture, de civilisation, de société, qui a orienté la pratique muséologique, que la recherche d'une complémentarité multiforme entre les approches, les thématiques, les contenus, les styles des expositions, le discours muséologiques et jusqu'aux moyens muséographiques. Ce qui a importé, c'est le développement de pratiques originales permettant la relation la plus intime possible entre l'exposition et le visiteur, de façon à ce que celle-là ait un impact maximal sur celui-ci, non

seulement en termes d'information mais aussi en termes d'interrogation et même de mobilisation. Sans doute, ces préoccupations ne sont-elles pas nouvelles, mais il semble que le soin apporté à les traduire dans des pratiques muséologiques originales ne soit pas étranger à une conception de la culture et des cultures qui rajeunit le discours.

Conclusion

Que conclure des observations qui précèdent? Au Canada, face à la question de la ou des cultures, d'une ou de plusieurs sociétés, dans leurs territoires communs ou respectifs, on peut dire qu'au niveau du traitement muséologique, on a résolu le problème en évitant de le poser. On y a pratiqué une muséologie qui donne place à un éventail très large d'interprétations de faits culturels, du niveau très local jusqu'à l'international. Une telle approche tout à fait pragmatique rencontre certains questionnements. À cet égard, quatre questions ont surgi d'expériences personnelles que je me permets d'évoquer en guise de conclusion.

Première question: quelle mémoire représenter?

Parmi les objets qui constituent mon petit musée personnel, je possède trois objets qui proviennent du Daghestan, cette république voisine de la Tchétchénie: une peau de mouton, un sabre (*kindjal*) et une canne. La peau de mouton m'a été expédiée par un ami daghestanais du nom d'Ibrahim qui, après mon passage chez lui, avait fait bombance de l'animal avec nos amis communs «en mémoire de notre amitié». Le sabre: alors qu'en

sa présence, je voulais acheter un *kindjal* chez un marchand, mon ami Ibrahim m'en a empêché; «un *kindjal*, ça ne s'achète pas, ça se donne», me dit-il; «et il faut qu'il soit fabriqué expressément pour celui qui le reçoit». Quant à la canne: il m'interdit d'en acheter une pour la raison que seuls les *aksakal* (les sages à barbe blanche) peuvent les utiliser. J'ai dû me résoudre à en acheter une dans un marché aux puces à Moscou. Je me pose la question suivante: lequel de ces objets a une vraie mémoire? Et quelle est cette mémoire? Est-ce la mémoire de la relation amicale entre deux personnes, ou la mémoire collective du sens, de la fonction et du contexte rituel des objets, ou ma représentation personnelle des valeurs de tout un peuple (puisque de telles coutumes sont particulières à cette région)? S'agit-il d'une mémoire à deux étages, à deux niveaux, à deux vitesses? Et qu'advient-il de cette mémoire si elle n'est pas partagée?

Deuxième question: que penser de l'art traditionnel emprunté?

A-t-on vu des expositions d'artisanat russe sans ces poupées gigognes qui aujourd'hui envahissent les boutiques de souvenirs et les marchés aux puces? On les sert aujourd'hui à toutes les sauces, y compris comme étui à bouteilles de vodka. Or, l'origine de ces bibelots n'est pas russe, mais japonaise. Elles ont été commercialisées après que des militaires de la guerre de 1905 les eussent rapportées du Japon. Quant à la vodka, on dit que cette boisson fut importée par des commerçants génois au XV^e siècle. On peut alors se poser la question: transmet-on une image ou une représentation fautive quand on omet cette cryptoinformation, puisque ces produits sont connus comme étant tout à fait représentatifs de la culture russe?

Troisième question, déjà posée: quelles sont les limites de la conservation?

Les canons de la conservation impliquent-ils la défonctionnalisation automatique de l'objet? Est-ce qu'il faut, par exemple, se scandaliser du fait que le piano de Tchaïkovsky à Kline, dans la maison-musée où le compositeur a vécu ses dernières années, soit utilisé par des visiteurs de temps en temps? Répétons la question: un instrument de musique muet n'est-il pas un corps sans âme?

Dernière question: dans les reconstitutions d'époque, la synchronie est-elle essentielle à la véracité de la représentation?

Dans l'exposition permanente «Mémoire», le Musée de la civilisation de Québec a présenté la salle familiale d'une maison traditionnelle québécoise qui regroupe des objets de 1850 jusqu'à 1950. Certains ont fait le reproche qu'une telle salle n'a pas pu exister comme telle, ce qui est vrai. Mais est-il incorrect qu'une recontextualisation présente une synthèse qui compresse le temps? Quand on a présenté une tente montagnaise dans l'exposition «Nomades», il s'agissait d'une tente en toile, alors qu'aujourd'hui les Innus utilisent le nylon. Y a-t-il faute de vouloir ainsi illustrer, par l'écart technologique et chronologique entre ces deux artefacts, la rapide adaptation des Autochtones aux techniques nouvelles?

Voilà des questions sur lesquelles les avis sont évidemment partagés. Comme d'autres questions qu'a soulevées un forum organisé par Michel Côté sur les tendances de la muséologie au Québec (CÔTÉ 1992). Ce qui semble sûr, c'est qu'une certaine unanimité est en train de se faire dans les différents musées du Canada:

de plus en plus, l'objet, dans l'exposition, vient appuyer le discours, alors que jusqu'à maintenant, c'était le discours qui venait appuyer l'objet. Il est permis de croire qu'à partir de là, toutes les expériences sont possibles et utiles.

Références

ARPIN Roland

1992 *Le Musée de la civilisation; concept et pratiques.*
Québec: Éditions MultiMondes.

1997 *Des musées pour aujourd'hui.* Québec: Musée de la
civilisation, Collection Muséo.

DIONNE Hélène (dir.)

1991 *L'œil amérindien; regards sur l'animal.*
Québec: Éditions du Septentrion.

COLLECTIF

1995 *La différence.* Montréal: Fides.

CÔTÉ Louise, Louis TARDIVEL et Denis VAUGEOIS

1992 *L'Indien généreux.* Montréal: Les Éditions du Boréal.

CÔTÉ Michel (dir.)

1992 *Tendances de la muséologie au Québec.*
Québec: Société des musées québécois.

COMMÉMORATION ET ALTÉRITÉ: LA GRANDE PAIX DE MONTRÉAL, 1701-2001

Sylvie Dufresne

Culture et cultures

Dualité complexe, annonciatrice d'un malaise quand s'exprime le rapport de soi à l'autre. Culture au singulier ou culture singulière? L'une se veut universelle, transcendante, voire agrégante; l'autre affirme, par groupes ou communautés, sa spécificité et son unicité. De la macrovision à la microperception, il est question du *nous* collectif, du *soi-même* au sein de ce *nous* et de l'*autre* singulier ou pluriel. Depuis maintenant vingt ans, avec l'ethnologue et l'anthropologue, le muséologue est confronté, tant dans la théorie que dans la pratique, à cette problématique du rapport à l'autre, à soi-même, et à la mise en exposition de ces sujets.

D'abord reconnaissons qu'à l'intérieur du soi-disant *nous*, il y a de multiples autres avec lesquels déjà s'entretient un sentiment de distance, celle de l'observateur qui discerne la différence d'avec lui: l'expert, le scientifique, le collectionneur. Il y a tous ces *beaux morts de l'intérieur* auxquels fait allusion Michel de Certeau dans *La culture au pluriel*¹.

1. Michel de Certeau, *La culture au pluriel*. Paris: Union générale d'éditions 1974.

Ils appartiennent au territoire du passé, du révolu, de l'obsole. Pêle-mêle, ces sont les ancêtres, ceux avec qui nous entretenons des liens d'identité tout en sachant combien ils étaient différents du *nous* actuel. Ce sont également ceux dits en *voie de disparition* ou totalement disparus que l'on regroupera sous le terme de *monde traditionnel* chamboulé par l'industrialisation, l'urbanisation, l'éducation et, plus récemment, la mondialisation. S'ajoutent, en territoires coloniaux, les indigènes et les créoles. Ces *beaux morts* ne font plus peur, croit-on! On leur aura, au cours des âges, attribué tout plein de vertus, de sagesse et de savoir-faire dits authentiques. Réduits au silence des objets qui les incarnent maintenant, ils se laissent, depuis plus d'un siècle, collectionner et étudier, sans rechigner.

Mais tout le monde n'est pas mort! Il y a tous ces *autres* de l'intérieur plus menaçants – classes populaires, migrants et immigrants, marginaux, groupes de revendication, dissidents de tous acabits..., qui sont bien vivants. Ils ne se laissent pas approcher aussi docilement. Porteurs et producteurs de cultures plurielles-actuelles, ces groupes interrogent les habitudes confortables de collectionnement et d'exposition qui se sont développées depuis le XVIII^e siècle.

Quand, à tous ces *autres* endogènes, nous ajoutons les *autres* qui habitent au loin, sur d'autres territoires avec d'autres sédiments culturels, nous pouvons alors difficilement concevoir une acception de la culture qui soit au singulier. Le pluriel est immanent à la notion même. Dans nos musées d'histoire, d'archéologie et d'ethnographie, tant que le rapport à l'*autre* était médiatisé par l'objet – témoin matériel d'une existence lointaine, dans le temps ou dans l'espace – l'idée de pluralité avait des allures d'exotisme.

À partir du moment où notre rapport à l'*autre* a glissé du côté de l'interaction avec le *vivant*, la pluralité des cultures est devenue un territoire de questionnements et de transformations qui appelle une métamorphose du musée. Le texte qui suit propose un parcours qui aborde le passage de l'objet-empereur au sujet-acteur, puis la notion de commémoration avec pour toile de fond l'*autre* – l'Amérindien dans le contexte du tricentenaire de la *Grande Paix de Montréal, 1701-2001*.

La nouvelle ethnomuséologie: d'objet à sujet

Depuis vingt ans, nous avons vu, tant en Europe qu'en Amérique, le discours sur l'objet se modifier d'objet-objet (pour ses valeurs intrinsèques) à objet-témoin (d'un monde révolu ou absent), à objet polysémique (bavard dans la mesure de nos propres discours), à objet virtuel (existant dans le cyberspace). Nous avons eu, chacun dans nos institutions, à nous interroger sur notre rapport à l'objet et à son incidence sur la vie du musée. Le poids du collectionnement, de la conservation et de l'étude savante a été contrebalancé par celui du public, de l'interprétation, de la convivialité, voire du ludique avec en plus, en Amérique du Nord, celui de l'autofinancement.

L'entrée en scène de ces nouveaux joueurs s'est répercutée sur la manière de penser et de faire les expositions²; certaines d'entre elles ont alors privilégié une

2. Voir, par exemple, Raymond Montpetit, «Une logique d'exposition populaire; les images de la muséologie analogiques», *Publics et Musées* 9, 1996: 55-100.

scénographie élaborée où l'objet devenait accessoire, d'autres ont donné une place importante à l'appareillage informatique, d'autres encore se sont mises sous la houlette de la didactique et de l'interactivité.

En même temps que se vivaient ces transformations, d'autres expériences menées à la marge de la muséologie conventionnelle allaient tout aussi profondément bouleverser le champ de la pratique muséale. Comme instigateurs de la transformation qui allait suivre, mentionnons l'avènement des écomusées, des musées de société, la multiplication des sites et des centres d'interprétation à vocation historique ou naturelle. De ces lieux souvent éclatés dans une communauté allaient naître les notions de *musées sans murs* et de *musées hors les murs*. Ici, le visiteur accède à ce nouveau type de musée par un pavillon dit d'accueil, qui le prépare à découvrir ce qui l'attend *dehors* où règne le *vivant* – des humains, des animaux, des végétaux. Ce *vivant* peut être en situation de *reenactment*, comme dans les sites historiques, ou avoir une dimension «d'actualité» quand il met en scène nos propres congénères – pensons aux musées de société.

Nous le voyons donc, depuis deux décennies, la muséologie a parcouru un chemin théorique et pratique qui a repositionné l'objet et sa primauté dans le musée. Ces années de réflexions et d'expérimentations ont ouvert le musée à de nouvelles problématiques où la dimension «matérielle» de nos sujets de préoccupation a pris, parfois, des allures de matière intangible. Le *vivant* fait partie de cet univers matériel/immatériel, sensible, émotif, imprévisible, voire incontrôlable. Ce *vivant* a ses propres prérogatives, surtout quand il est un *sujet* pensant, parlant et agissant.

Entrant dans le monde du vivant, la muséologie s'est avancée sur un terrain où nous avons eu à reconsidérer nos approches et à préciser les objectifs de nos institutions en tant que musées. Or, s'intéresser à l'humain comme *sujet vivant*, c'est prendre en considération la globalité de son être, de ses besoins, de ses manies, de ses attentes et de ses doléances avec ce qu'ils supposent d'enjeux sociaux, culturels, économiques et politiques. Sur ces territoires, le musée doit se maintenir en alerte, avoir des objectifs clairs et un plan d'action qui lui permettent de négocier les courbes lorsqu'elles se présentent. Quelques points de repère aident à la prise de décisions, le moment venu; par exemple, se souvenir que le musée est:

- un lieu de mémoire ancienne et actuelle,
- un lieu de transmission des savoirs et des savoir-faire,
- un lieu d'éveil au respect de l'autre et de soi,
- un lieu de la pluralité des points de vue et des perceptions,
- un lieu de création culturelle,
- un lieu d'échange et de rencontre des expériences des humains, qu'ils appartiennent au passé ou au présent, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs,
- un lieu du sensible et du beau, qu'il soit modeste ou ostentatoire,
- et, pourquoi pas un lieu de plaisir et de convivialité?

Dans l'énoncé de ses orientations, le Musée d'ethnographie de Genève annonce sa volonté «d'être un musée qui se préoccupe de l'histoire vivante». Il veut «prendre en compte le fait que toutes les sociétés et les sujets qui les composent sont le produit de contacts et d'échanges, même dans les temps longs qui semblent les figer. Il veut aborder les terrains d'études inédits de l'anthropologie

d'aujourd'hui, créés par l'ouverture de son champ aux sociétés contemporaines, d'ici comme d'ailleurs, ainsi que par l'amplification de la communication, des échanges, des entrecroisements et des métissages. Il veut parler de l'autre non plus seulement dans les termes de la culture savante, mais en lui donnant la parole et en favorisant au musée même l'expression des cultures et des expériences vécues»³.

C'est ce volet qui nous intéresse tout particulièrement. Là est le plus grand défi, celui de donner la parole à l'autre, car cet autre, en s'exprimant, aura en retour sur le musée un impact considérable. Le musée s'ouvrant à l'autre, sera amené à revoir ses approches, à questionner ses *corpus* et à se doter d'une expertise professionnelle rendant possible cette rencontre des cultures vivantes⁴. Pour tout musée d'histoire ou d'ethnologie, relever le défi des cultures vivantes – donc parties prenantes dans l'élaboration des contenus ou des stratégies de communication – c'est prendre le parti d'une relation dialectique dynamique avec ce qu'elle suppose de transformations respectives et mutuelles.

À Montréal, Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, a inscrit cette problématique au centre de ses préoccupations. À partir du thème intégrateur *carrefour des populations*, il réalise des actions

-
3. Texte de présentation du colloque organisé par le Musée d'ethnographie de Genève, «Culture & cultures», 11-12 mai 2001, p. 2.
 4. Aux conservateurs, aux spécialistes de l'ethnographie, aux anthropologues et aux archivistes, devront se joindre d'autres professionnels qui, comme les médiateurs culturels, les éducateurs ou les animateurs, seront le lien entre le musée, le public et les contenus dont ceux relatifs aux cultures vivantes.

concrètes qui, de l'exposition à l'action culturelle, aménagent les lieux et les temps favorisant la rencontre de l'autre⁵. En 2001, la commémoration d'un événement historique survenu trois cents ans plus tôt, a été pour Pointe-à-Callière et son partenaire Terres en vues, société de diffusion de la culture autochtone du Québec, un de ces moments forts où cette rencontre aura été au cœur de l'action. Cet événement, c'est la commémoration de la *Grande Paix de Montréal*, signée le 4 août 1701. Comme cet événement était peu connu des Canadiens et des Québécois, nous prenons pour acquis qu'il ne l'est aucunement des présents lecteurs européens. Aussi jugeons-nous important d'en préciser les tenants et les aboutissants.

La Grande Paix de Montréal, 1701 et 2001

Nous abordons le sujet de la Grande Paix sous trois aspects:

- l'événement survenu il y a trois cents ans,
- l'oubli dans lequel il a sombré et ses causes sous-jacentes,
- la remémoration actuelle et la commémoration.

-
5. Pointe-à-Callière, a depuis 2001, réalisé plusieurs activités qui favorisent la rencontre entre les cultures dont *Le Rendez-vous des cultures* qui se tient chaque année à la fin du mois de juin; le musée s'est aussi doté d'une exposition permanente sur le thème de la mixité culturelle dans le Montréal contemporain: *Les amours de Montréal, au carrefour des cultures*. Pour en savoir davantage, voir le site de Pointe-à-Callière: <www.pacmusee.qc.ca>.

Le contexte des XVII^e et XVIII^e siècles

Pour comprendre cet événement de première importance dans les relations franco-autochtones au XVIII^e siècle, il est opportun de brosser à grands traits le contexte continental nord-américain et son occupation humaine pluriséculaire. Les Amérindiens⁶ arrivent en Amérique par vagues successives. Profitant de la baisse des eaux océaniques en période de glaciation, ils franchissent une bande de terre qui relie la Sibérie à l'Alaska. Leurs traversées remonteraient à au moins 15'000 ans (TRIGGER 1990, DELÂGE 1991). Depuis 12'000 ans, le passage – le détroit de Béring – est complètement submergé. De race mongolique, ces populations descendirent graduellement vers le Sud et occupèrent les deux Amériques. Leur présence avérée au Québec remonte à plus de 10'000 ans selon les données actuelles de l'archéologie. Les Inuit arrivèrent en Alaska plus

6. L'utilisation du terme *Amérindien*, pour désigner les peuples autochtones d'Amérique du Nord, remonte aux années 1930 aux États-Unis. Cette appellation générique résulte de la fusion des mots *Amérique* et *Indien*; elle sert entre autres à distinguer les autochtones d'Amérique du Nord dits *Indiens*, des habitants de l'Inde. Le terme connaît du succès surtout dans la communauté scientifique, celle des sciences humaines, de l'anthropologie et de l'histoire. Les autochtones préférèrent utiliser les termes *Premières Nations* et *Premiers Peuples* (à portée politique), ceux d'*autochtones* ou d'*Indiens* et, de préférence, ils utiliseront le nom de leur propre nation pour parler d'eux-mêmes. Un texte publié dans le *Bulletin mensuel du Bureau des traductions*, Secrétariat d'État du Canada, offre quelques explications terminologiques à ce sujet. Voir Raymond Pepermans, «La réalité autochtone du Canada: variantes synonymiques et variations culturelles», *Bulletin mensuel du Bureau des traductions*, vol. 19, n° 6, 1986: 1-4.

tard en empruntant les voies maritimes. Le nord du Québec serait occupé depuis 4000 ans.

Sur le plan démographique, les spécialistes divergent de points de vue sur le nombre d'Autochtones qui auraient habité les deux Amériques au début du XV^e siècle. Chose certaine, avec l'arrivée des Européens et les ravages causés par les épidémies, la population autochtone est en chute libre. Au XVII^e siècle, époque des négociations menant à la signature de la *Grande Paix de Montréal*, cette population amérindienne est de quelques milliers d'habitants. Au Québec, les Autochtones d'alors se répartissent en trois grandes familles linguistiques⁷: les Algonquiens qui se subdivisent en huit nations distinctes (Abénakis, Algonquin, Atikamek, Cri, Montagnais, Malicite, Micmac et Naskapi); les Iroquoiens divisés en deux grandes nations: les Hurons-Wendats et les Iroquois; les Inuit formant une seule nation répartie dans une multitude de communautés.

Ces nations socialement, culturellement, économiquement et politiquement structurées, entretiennent entre elles des liens d'échanges, de commerce, mais aussi de rivalité et de guerres (HAVARD 1992). Les Hurons-Wendats et les Iroquois sont, par exemple, des ennemis séculaires. C'est sur cette trame active que se greffe, dès le XVII^e siècle, l'établissement à demeure des Européens qui transportent, en terre d'Amérique, leurs propres alliances, leurs propres guerres, leurs armes et leurs maladies. À la fin du XVII^e siècle, deux grands systèmes d'alliances organisent la scène géopolitique

7. Les appellations utilisées ici sont celles des nations autochtones actuelles.

nord-américaine: d'une part, le système établi à l'origine par la nation des Wyandots (Hurons-Pétuns) et des Outaouais et sur lequel prend appui la Nouvelle-France; d'autre part, le système reposant sur la confédération iroquoise à laquelle s'allie la colonie de New York.

Au fondement des réseaux croisés Autochtones/Européens, s'inscrit le commerce des fourrures, son expansion et surtout son contrôle. Les rivalités tribales et internationales, qui avaient cours avant l'arrivée des Européens, prennent un tournant décisif. Elles sont exacerbées par les enjeux découlant de leurs nouvelles alliances avec les Européens. En moins d'un siècle, les microbes, les armes à feu et les guerres répétées entre les Amérindiens eux-mêmes, et avec les Européens, auront fait baisser le niveau démographique autochtone de façon notable. Pour les nations amérindiennes, cette hémorragie humaine est dramatique. Dans le cas spécifique des Iroquois, elle joue un rôle déterminant dans leur décision de conclure une paix avec les Français et leurs alliés autochtones.

Pour les Français, cette paix est aussi une question de survie coloniale. Même s'ils se répartissent sur un immense territoire (la Nouvelle-France), les Français sont, sur le plan démographique, moins nombreux que les colons anglais établis plus au sud. Sur le plan économique, ils dépendent d'une seule ressource: la fourrure des animaux, en particulier celle du castor, qu'il faut aller chercher de plus en plus loin en terre amérindienne. L'avenir des Français en Amérique du Nord repose sur l'expansion territoriale et un meilleur contrôle du commerce des fourrures. Au XVII^e siècle, leurs aspirations sont contrecarrées par les attaques, en doublé, de leurs ennemis amérindiens, les Iroquois, et de leurs ennemis

européens, les Anglais. À cela s'ajoute la fragilité des ententes convenues avec les Amérindiens alliés. Leurs allégeances aux Français sont soumises aux aléas de la concurrence commerciale que leur livrent les Anglais.

Dans ce contexte géopolitique et économique, la survie coloniale, à la fin du XVII^e siècle, passe par la paix. Les négociations, entamées en 1697, seront laborieuses, moult fois renversées, maintes fois reprises⁸. À l'aube même de la signature du traité, rien n'est pleinement acquis. Par contre, une fois signé, le traité sera respecté. Le 4 août 1701, les représentants des nations amérindiennes, que l'on estime à une trentaine⁹, et le gouverneur de la Nouvelle-France, au nom du roi Louis XIV,

8. Pour en savoir davantage sur la nature des relations diplomatiques entre les Amérindiens et les Français lors des pourparlers qui menèrent à la signature de la Grande Paix de Montréal, voir BEAULIEU et VIAU 2001.

9. Les pictogrammes, au bas du traité, sont en relation avec les représentants des communautés (villages) ou nations suivantes: Abénaquis de l'Acadie, Algonquins, Amikoués, Cris, Gens de la Montagne, Gens du Sault, Goyogouins, Kaskaskias (Illinois), Koueras Koueatenons (Illinois), Malominis (Folles Avoines), Marouas (village, Illinois), Miamis, Mississagués (Ojibwés), Monisgouenars (Illinois), Onneiouts, Onontagués (Iroquois), Ouiatanons (Miamis) Outaouais de la Fourche, Outaouais Kiskakons, Outaouais du Sable, Outaouais Sinagos, Pangichéas (Piankashaws), Peorias (Illinois), Pouteouatamis, Puants, Renards (Outagamis), Sakis (Sauks), Sauteurs (Ojibwés), Tapouaroas (Illinois), Tsonnontouans. Le pictogramme du chef huron-wendat Kondiaronk apparaît sur le traité alors qu'il est décédé quelques jours auparavant. Son pictogramme est apposé sur le traité par son représentant, le chef Quarante Sols. (BEAULIEU et VIAU 2001: 106-111).

apposent leur signature respective au bas du traité¹⁰. Celle des représentants autochtones prend la forme de pictogrammes. Le territoire couvert par les nations signataires du traité, est vaste. Il s'étend d'Est en Ouest, de l'Acadie aux confins du lac Supérieur, et du Nord au Sud, des sources de la rivière Outaouais au confluent des fleuves Missouri et Mississippi.

Outre l'envergure continentale du traité et le nombre important de nations impliquées dans cette entente, ce qui demeure un fait de première importance est le rôle joué par les Amérindiens dans le processus de paix. Ni les Français ni les Anglais ne réussirent à les contraindre et ce sont les voies de la diplomatie amérindienne qui prévaudront tout le long du processus de paix. Les Français, cherchant à convenir d'une paix générale entre les nations amérindiennes et avec eux-mêmes, n'auront d'autre option que de s'acclimater aux usages diplomatiques autochtones, voire de les faire leurs le moment venu.

Grâce à la meilleure connaissance que nous avons aujourd'hui du processus de paix et du rôle majeur joué par les Amérindiens, nous pouvons remettre en question l'image traditionnelle de l'Amérindien parfois dépeint comme infantile et indolent, mais le plus souvent présenté comme *un être barbare, brut et sanguinaire*. L'Amérindien que la *Grande Paix de Montréal* met en évi-

dence est, bien au contraire, un habile guerrier, un fin stratège et un diplomate avisé.

Le traité de Montréal constitue pour les Amérindiens d'alors et pour ceux d'aujourd'hui une double reconnaissance: celle d'être des agents actifs dans le déroulement de l'histoire nord-américaine et, surtout, celle d'être des nations souveraines convenant de guerres et de paix avec d'autres nations tout aussi souveraines, qu'elles soient françaises ou anglaises. La diplomatie amérindienne a dicté, disions-nous, le cours des événements menant à la paix. Voici brièvement présentés quelques mécanismes de cette diplomatie (HAVARD 1992: 17-25):

- D'abord le principe de l'ambassade. Lorsqu'il fallait, en temps de guerre, aller chez l'ennemi, les Amérindiens se faisaient accompagner de prisonniers de la nation visitée. Ils les ramenaient à l'autre parti pour bien amorcer les débats.
- Puis la députation neutre. Pour entamer ou relancer un processus de pourparlers, ils faisaient appel à des nations neutres comme agents médiateurs.
- Le système des otages. La partie qui recevait l'ambassade gardait parfois captifs des membres de ladite ambassade pour s'assurer qu'il y aurait une suite aux négociations. Il arrivait que l'ambassade elle-même offre à la partie rencontrée de lui laisser une ou plusieurs personnes comme gage de sa sincérité dans les pourparlers.
- La conférence internationale. Elle regroupait Amérindiens et Européens qui se reconnaissaient mutuellement en tant qu'entités souveraines déterminées à établir des accommodements réciproques.

10. Un exemplaire original du traité est conservé au Centre des Archives d'Outre-Mer, division des Archives nationales de France, Fonds des colonies. Ce document d'époque a fait partie de l'exposition *1701 La Grande Paix de Montréal* présentée à Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal du 1^{er} mai au 16 septembre 2001.

Les Français sauront s'adapter à la diplomatie amérindienne et ils obtiendront, à l'été 1701, la signature du traité tant souhaité.

Le contexte au XX^e siècle

Que reste-t-il de ce moment historique où 1300 représentants amérindiens se rencontrent à Montréal, qui ne compte alors que 1200 habitants? La réponse est fort simple: rien ou peu de choses. L'événement tombe progressivement dans l'oubli. Pourquoi? J'avancerais quelques hypothèses qui tiennent aux acteurs eux-mêmes. Du côté amérindien, les fameux *wampums* échangés au moment de la conférence de Montréal ne semblent pas avoir survécu au temps. Or, au sein d'une culture de l'oralité, ces *wampums* ont l'avantage de posséder une fonction mnémotechnique grâce aux emblèmes tissés dans les colliers. Le *wampum* est en quelque sorte la mémoire de l'événement et de son contenu. Ici, la Grande Paix de Montréal semble s'égarer dans la mémoire collective autochtone.

Pour la partie française, d'autres facteurs pourraient entrer en ligne de compte. Les Français, par cette paix, ont atteint leurs objectifs: l'ouverture du continent à leurs explorations et, pour un temps, l'accès à de nouveaux territoires pour le commerce des fourrures. Le temps passant, l'historiographie, porteuse de mémoire écrite, ne témoignera que d'un intérêt mitigé pour le sujet. L'Iroquoisie, les relations franco-iroquoises et anglo-iroquoises au XVII^e siècle, auront fait l'objet d'études du côté anglophone. L'historiographie traditionnelle canadienne-française, quant à elle, aura fait peu de cas

de cet événement où les acteurs principaux sont des Amérindiens. La *Grande Paix de Montréal* n'est que brièvement abordée dans les manuels d'histoire, quelques paragraphes, puis un seul, puis une courte mention chronologique, puis plus rien. Le passage à l'oubli est une question de priorités car d'autres événements historiques, parfois montés en épingles, auront donné lieu à des monuments, à de longues bibliographies, voire à des fêtes civiques (GROULX 1998). La *Grande Paix de Montréal*, elle, sera tenue au silence pendant trois siècles.

Alors pourquoi en ce début du XXI^e siècle, ressusciter le souvenir de cet événement? Parce que nous vivons maintenant dans un monde où la question autochtone – au Québec, au Canada, en Amérique et à l'échelle mondiale – est posée. Parce que les premiers intéressés, les Autochtones, prennent la parole et posent des gestes qui appellent à une révision globale du rapport entre *eux* et *nous*, descendants des Euro-américains. Une dialectique complexe d'affirmation-négociation-revendication s'est mise en place depuis trente ans, qui produit ses effets aujourd'hui. Le regard, avec ce qu'il suppose de perceptions-déformations, a changé d'orientation. Les Autochtones se voient et se disent pour *eux-mêmes*. Ils sont pluriels, porteurs de patrimoine, mais surtout acteurs contemporains sur l'échiquier des cultures, des économies, des politiques. Ils ne se font plus complices de cet anachronisme ethnocentrique porté par l'*autre* (*nous*) qui les confinaient au territoire du passé ou aux groupes en voie d'extinction. En Amérique, les Autochtones sont bien vivants, actuels et producteurs de cultures. Découle de cette affirmation du *moi autochtone* et d'une relative réceptivité positive par le *nous euro-américain*, une relation *nous-eux/eux-nous* qui appelle le dialogue et les actions concertées. Au Canada et au Québec, depuis les années

1980, les tentatives de rapprochement se multiplient. Les musées, avec leurs collections ethnographiques autochtones, sont d'ailleurs des lieux d'expérimentation particulièrement actifs. La création, en 1989, du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations¹¹ a ouvert la voie à cette nouvelle dynamique participative et interactive. Peu à peu, des habitudes d'actions concertées se sont développées qui ont donné lieu à des résultats concrets. Bien que les rechutes soient nombreuses – elles le seront encore – les attitudes changent peu à peu et, avec elles, les pratiques muséales. Une lame de fond est en mouvement, une tendance lourde se manifeste (WEST 2000, en particulier AMES, directeur du Musée d'anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique).

C'est sur cette toile de fond, que des sujets, des problématiques, des actions émergent qui ne pouvaient avoir cours précédemment. Avec le monde des musées, c'est ceux de l'archéologie et de l'histoire, de l'anthropologie, de l'ethnologie et de la sociologie qui empruntent le même chemin et donnent lieu à des relectures du rapport Autochtones–Euro-américains. Ce contexte général doublé de l'auto-affirmation autochtone devenait propice à la résurgence de pans de mémoire

11. Ce groupe de travail, parrainé par l'Assemblée des Premières Nations du Canada et l'Association des musées canadiens, était formé d'Autochtones et de muséologues. Il avait pour mandat: de développer un système et des stratégies éthiques permettant aux peuples autochtones et aux institutions culturelles de travailler ensemble pour représenter l'histoire et la culture autochtone. Sept principes directeurs furent convenus pour établir les bases futures des partenariats entre les musées et les Premières Nations.

collective oubliés: l'aventure de la *Grande Paix de Montréal*, de la fin du XVII^e siècle au début du XVIII^e siècle en fait partie.

Du général au particulier, fallait-il encore des gestes concrets et des acteurs proactifs pour qu'un souvenir évanescence devienne un événement réapproprié. Le processus s'amorce à l'Université Laval, à Québec, où un courant d'intérêt pour une relecture de l'histoire des Autochtones des XVII^e et XVIII^e siècles en Amérique du Nord-Est (entre autres en Nouvelle-France) se manifeste. Certaines de ces recherches vont faire date, parmi elles, l'ouvrage de Gilles Havard publié en 1992 à l'occasion du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal: *La Grande Paix de Montréal de 1701. Les voies de la diplomatie franco-amérindienne*. Tout en jetant un éclairage renouvelé sur l'événement, Gilles Havard met en évidence le rôle essentiel joué par les Premières Nations dans la conduite des pourparlers de paix avec les Français. La même année, dans la foulée des fêtes de Montréal, un nouvel équipement culturel naît, érigé sur le lieu de fondation de la Ville: Pointe-à-Callière, musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.

Du côté autochtone, l'organisme culturel Terres en vues¹², société pour la diffusion de la culture autochtone du Québec, veut faire connaître cette paix auprès des communautés amérindiennes tant du Québec que du Canada et des États-Unis. En 1995, à l'occasion de la

12. Terres en vues est l'initiateur et principal porteur, au Québec, de la «Journée nationale des Autochtones» (21 juin). Cette société a créé et anime, depuis plus de onze ans, le festival d'art traditionnel et contemporain «Présence autochtone» qui se tient au centre-ville de Montréal à la mi-juin de chaque année.

conception d'une exposition sur l'histoire du pain¹³ à Montréal, Pointe-à-Callière et Terres en vues travaillent ensemble à l'établissement du contenu pour tout le volet amérindien.

De cette rencontre et de celles qui suivront naît un rêve qui tient du défi: commémorer un événement historique tombé dans l'oubli: la *Grande Paix de Montréal de 1701*. De la rencontre de Pointe-à-Callière et de Terres en vues naîtra la Corporation des fêtes du tricentenaire de la Grande Paix de Montréal. Cette corporation élabore un vaste programme de commémoration avec, en points d'orgue, un programme pédagogique s'adressant aux écoliers du primaire des écoles de Montréal et des communautés autochtones du Québec; un jumelage des écoliers et une rencontre de trois jours à Montréal, les 19, 20 et 21 juin 2001; l'exposition «1701 La Grande Paix de Montréal» présentée à Pointe-à-Callière; la publication *La Grande Paix. Chronique d'une saga diplomatique*, (BEAULIEU et VIAU 2001), le festival «Présence autochtone 2001» tenu au centre-ville de Montréal du 5 au 11 juin et le «Grand Rassemblement des cultures autochtones et québécoises», les 3, 4 et 5 août à Pointe-à-Callière.

Outre ces activités, le souvenir de cette paix s'inscrit dans l'espace urbain avec la dénomination, dans le

13. Cette exposition tenue à Pointe-à-Callière à l'automne 1998 avait pour titre «Bannique, baguette, baguel. Les pains de Montréal». L'exposition, à partir d'un dénominateur commun, le pain, présentait la diversité culturelle de Montréal vue au travers de la vie quotidienne des familles, des métiers du pain, des rituels sacrés, des contes, des légendes, des chants, des bandes dessinées... Cette exposition a reçu une mention d'excellence de l'Association des musées canadiens.

Vieux-Montréal, d'une place de la Grande Paix de Montréal et l'implantation de deux plaques commémoratives sur cette même place: l'une rendant hommage à Kondiaronk¹⁴ et Louis-Hector de Callière, l'autre à la *Grande Paix de Montréal*. Aux activités produites par la Corporation s'ajoutent celles portées par les nombreux partenaires et associés de la Grande Paix. En 150 jours, plus de 150 activités commémoratives sont réalisées dans les communautés québécoises et autochtones réunissant près de 2,5 millions de personnes. En 2001, l'événement historique a franchi le mur du silence, traversé le filtre de l'oubli; mais, pour ce faire, il aura fallu passer par la commémoration, avec tout ce que cet appareillage suppose de choix et de gestes sélectifs.

14. Ce personnage est central dans le déroulement des pourparlers avec les nations autochtones et les Français. Voir HAVARD (1992: 207) dont nous citons un extrait de la note biographique présentant Kondiaronk: «Né, selon W. N. Fenton (*Dictionnaire biographique du Canada*, t. 2: 334-337): aux environs de 1649, au moment même de la chute de la Huronnie, Kondiaronk (ou Gaspar Soïaga, Souoïas, Sastaretsi) était mieux connu des Français sous le nom de «e Rat». Pendant une vingtaine d'années, au moins de 1682 et jusqu'en 1701, il fut l'un des chefs – souvent le principal – des Wyandots de Michillimakinac. Son influence excédait même de loin le cadre de sa communauté nationale: au cœur des années 1690, il était selon La Potherie le plus habile et le plus considérable des nations d'En Haut. Kondiaronk devait son rôle de chef à de nombreuses qualités, entendez génie politique, habileté au combat (Charlevoix [Charlevoix P. François Xavier de, *Histoire et description générale de la Nouvelle-France*, 3 vol. Paris, Nyon Fils, 1774. Réimpression 1976. 3 vol. Montréal: Éditions Élysée]) et une éloquence sans pareille. Son art du discours en étonna plus d'un.»

La commémoration, où quand la culture plurielle cherche son singulier

Les deux pôles du mot: *com* – que l'on retrouve dans *communauté* mais aussi dans *communion* – et *mémoire*. La commémoration est la mise en commun de la mémoire d'une communauté. C'est un geste symbolique et volontaire qui crée un référent historique identitaire. La commémoration agit comme un liant social qui transcende les disparités structurelles et fonctionnelles d'une collectivité. En un personnage, ou en un événement porté par plusieurs acteurs, la collectivité se reconnaît un *nous*. La commémoration est un geste symbolique volontaire, c'est également un acte de sélection et d'exclusion.

D'abord de sélection. Tout fait historique n'a pas droit à un tel traitement. Le choix de l'élus en dit long sur la société qui initie ce sursaut de mémoire collective. Puis, et en même temps, la commémoration est un geste d'exclusion. En créant le *nous* de reconnaissance, elle établit les frontières de tout ce qui n'est pas *nous*. Ce phénomène est particulièrement lisible dans les commémorations de victoire militaire ou de conquête. Les récentes commémorations de la dernière décennie ont bien fait ressortir leurs limites collectives; pensons, entre autres, à celle du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Les exclus autochtones ne s'en sont plus tenus au silence. Ce qui était mémorable pour les uns, était fort discutable pour les autres.

Ce qui a singularisé la commémoration de la *Grande Paix de Montréal*, et explique en partie son succès, c'est qu'elle avait des qualités d'inclusion et de reconnaissance de l'autre. Elle a mis en évidence un événement historique porté par quarante nations distinctes et souveraines qui ont convenu, d'un commun accord, d'une paix qui s'avé-

ra durable. Le traité signé à Montréal en 1701, à la différence de bien d'autres, ne mettait pas en scène un vainqueur et un perdant, un nouveau maître et un dominé, mais bien des nations qui, chacune pour elle-même et toutes ensemble, atteignaient les objectifs qu'elles poursuivaient. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que cette paix fut durable. La *Grande Paix de Montréal* est inclusive des Français et des Amérindiens; elle est aussi un moment de reconnaissance identitaire pour les Amérindiens qui ont agi en tant que nations souveraines. Raviver le souvenir de cette paix particulière c'était donc rappeler:

- le rôle fondamental joué par les nations autochtones dans le processus de paix,
- l'aptitude des Français à s'adapter à un contexte diplomatique dont ils ne tiraient pas les ficelles,
- la rencontre interculturelle qui se vivait alors,
- la volonté de paix qui se matérialisait dans un contexte séculaire de guerres actives et larvées.

Le parcours qui conduit de l'intention à la réalisation aura été parsemé de remises en question. La rencontre des cultures, si elle est remplie d'intentions louables, se vit au quotidien, dans une valse d'ajustements mutuels. Il aura fallu apprendre à se connaître, à développer des connivences, adapter les manières de faire, développer des langages communs. Le temps, le respect, la patience auront été les assises de cette rencontre. À ces défis qui bouleversent l'ordre des habitudes et du quotidien, s'est ajouté le poids des enjeux extérieurs – politiques et économiques. Sur son parcours, la commémoration de la *Grande Paix de Montréal* aura été confrontée plus d'une fois à ces lourdes réalités où se mêlaient craintes et méfiances des uns, attentes et exigences des autres.

Dans ce contexte aux multiples facettes, la priorité aura été de garder le cap sur les objectifs initiaux: aménager un moment privilégié de rencontre entre les communautés autochtones et québécoises, favoriser une meilleure compréhension de l'*autre*, enfin, tenter l'érosion des murs de préjugés qui servent si souvent de frontières. En dépit des difficultés rencontrées, un vaste réseau de collaboration s'est développé autour de la Corporation. De nombreuses institutions culturelles québécoises et autochtones se sont associées au geste commémoratif. Plus de cinq cents écoliers amérindiens du Québec ont participé au programme pédagogique, alors qu'une centaine d'artistes et d'artisans autochtones provenant des différentes communautés des Premières Nations du Québec étaient présents lors du Grand Rassemblement de l'été 2001 à Montréal (les 3, 4 et 5 août 2001). Pour Pointe-à-Callière et Terres en vues, ce furent là autant de preuves concrètes témoignant d'une volonté mutuelle de rapprochement. Ne serait-ce qu'en cela, la commémoration de la *Grande Paix*, même si elle ne demeure qu'une étape sur un parcours à long terme, aura constitué un jalon essentiel de la rencontre des cultures vivantes et plurielles.

Au terme de cet exposé, nous formulons quelques observations. La nouvelle muséologie a ouvert les voies de l'inclusion de l'*autre*, qu'il soit endogène ou exogène. De nouveaux champs d'intérêt se sont affirmés. La culture populaire, la culture des groupes marginaux, l'ethnologie industrielle, l'écomuséologie, pour n'en nommer que quelques-uns, sont autant d'univers de *culture vivante* qui ont maintenant leur place au musée. Avec eux, de nouvelles approches, de nouvelles problématiques, mais aussi de nouveaux savoir-faire et de nouveaux discours

se sont développés au sein des musées qui ont emprunté ces voies exigeantes.

Pointe-à-Callière, en adoptant pour thématique centrale celle du *carrefour des populations*, prenait le parti de la rencontre de l'*autre* avec ce que cela représente de complexité et de questionnements. La commémoration de la *Grande Paix de Montréal*, qui a mis en évidence le rôle significatif des nations autochtones dans l'histoire du pays, aura été, à n'en point douter, un temps fort de réalisation de cet objectif de rencontre entre les cultures. Portée par le Musée, par Terres en vues, mais aussi par les institutions qui s'y sont associées, cette commémoration aura su faire une place importante au dialogue, à la pluralité des regards portés sur le récit des événements historiques, à l'interaction des idées et au choc des perceptions.

Références

BEAULIEU Alain et Roland VIAU

2001 *La Grande Paix de Montréal. Chronique d'une saga diplomatique.* Montréal: Libre Expression/Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal.

DELÂGE Denys

1991 *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est 1600-1664.* Montréal: Boréal.

2000 «L'histoire des Premières Nations, approches et orientations». *Histoire des Premières Nations: nouvelles lectures et nouveaux problèmes. Numéro thématique de la Revue d'histoire de l'Amérique française*, printemps 2000, vol. 53, n° 4.

GROULX Patrice

1998 *Pièges de la mémoire. Dollard des Ormeaux, les Amérindiens et nous.* Gatineau (Québec): Éditions Vent d'Ouest inc.

GRUPE DE TRAVAIL SUR LES MUSÉES

ET LES PREMIÈRES NATIONS

1992 *Rapport. Tourner la page: forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations.* Montréal: Association des musées canadiens et Assemblée des Premières Nations.

HAVARD Gilles

1992 *La Grande Paix de Montréal de 1701: les voies de la diplomatie franco-amérindienne.* Montréal: Recherches amérindiennes au Québec.

HILL Tom et Trudy NICKS

1992 «The Task Force on Museum and First Peoples/ Le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations». *Muse*, été-automne 1992, vol. X, n°s 2-3: 85-89.

TRIGGER Bruce G. (eds)

1990 *Les Indiens, la fourrure et les Blancs (Français et Amérindiens en Amérique du Nord).* Trad. de l'angl. Québec: Boréal/Paris: Éd. du Seuil.

WEST Richard *et al.*

2000 *The Changing Presentation of the American Indian. Museums and Native Cultures.* National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution 118. En particulier les articles suivants: MAURER Evan M. «Presenting the American Indian: from Europe to America»; NASON James D. «Our Indians: the Unidimensional Indian in the Disembodied Local Past»; AMES Michael M. «Are Changing Representations of First Peoples in Canadian Museums and Galleries Challenging the Curatorial Prerogative?»

CULTURES RÉGIONALES ET MINORITÉS CULTURELLES

Jean Guibal

Musées et patrimoines régionaux

Après avoir conduit les destinées du Musée Dauphinois à Grenoble, je dirige ce qu'on appelle désormais la Conservation du Patrimoine de l'Isère, service patrimonial qui relève du Conseil général de ce département et qui a pour figure de proue le Musée Dauphinois. Derrière ce musée, le service conduit une politique territoriale du patrimoine, dont on souligne pour résultat principal la coordination d'un réseau d'une quinzaine de musées que l'on dit «associés». Ce travail culturel implique tout un investissement scientifique, une activité d'inventaire, de recherche archéologique, historique ou ethnologique et, bien évidemment, une importante mission de mise en valeur du patrimoine auprès des publics les plus larges.

Le projet d'un nouveau Musée d'ethnographie à Genève nous paraissait d'autant plus important, déterminant même, que nous voyions avec terreur, ces dernières années, s'effondrer toutes les chances de rénovation de nos grands musées d'ethnographie français. Le devenir du Musée de l'Homme est largement mis en danger par l'apparition d'un musée qu'on n'a su nommer qu'à

travers son adresse, le Musée du quai Branly. Le Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, qui n'était peut-être pas un musée d'ethnographie mais qui en jouait en partie le rôle à l'égard des anciennes colonies de la France, a fermé ses portes en 2003. Le Musée national des Arts et Traditions Populaires consacré à l'ethnographie française a fermé les siennes en 2001. Il va quitter Paris pour Marseille – ce qui n'est pas un drame, puisque Paris ne s'intéresse qu'aux musées d'art – et devenir le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Je ne parle pas des musées consacrés aux arts asiatiques: le nouveau Musée Guimet de Paris est un musée d'accumulation, un musée d'art par excellence, rappelant devant chaque vitrine que seul le regard occidental a droit de cité sur les cultures du monde.

Certes, il y a quelques espoirs: je pense notamment au Musée des Confluences, un grand projet qui se développe à Lyon et pour la direction duquel il a fallu aller chercher un Québécois, Michel Côté, longtemps directeur des expositions du Musée de la civilisation de Québec et en tête aujourd'hui de cette aventure culturelle.

En bref, nous nous trouvons, à l'égard des musées d'ethnographie, dans une situation assez grave, surtout dans un pays comme la France, qui a joué un rôle majeur dans l'apparition de ce type d'établissements.

J'aimerais évoquer, modestement, mon expérience du Musée Dauphinois et de la Conservation du Patrimoine de l'Isère, non pas parce qu'elle aurait valeur de modèle, mais parce qu'elle a comme caractère d'être attachée à un domaine régional. Le Musée Dauphinois a cent ans, comme les Musées d'ethnographie de Genève et de Neuchâtel. Il a connu diverses périodes sur lesquelles je ne vais pas m'étendre, sauf pour en souligner une, celle

qu'a marquée mon prédécesseur immédiat, Jean-Pierre Laurent. Pour résumer, son apport le plus important a consisté, au détour des années 1970, à poser le primat de la mission culturelle du musée et, de ce fait, à reléguer la recherche et la conservation des collections au rôle de missions complémentaires, indispensables mais non premières.

Bien avant le Musée de la civilisation de Québec, il a posé pour principe qu'une exposition permanente dans ce cadre-là n'était pas possible. Il a certes conservé une exposition de longue durée – que l'on dirait aujourd'hui de synthèse –, «Gens de là-haut», que nous avons gardée en la transformant et en l'actualisant sous le titre «Gens de l'Alpe» pour afficher la continuité que nous voulons inscrire au fronton de l'établissement. Mais pour le reste, l'ensemble de l'établissement continue de présenter des expositions temporaires dont la durée peut atteindre entre douze et dix-huit mois. Ce principe pose déjà la relation au public comme préoccupation première. Dans les années 1970, cette mise en avant de la mission culturelle du musée était quelque peu révolutionnaire. Pendant très longtemps, en effet, le musée a été d'abord défini comme un lieu de conservation et de recherche. Le Parlement a adopté en 2001 une nouvelle loi relative aux musées de France qui pose pour principe que la définition de ce type d'établissement réside dans sa relation au public.

En tout cas, pour le Musée Dauphinois, ce postulat a changé considérablement les choses. Les successeurs de Jean-Pierre Laurent ont tenté, à partir des années 1985, de développer cette démarche culturelle. L'usage des salles d'exposition pour offrir au public un regard sans cesse renouvelé sur le patrimoine, par une sélection rigoureuse

des collections, par un usage permanent de toutes les techniques de la scénographie, a modifié considérablement les pratiques et l'image de l'établissement aux yeux des visiteurs. L'autre grand apport de Jean-Pierre Laurent a consisté à ouvrir le musée sur l'extérieur, à se préoccuper du patrimoine sur le territoire de compétence (pour nous, le domaine régional) et à aller à la rencontre des publics d'une nouvelle façon – une démarche plus difficile sans doute pour un musée d'ethnographie où le territoire de compétence est le monde dans son entier. Pour nous, cette attention au patrimoine régional impliquait simplement que l'on ne pouvait plus considérer les collections comme seul patrimoine. Pouvait-on en effet continuer à collecter des ateliers de forgeron – puisque c'est sans doute ceux qui ont été les plus souvent collectés – et oublier le foyer de forge et le bâtiment qui l'abrite, ou s'en désintéresser? C'était une façon de remettre en cause le musée «prédateur», qui vient sanctifier l'objet en le ramenant dans les collections, mais laisse le patrimoine sur les sites mêmes, au cœur du cadre de vie de nos contemporains, aller à vau l'eau. On sait que la demande patrimoniale est aujourd'hui globale, qu'elle concerne autant les édifices, les monuments que les paysages et l'environnement. Et c'est à cette échelle que nous tentons de répondre aux attentes, en développant toute une politique culturelle, mais aussi une méthodologie et une éthique, pour «travailler» le patrimoine sur l'ensemble du territoire. Je ne vais pas décrire ici les formes que prend notre travail, nos méthodes de recherche, de mise en valeur et d'animation. Mais leur finalité est bien l'échange avec les publics, de manière que l'appropriation se fasse un peu partout et pas seulement dans cet espace, le musée, qui, quoiqu'on

en dise, reste un espace fermé à beaucoup, un lieu trop élitaire.

Je n'entends pas m'appesantir ici sur ce travail territorial, mais évoquer plutôt la démarche culturelle du musée. Le danger qui menace les musées de patrimoines régionaux est bien connu. Plus que tous les autres musées d'ethnographie, le musée de patrimoine régional est naturellement tenté par le repli sur son territoire, par une certaine forme de régionalisme. Il est conduit en permanence à une présentation de son histoire, de ses caractéristiques culturelles, sans comparatisme. Je ne vais pas citer ici les nombreux musées régionaux qui s'enferment ainsi dans leurs prés carrés. Pour tenter de conjurer ce risque, une des solutions est l'ouverture sur les cultures «étrangères» à la région, le regard, souvent renouvelé, sur les autres, les voisins d'abord, puis les «lointains». Pour un musée consacré à l'ancienne province du Dauphiné (qui, dois-je le rappeler, a disparu administrativement depuis la Révolution), le territoire «naturel» de comparaison et d'échanges est constitué par le massif alpin, d'un bout à l'autre de la chaîne, de la Slovénie au pays de Nice. L'autre forme d'ouverture consiste à éviter de relever d'une seule discipline scientifique. Si l'ethnographie demeure la science de référence pour ce type de musée, toutes les autres sciences sociales, de la géographie à l'histoire, de l'archéologie à la sociologie, doivent être invitées à participer au travail de recherche qui précède toute opération culturelle. Il est d'ailleurs devenu de plus en plus difficile de désigner un musée par référence à une seule discipline scientifique. Mais pour autant, nous ne pensons pas qu'un établissement puisse être dirigé par un conseil scientifique; nous préférons

constituer de tels conseils pour chaque opération que nous conduisons, une fois les choix de programmation arrêtés par l'équipe de direction.

Une ouverture sur les communautés immigrées

Parmi les démarches qui, sans doute, nous permettent la meilleure ouverture, je dois évoquer la politique déjà ancienne que nous conduisons à l'égard des communautés immigrées. Il s'agit là de présenter une culture régionale en pleine recomposition, qui s'appuie certes, ou se fonde, sur des traditions locales anciennes qu'il faut éclairer et interpréter, mais qui se nourrit aussi des apports de nombreux groupes de population récemment installés. Nous avons commencé avec les Italiens de Grenoble, les plus nombreux et qui ont le plus marqué la ville. S'agissant d'évoquer ces «minorités culturelles», la question de la relation que doit entretenir le musée avec la communauté concernée est primordiale. Quelle est la place de l'observateur, ethnologue, sociologue ou historien? Et quelle est celle du témoin? Or, nous ne pouvons plus, de toute évidence, considérer que le musée peut prendre la parole sur une population, quelle qu'elle soit, sans solliciter son avis. Pas plus que nos collègues américains du Nord ne peuvent évoquer les cultures amérindiennes sans solliciter l'avis (et même l'autorisation préalable!) des groupes concernés. Nouveau problème pour le musée, difficile à résoudre, et qui impose un véritable travail «social», au moins aussi important que le travail scientifique qui précède une exposition. Mais ce travail s'avère indispensable pour toute action fondée sur le corps social et sur la mémoire collective.

Nous avons travaillé aussi sur – et avec – la communauté grecque, discrète mais très présente à Grenoble, même si elle ne se fait pas voir comme telle. Et nous avons découvert qu'elle souhaitait accéder à cette notoriété que confère une présence au musée, qu'elle réclamait cette reconnaissance officielle. Là aussi, les risques étaient nombreux, dont le moindre n'était pas celui de décevoir la dernière génération, les enfants des Grecs immigrés. C'est par l'évaluation qui a été conduite à l'issue de l'exposition que nous avons découvert que la jeune génération ne se reconnaissait pas du tout dans notre travail.

Les Arméniens, population importante aussi dans notre région, ont permis de réaliser un projet culturel majeur. Car ce sont des militants! Et ils ont réussi, je pense, à nous mobiliser pour devenir des militants à leur côté. Au moment où nous préparions l'exposition, ils étaient en plein combat pour la reconnaissance officielle du génocide arménien. Combat ancien et récurrent, mais qui était à ce moment-là réactivé devant l'Assemblée nationale afin qu'une loi vînt reconnaître la réalité de cet épisode de l'histoire. La communauté a tenu à remercier les neuf députés de l'Isère – dont l'un était l'auteur de la proposition de loi – au cours d'une grande fête organisée au Musée Dauphinois.

En France, il est relativement facile de parler des Arméniens, des Grecs, des Italiens, voire d'en parler au musée. Il est aisé d'imaginer que «nos» Maghrébins constituent un sujet beaucoup plus délicat. Il fallait pourtant y venir. Comme à chaque fois, nous avons fait une exposition en présentant rapidement un des aspects de la culture d'origine (gageure, s'agissant d'un Maghreb aux multiples cultures!); puis en rappelant l'histoire des familles immigrées, à travers des histoires de vies; enfin en

montrant les formes que prend, à Grenoble et aujourd'hui, la référence à l'identité d'origine.

Pour les Maghrébins, mon collègue Jean-Claude Duclos, qui conduisait l'opération, s'est vite aperçu qu'il n'y avait pas d'objets, ou très peu et à faible capacité de témoignage, pour évoquer ces thèmes. Les quelques objets empruntés à un musée marocain pour évoquer les cultures d'origine ne pouvaient en aucune manière permettre d'évoquer les Maghrébins de France. De longue date libérés de tout fétichisme à l'égard de l'objet, nous avons alors considéré que la parole de nos témoins et interlocuteurs constituerait le cœur de l'exposition, l'objet par excellence de la présentation. Et nous avons mis en scène la parole. Les Maghrébins parlaient. Nous avons vérifié que notre dispositif était assez clair, que les guillemets ou les italiques des textes étaient bien placés, que nos textes d'introduction étaient limpides. Et que leurs paroles sur la colonisation, sur leur combat pour la «libération nationale», sur leur départ, leur arrivée, leur vie en France, étaient bien reçues comme telles. Mais cela nous a valu beaucoup de difficultés. Nous avons été l'objet de réactions très vives. En France, la question de la relation au Maghreb et plus particulièrement à l'Algérie n'est pas réglée, loin s'en faut – la presse en témoigne régulièrement. La guerre d'Algérie est encore trop récente, semble-t-il, pour pouvoir faire l'objet d'un débat public serein. Donc, les partisans de l'Algérie française, encore présents et nombreux, ont hurlé quand ils ont lu les textes que nous avions retenus comme objets dans notre exposition. Le soir d'une conférence où nous avions invité un universitaire spécialiste de l'histoire des relations entre la France et l'Algérie, nous avons même été agressés physiquement par une bande de nervis armés

de bâtons, appartenant à un parti d'extrême droite. Il n'y a pas eu de blessés, mais la table du conférencier s'est envolée, les verres et les carafes se sont brisés; la police a pu arrêter deux d'entre les agresseurs, qui ont été déférés à la justice et condamnés.

Ce qui veut dire qu'à vouloir jouer pleinement notre rôle de musée de société, nous avons porté au cœur de la société une question qui, finalement, n'était pas encore, de l'avis de certains, de l'ordre du musée, le public semblant considérer que le temps du musée vient quand le travail de mémoire a été fait, conclu, et que l'on peut effectivement muséographier le sujet. De nombreuses autres questions se posent alors: a-t-on le droit de donner un tel statut à la parole de témoins? Est-ce que le recul du scénographe et de l'ethnologue est suffisant pour légitimer une telle parole? Quel doit être, dans un tel projet, le rôle du conseil scientifique, composé ici d'ethnologues, d'historiens, de sociologues et de témoins?

Outre l'opération «commando», les réactions ont été aussi vives par écrit. La communauté des rapatriés d'Algérie, notamment, n'a pas pu accepter la vision que donnaient nos Maghrébins de l'histoire de l'Algérie française. Nous avons donc été amenés à rencontrer des représentants de cette communauté et avons tenté de défendre, souvent en vain, notre démarche. Conséquence de ce dialogue, nous avons convenu qu'un tel sujet devait être à son tour traité au musée: nous avons donc programmé en 2003 (qui fut en France l'Année de l'Algérie) une exposition qui tentait de rendre compte de la mémoire de ces centaines de milliers de personnes qui, en 1962-1963, ont vécu un terrible exode, ont reçu en France un accueil plutôt désagréable et ont gardé de l'Algérie et de cette période une mémoire complexe. Nous

avons parié sur le fait qu'il était possible, quarante ans après, d'évoquer sereinement ces questions, que le contexte était plutôt favorable, le débat étant désormais, sur ces questions, ouvert en France, même s'il reste très difficile.

Je voudrais essayer de tirer quelques conclusions de cette expérience, sans savoir précisément si elles peuvent être transposées ou même avoir quelque utilité pour d'autres. Il est clair que, lorsqu'on adopte ce type de démarche, c'est que la reconnaissance de la dimension culturelle du musée est acquise et qu'il n'est plus question de se laisser guider dans la politique de l'établissement par les seules collections, par l'analyse des objets, quelle que soit la richesse du fonds. Bien au contraire, c'est un rôle social – si l'on me permet l'expression – du musée et du patrimoine qui apparaît. Certes, le Musée Dauphinois présente aussi régulièrement des expositions sur l'archéologie régionale, le patrimoine industriel, les arts décoratifs régionaux, etc. Il tente à chaque fois d'aborder ces sujets avec des interrogations nouvelles, autant que possible reliées aux questions de notre temps. Mais partout et pour tous, l'approche des éléments de notre patrimoine, la démarche culturelle se doivent d'être aussi sociales que possible, inciter à une interrogation féconde et actuelle. Et il s'agit bien d'un «travail» avec le public, parce que nous ne devons pas offrir du «prêt à consommer». Ce fut encore le cas avec une exposition intitulée «Les Millénaires de Dieu» et qui tentait une réflexion sur le rapport que nous entretenons aujourd'hui avec notre patrimoine, pour une très grande part d'origine religieuse, mais aussi sur les formes prises par la spiritualité contemporaine.

Il reste que l'ethnographie et les collections ethnographiques sont appelées, nous semble-t-il, à jouer un

rôle majeur dans ces missions sociales et culturelles assignées aux musées. Les questions lancinantes relatives aux identités culturelles, aux appartenances, aux crispations identitaires, aux nationalismes nouveaux et anciens, prennent une telle ampleur que nous devons nous donner pour première tâche de les éclairer, de les relativiser, de montrer comment elles sont une richesse (le seul patrimoine mondial n'est-il pas la diversité des cultures?) et comment elles sont, dans le même temps, un danger permanent, un refuge et le levain de toutes les agressions, venant bien souvent légitimer les oppositions les plus illégitimes. Nous voyons apparaître partout de vraies revendications de reconnaissance, les Aborigènes manifestent, les Amérindiens réclament réparation, les Africains ne veulent pas que l'on expose au Louvre des statues volées, etc. À toutes les échelles, du petit musée de patrimoine régional au musée d'ethnographie générale, ces questions vont s'imposer, devenir la toile de fond d'un vaste débat sur la culture et les cultures. Et, bien loin de ces lieux où s'exposent des objets, si beaux ou si représentatifs soient-ils, les musées vont être appelés à jouer le rôle de véritables «maisons de la culture», telles que les imaginait Malraux dans les années 1960.

LE MUSÉE COMME INTERSTICE CULTUREL DANS LA CITÉ

Erica Deuber Ziegler

Interstice culturel

Les géographes et sociologues urbains appellent «quartiers fondateurs» des quartiers formés aux abords des points d'arrivée des migrants dans les villes, près des gares ou des ports, et regroupant des nationalités spécifiques (RÉMY 1990). Ces quartiers peuvent servir de double lien, avec le pays d'origine et avec le pays d'arrivée. Ce sont des espaces d'articulation, de traduction, mais aussi de sécurité. Ils sont dits «fondateurs», parce que c'est à partir d'eux que le nouveau venu apprend à se débrouiller dans la ville, à en connaître un minimum de règles, mais aussi parce qu'il s'y retrouve comme chez lui: on continue d'y entretenir des liens avec le pays, d'y parler sa langue, d'y manger et d'y boire ce qu'il mangeait et buvait à la maison; il y rencontre des coreligionnaires, il y partage avec les habitants l'expérience de l'émigration et de l'exil, il peut y recevoir de l'aide. Souvent, quand sa première intégration et l'amélioration de ses conditions d'existence le lui permettent, il quitte son «quartier fondateur» pour un «quartier de seconde installation», mais, même alors, il y revient, par

exemple pour les fêtes. À Genève, la rue de Fribourg, située près de la gare et à laquelle notre Musée d'ethnographie a consacré en 1989 une exposition et une fête mémorables, «Espagne, rue de Fribourg», fut dans les années 1950-70 le quartier fondateur des Espagnols de Genève.

En complément à ces lieux autrefois très typés, il y a, dit le sociologue et géographe belge Jean Rémy, les «lieux de sociabilité intersticiels», des endroits de la ville qui se trouvent sur les itinéraires journaliers et hebdomadaires des gens et qui se prêtent à des contacts diversifiés, des mélanges non recherchés, presque involontaires, plus libres. Il pense aux transports en commun, aux places d'arrêts et de transferts, aux espaces d'attente, aux cafés et aux brasseries, surtout si ceux-ci offrent des activités comme le tiercé. On pourrait y ajouter certains commerces, notamment des marchés, des épiceries. Il peut s'agir de lieux de conflits, d'altercations, d'échanges de problèmes et d'anecdotes. Les populations qui composent une ville dégagent ainsi divers espaces de sociabilité collective qui sont pour elles des dispositifs spatiaux induisant spontanément la rencontre, amenant, à travers des interactions quotidiennes banales, à une expérience d'interethnicité¹. Dans une entreprise ou une école, l'enjeu permanent – le gagnepain, la production, l'apprentissage – crée des rapports volontaires ou contraints. Dans les interstices dont parlent les géographes, la relation est interindividuelle et déconnectée par rapport à un enjeu permanent.

1. Un terme auquel nous préférons celui d'interculturalité, employé dans la suite du texte.

«Dans ces lieux, écrit Jean RÉMY, se crée une solidarité entre les «habitues» et les autres que l'on pourrait appeler les «étrangers». Les habitués s'y retrouvent de manière régulière tout en étant de nationalités différentes, ils forment entre eux un cercle plein de connivences, qui se pose face aux clients occasionnels dans une sociabilité plus ou moins ouverte...» (*ibid.* 99-100). Ainsi se construit un territoire spécifique.

À Genève, la gare constitue un espace intersticiel caractéristique. De même, certains quartiers populaires directement reliés au centre-ville, en particulier leurs bistrotts et leurs lieux de spectacles et de détente, les quais et les parcs bordant la rade, la place du Bourg-de-Four avec ses cafés et ses terrasses ou encore les Bains des Pâquis, véritable lieu de bonheur intergénérationnel et interculturel, ancré sur une des jetées du port au milieu de la rade, à deux pas du jet d'eau.

Il apparaît que dans la gamme des divers phénomènes structurant l'expérience de l'interculturalité – quartiers fondateurs, quartiers d'établissement ultérieurs, confrontations autour d'enjeux d'école ou de travail, lieux de sociabilités occasionnelles, quartiers intermédiaires – le Musée d'ethnographie de Genève et un certain nombre d'autres institutions et associations cherchent à jouer un rôle, à être des territoires spécifiques de rencontre. Ce n'est pas pour rien que le projet de nouveau Musée d'ethnographie de Genève n'avait pas, jusqu'à son refus par un référendum populaire en 2001, trouvé meilleur appellation que «L'Esplanade des mondes», titre du projet lauréat du concours d'architecture. Notre musée tournait alors autour de l'idée d'un tel espace pour l'accomplissement de ses missions ou, du moins, d'une partie d'entre elles.

Mais dans ces lieux intersticiels, la relation est, on l'a dit, interindividuelle et déconnectée par rapport à un enjeu permanent. Or, on pourrait objecter que le musée a un enjeu permanent: celui d'être une institution culturelle, d'étudier les cultures du monde et de produire de la culture à leur sujet. Comment donc le musée peut-il soustraire son public, les individus et les groupes qui participent à ses activités, à des rapports volontaires et contraints, et en particulier à l'autorité du savoir qu'il produit? Comment peut-il «faire un musée des autres avec les autres», comme se le demandait Maurice Godelier, «sans enfermer les sociétés dans des cages»?² Comment peut-il devenir un espace de sociabilité que les gens peuvent s'approprier, dans lequel ils se sentent à l'aise, à travers lequel ils donnent et reçoivent de la culture, s'apprécient et se respectent mutuellement, apprennent à aimer la richesse et la diversité des cultures?

Formulons la question autrement: la culture, pour qui et pour quoi? Célèbre formule de Pierre Bourdieu qui disait à ce propos: «Tout ce que je puis dire, c'est ce que fait la culture ou ce qu'on fait de la culture. La culture est à tous les moments l'enjeu d'une lutte. Ce qui se comprend, parce qu'à travers l'idée de culture ou d'excellence humaine (l'homme cultivé, c'est, dans toutes les sociétés, l'homme accompli), ce qui est en cause et en jeu, c'est la dignité humaine. Cela signifie que, dans une société divisée en classes, les gens dépourvus de culture

sont et se sentent atteints dans leur dignité, dans leur humanité, dans leur être. Ceux qui possèdent ou croient posséder la culture (la croyance, en ces affaires, est l'essentiel) oublient presque toujours toutes les souffrances, toutes les humiliations, qui s'accomplissent au nom de la culture. La culture est hiérarchisée et elle hiérarchise: comme un mobilier ou un vêtement, qui indique immédiatement en quel point de la hiérarchie sociale ou culturelle se situe son propriétaire.»³

C'est ce qui fait que la culture, à la fois, sépare et réunit. Elle marque les identités. Elle est la force des groupes humains, qui peut être utilisée à des fins très variées. Elle les ouvre ou les ferme aux autres. Elle se prête à toutes les manipulations, commandées de l'intérieur ou de l'extérieur du groupe, d'en haut ou d'en bas de la hiérarchie sociale...

Un musée comme interstice culturel dans la cité, qui se réclame d'une anthropologie critique, doit faire un choix clair. Il doit être librement ouvert à la culture des uns et des autres, à la manière dont ils traduisent leurs expériences et posent leurs vérités; il doit les respecter, être critique, prendre plaisir à la confrontation, veiller à préserver la dignité de chacun; il doit aussi se garder des risques de la contrainte, de la «violence symbolique», de l'arrogance spécialisée, de l'autoritarisme scientifique.

2. Alain Leauthier, «Entretien avec l'ethnologue Maurice Godelier. Comment construire un musée post-colonial», *Libération*, 20 avril 1999.

3. «Un entretien avec Pierre Bourdieu», *Le Monde*, 12 octobre 1977.

Mondialisation, décloisonnement, déhiérarchisation

La mondialisation n'a pas seulement levé les barrières à la circulation des capitaux, des marchandises et des brevets. Elle n'a pas seulement permis, grâce à la révolution cybernétique, aux opérateurs financiers des principaux centres économiques du monde de communiquer à la vitesse de la lumière et de détenir ainsi des instruments de spéculation sans précédent dans l'histoire, leur assurant des profits, eux aussi, sans précédent.

La mondialisation s'accompagne aussi de phénomènes de décloisonnement dans tous les domaines du savoir et de la culture. On a assez dit que l'information n'était pas seulement le nouveau moteur de l'économie mondiale, qu'elle offrait aussi une nouvelle possibilité de contacts entre les personnes, de rapprochements entre les humains. Il va sans dire que les populations des quatre coins du monde sont encore très inégalement pourvues en équipements techniques de communication (il y a davantage de téléphones à Tokyo ou à Manhattan que dans toute l'Afrique!) Mais ces nouvelles interactions, réalisées à travers d'innombrables réseaux, permettent débats et échanges entre acteurs de tous les domaines d'activités. Elles leur ont déjà permis de capitaliser de nouvelles connaissances, d'établir ensemble, et le plus souvent sans se connaître, l'état des principales questions qui se posent à l'humanité. Le décloisonnement en cours affecte les professions, les disciplines académiques, la structure des connaissances, et il aura des conséquences générales encore mal perceptibles.

Il ne s'agit plus seulement de la fameuse inter- ou transdisciplinarité, de la coopération entre disciplines bien délimitées, partout souhaitée depuis 1968 et qui continue d'être

souhaitable, mais bien d'un décloisonnement des disciplines elles-mêmes, d'un démembrement d'une partie de leurs structures, de leurs concepts, de leurs méthodes. Comme le constate Edgar Morin à propos de l'enseignement, pris entre le local et le global, nous sommes amenés à nous reposer des problèmes centraux que les disciplines scientifiques, qui maîtrisent chacune un fragment du puzzle, ont fini par rendre invisibles. Morin parle à leurs sujets des «sept trous noirs de la connaissance» (MORIN 1999):

1. les risques d'erreur et d'illusion propres à la connaissance toujours normative et exclusive, qu'il s'agisse de perception, de traduction ou de transmission;
2. la non-pertinence de connaissances qui n'auraient pas l'aptitude de contextualiser leur information dans la perspective planétaire d'aujourd'hui;
3. la désintégration de l'idée de notre être humain, de notre condition humaine dans le savoir tel qu'il est actuellement transmis. Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous?
4. les lacunes de la compréhension humaine (du latin *comprehendere*, tout embrasser), de l'éveil à soi-même et aux autres, de l'auto-examen pour comprendre l'humaine condition;
5. l'incapacité d'affronter les incertitudes dans un contexte de recherche savante des certitudes, d'assumer l'aventure humaine comme une inconnue;
6. l'impuissance face à la barbarie des moyens de destruction, d'asservissement et de manipulation nés de l'activité des sciences et de l'industrie (nucléaire, économique, politique, sociale, génétique);
7. la question angoissante de la citoyenneté planétaire de la terre-patrie.

Chacun de ces problèmes concerne directement la culture que nous entendons défendre dans notre Musée d'ethnographie, au sens premier du terme, celui du développement de l'esprit, de l'aptitude de chaque être humain à une relation dynamique avec le monde.

L'ethnographie et l'anthropologie abordent évidemment déjà une partie de ces questions, notamment grâce aux cultures lointaines qu'elles étudient et qui restent des réservoirs de sens pour tout ce qui touche aux mystères de la vie, de la mort et de la relation. Elles peuvent donc avoir à cet égard une certaine bonne conscience. Mais toute *culture de maîtrise*, d'où qu'elle vienne – et celle de l'ethnographie en induit une –, doit être abandonnée pour aborder ces questions à la nouvelle échelle du monde.

Les peuples de la terre s'abritent aujourd'hui avec plus ou moins de bonheur dans 194 États, tous membres des Nations Unies. Les peuples autochtones, qui revendiquent une représentation propre au sein de la grande assemblée onusienne, au nom de leur altérité dans leur propre pays et de la répression qu'y subit leur société et leur culture, sont à la veille d'en faire adopter le principe par l'ONU. Le droit à une reconnaissance égale de toutes les cultures est proclamé et l'UNESCO érige au titre de Patrimoine culturel de l'humanité des ouvrages créés dans toutes les cultures. Cette démocratisation de droit, sinon de fait, donne raison à ceux qui, depuis un certain temps déjà, ont disqualifié les hiérarchies et les modèles de développement (évolutionniste, universaliste et unilinéaire). Cela ne signifie, hélas, pas que ceux-ci n'aient plus cours. L'opinion publique tarde à s'adapter et la majorité des gens maintient en vigueur les distinctions – entre «haute» et «basse» cultures, culture cultivée

et culture de masse, culture évoluée et culture primitive, etc. – avec les violences que ces distinctions impliquent entre les personnes (BOURDIEU 1979). Mais les anthropologues travaillent depuis longtemps à l'avènement du droit à la différence culturelle (au nom du relativisme culturel) et se doivent non seulement de continuer à développer de nouveaux concepts, mais encore de tenter de donner aux institutions faisant connaître les cultures de la terre dans leur diversité et la polyphonie de leurs valeurs, des contenus conformes aux exigences de l'égalité de traitement. Voilà donc interdit le parachutage sur le reste du monde de concepts et de projets propres aux métropoles développées, abandonné le sociocentrisme scientifique, mises en question les certitudes des spécialistes.

Si le pluralisme est tenu pour une voie de salut, contrairement au modèle unique de la mondialisation actuelle, nos habitudes de «purification par le *logos*» doivent donc faire place à des approches plus attentives à la diversité des points de vue. Les êtres humains concrets ne sont pas aussi disciplinés que nos disciplines scientifiques! J'aime cette image d'un monde comme un grand *tapis de sites symboliques d'appartenance*, singuliers et imbriqués les uns aux autres (LATOUCHE, NOHRA et ZAOUAL 1999). Elle rompt avec les sciences de l'Homme devenues inhumaines en raison des excès de zèle méthodologiques et «scientifiques» qui les portent à défondamentaliser l'humain et à délégitimer ses productions (qu'il s'agisse de religion: «Dieu n'existe pas», ou de culture populaire: faite de «fausses représentations» à expurger et à remplacer par de «vraies»). Or, en matières culturelles, le contraire de la vérité n'est pas l'erreur, mais une autre vérité. Les gens se dupent certainement, mais les ethnologues le font

autant que les sujets qu'ils observent. Pourtant tous ont une expérience de vie. Dans son site, l'être humain concret (*homo situs*) est un si fin compositeur de sa situation que la discipline rationnelle qui l'observe est rarement en mesure de le saisir sans le priver de sa finesse, de ses ruses et de ses indisciplines (*ibid.* 1999). L'ethnologue concret aussi, d'où l'intérêt pour lui à faire des enquêtes sur ses propres enquêtes.

Sur ce point précis, notamment en raison de la nécessité de changer les rapports Nord-Sud en renonçant à l'idée de «développement» telle qu'elle a prévalu depuis la décolonisation, l'ethnographie est assez prête à se déconstruire. Mais sur un autre point, l'état du débat sur les musées d'art et les musées des cultures du monde montre bien que les institutions résistent et que le décloisonnement et la déhiérarchisation ne sont pas pour demain. Au lieu de revisiter une nouvelle fois le cas de Paris et de la France, prenons l'exemple de Genève.

Notre ville possède un Musée d'ethnographie qui comporte 100'000 objets, 250'000 photographies, des livres, des documents écrits, sonores et audiovisuels. Il recoupe géographiquement les cinq continents et, thématiquement, des domaines particuliers comme l'ethnomusicologie, l'anthropologie visuelle et la céramique. Tandis que les musées français séparent les arts et civilisations extra-européens des arts et traditions populaires européens, le Musée d'ethnographie de Genève fait cohabiter dans ses collections des témoignages des peuples lointains et proches, des mondes «primitif» et «oriental», mais aussi «rural» et «alpin», «urbain» et «ouvrier» de chez nous. Manque évidemment à cette énumération tout ce qui se trouve à Genève au Musée d'art et d'histoire et dans ses filiales, soit les arts qui forment la tradition

«savante» de la culture européenne – l'archéologie méditerranéenne, les arts du moyen âge européen, l'art des époques moderne et contemporaine – qui ont vu se mettre en place un champ social réservé à leur exercice, avec des sous-champs pour les arts «mineurs», «décoratifs», «utilitaires», le design, la photographie, les instruments de musique, l'horlogerie, l'émaillerie, la verrerie, etc. Mises à plat, la sédimentation des classes d'objets qui composent nos collections et la rigidité des catégories héritées du passé apparaissent dépourvues de sens.

En effet, un grand fossé des cultures demeure inscrit chez nous dans la séparation de nos institutions muséales, qui s'oppose au décloisonnement des approches. Ce fossé, évidemment, se comble ici et là par l'effet combiné de plusieurs tendances. D'un côté, par exemple, le Musée d'art et d'histoire de Genève, ouvert à l'origine, en 1910, dans une perspective artistique et historique, pour la défense et l'illustration de la culture nationale et européenne, s'est ouvert depuis longtemps au champ mondialisé de l'«art contemporain», intégrant aussi de plus en plus souvent des présentations de collections privées vouées aux arts d'ailleurs, islamiques, «primitifs», précolombiens, africains, etc., autrefois objets ethnologiques désormais reçus dans la classe des objets d'art (cela ne manque d'ailleurs pas de nous agacer!). D'un autre côté, le Musée d'ethnographie, créé en 1901 dans une perspective anthropologique, pour la défense et l'illustration des cultures des peuples traditionnels, ruraux, orientaux et le plus souvent «primitifs» et lointains, a opéré un retour au proche, à l'urbain, à la modernité, aux cultures métissées et interagissantes de l'ère mondialisée et se trouve pratiquement en demeure de considérer comme «ethno» toute production humaine, y

compris les chefs-d'œuvre de l'art occidental, du théâtre, de la musique et du cinéma.

C'est ainsi qu'une fiction de Godard, une toile de Ferdinand Hodler ou un objet plastique du *minimal art*, soumis à la perception d'un Népalais, pourraient être perçus par lui comme des objets ethnologiques, dans la mesure où il ne se les laisserait pas imposer comme des objets d'art d'essence supérieure. Il s'agit bien d'un problème de classification, de balisage et de pouvoir. Mon collègue Majan Garlinski, spécialiste en anthropologie visuelle, a coutume de dire qu'une fiction népalaise dans le style des *hindi movies* peut être, à ses yeux, un document ethnologique bien supérieur à nombre de documentaires ethnographiques tournés par des Occidentaux pour un public occidental. Quand tomberont les barrières et les rapports de domination entre les peuples, il restera la diversité des expressions artistiques sur la surface de la planète, la mémoire des constructions théoriques qui leur ont donné sens et des pouvoirs qu'elles ont servis.

Sans préjuger de l'avenir, on peut faire l'hypothèse qu'à long terme, l'équivalence des cultures dans leur diversité, déjà acquise en droit, l'emportera aussi dans l'organigramme de nos gestions patrimoniales.

Pour l'heure, le solution consistant à regrouper toutes les catégories d'objets dans un même musée – que ce soit sous l'étiquette d'objets d'art ou d'objets «ethno» – n'est tout simplement pas envisageable. Parce qu'elle rencontrerait des obstacles résidant dans des rapports de force symboliques et pratiques très réels. Dans les mentalités comme dans les politiques culturelles, la supériorité de la culture savante des nations industrialisées et l'hégémonie culturelle des anciennes métropoles coloniales et de l'Amérique continuent d'intervenir dans les

rapports de force avec d'autant plus de violence que la domination des centres financiers du monde et des marchés s'est encore concentrée et accrue. De la même manière, on assiste à une distorsion entre l'extension proclamée des droits humains, y compris des droits économiques, sociaux et culturels, et l'écart toujours plus grand entre riches et pauvres. Par conséquent, si l'on envisageait le regroupement sous un même toit des activités culturelles des musées d'art et des musées d'ethnographie (même avec les meilleures intentions d'équivalence de traitement), le modèle et les valeurs du champ artistique contemporain diffusés par l'Europe, l'Amérique du Nord et le Japon l'emporteraient, absorbant les efforts de la nouvelle anthropologie pour placer les sociétés humaines et leurs créations dans un éclairage propre à favoriser la mise en évidence des significations, des richesses et de l'infinie diversité des cultures et l'avènement d'une véritable démocratie culturelle.

En l'an 2000, les organisateurs de la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, «Partage d'exotismes», Thierry Prat et Thierry Raspail, ouvrant, au nom de la «vaste entreprise d'intégration» des arts visuels du XX^e siècle, le cercle fermé de l'art contemporain occidental à des œuvres d'artistes des différentes parties du monde, produites ou pas au nom d'une conception occidentale de l'art, ne s'y trompaient pas en notant: «Ce qui compte, même si c'est une coquetterie, c'est que l'exotisme s'accompagne d'un «s» et qu'il soit partagé. Car il est réciproque. Cependant, s'il est réciproque et partagé, il n'est pas équitable, bien sûr. Aucune naïveté de notre part dans l'affirmation volontariste du titre, le «partage d'exotismes» est inégalitaire car il s'inscrit dans le champ de l'art circonscrit et affiné depuis toujours par l'Occident. Nous parlons, c'est une évidence,

depuis le lieu qui nous structure: l'histoire de l'art actuel de l'Occident. D'autre part nous sommes blancs, mâles, en cela même nous ne sommes filtres et dépositaires d'aucune neutralité» (BARBIER 2000:10). Entre parenthèses, ce ne sont pas seulement les œuvres les plus marquantes sur le plan esthétique des cultures du Sud qui sont entrées au Louvre. Bruxelles a offert en 2001 dans l'espace culturel de la Banque Bruxelles-Lambert (BBL) une exposition des travaux de sculpteurs d'Afrique d'une quinzaine d'ethnies regroupés par auteurs ou par parentés stylistiques. «Propos [...] réellement novateur, écrivait Emmanuel de Roux dans *Le Monde*. Il s'agit tout simplement de mettre des noms d'artistes en face d'œuvres réputées anonymes. Quel intérêt à cela? Faire monter la cote des œuvres, expliqueront les esprits chagrins. Traiter l'art africain comme l'art occidental, répondront les historiens.»⁴

Car ces derniers ont beau jeu de critiquer la tentation qu'ont eue les ethnologues de considérer les sociétés étudiées comme des ensembles stables et sans histoire, alors que les récits et les mythes n'y parlent au contraire que de guerres, de scissions, de conquêtes, d'échanges et d'emprunts. Ils ont beau jeu aussi de trouver à redire d'une autre tentation dans l'étude des phénomènes «propres aux peuples» consistant à négliger les phénomènes individuels. En disant, avec Mauss, «le Bambara» ou «le Baoulé», on a utilisé longtemps un singulier collectif renvoyant à l'uniformité supposée de la culture de référence, une culture moyenne imprégnant chacun des individus qui lui appartiennent, les privant en fait des possibilités

4. *Le Monde*, 8 mai 2001.

d'une action culturelle individuelle (ou réservant cette possibilité aux sociétés stratifiées comme la nôtre)⁵.

Le décloisonnement n'en finit pas d'égrainer ses incertitudes. Avec le rapatriement récent des analyses anthropologiques sur les sociétés occidentales, l'ethnologie peut-elle se contenter d'intégrer comme objets de recherche, sans renouveler ses méthodes, toutes les formes les plus évoluées des cultures d'Occident et l'ensemble de leurs pratiques, beaucoup plus larges que les pratiques réputées traditionnelles: l'art, le théâtre, la littérature, la philosophie, mais aussi l'industrie, la technologie, les sciences et toutes les représentations proprement intellectuelles? Inversement, l'ethnologie peut-elle transposer aux autres cultures du monde des analyses applicables aux champs culturels segmentaires de l'Occident, sans

5. Marc AUGÉ note: «[...] nous procédons souvent [...] en substantifiant la culture comme totalité pour en déduire la réalité des individus qui s'y réfèrent. Nous atteignons du même coup le caractère ouvert et problématique de la culture, lequel dépend pour une large part de la tension existant entre la demande singulière et les schémas culturels qui, permettant seuls d'y répondre, contraignent et informent les réponses. C'est un fait que dans les systèmes culturels les plus totalitaires au sens intellectuel (ceux qui permettent de rendre compte dans leurs propres termes de n'importe quel événement) l'image de l'individualité absolue est impensable et par là même provocatrice [...]. Or, ce caractère impensable et provoquant de l'image individuelle ne lui conférerait pas l'efficacité sociale dont nous avons de si nombreux témoignages si chacun ne l'expérimentait d'abord en soi. Car si l'individu prend sens dans la relation, celle-ci n'a pas de sens sans lui. Et inversement, si l'identité ne s'apprécie qu'à la limite de soi et de l'autre, cette limite elle-même est essentiellement culturelle. Elle dessine l'ensemble des lieux problématiques de la culture» (1993: 80).

risquer de faire perdre leur sens à l'organisation et aux pratiques – linguistiques, mythiques, religieuses, rituelles, cérémonielles, techniques, «artistiques» – des sociétés traditionnelles?

«Je crois en la culture»

Nous pensons que l'enjeu de ces questions ne se limite pas à un débat d'idées. Il est au contraire très concret et touche directement à l'intervention des ethnologues dans la cité et à la place que les autorités entendent accorder dans leur politique des musées aux «droits culturels» des habitants: à la fois à leur droit à l'accès à *la culture* et à leur droit au respect de *leur* culture.

La montée des intégrismes, l'attrait périlleux des replis identitaires, le succès des partis de l'extrême droite nationaliste et populiste, les nouvelles guerres ethniques jusqu'au cœur de la vieille Europe, les regains de racisme et d'islamophobie précipitent les événements. La liste des espaces et des organismes structurant l'expérience de l'interculturalité, donnée par nos collègues géographes et sociologues urbains, ne cesse de s'étendre. Il s'agit de lieux propres à entretenir et à développer le lien social entre représentants de cultures différentes et qui émergent, par hasard ou plus délibérément, tant dans la vie quotidienne, dans les activités économiques, à l'école, à l'université, que dans les luttes politiques et sociales, dans le sport, dans la culture. Ils sont des balises contre la xénophobie, des remèdes contre le racisme.

Dans ce contexte, le Musée d'ethnographie de Genève se profile actuellement comme une institution désireuse de garder le meilleur de sa tradition ethnographique –

la conservation, l'étude et la mise en valeur de ses collections – et de pratiquer une anthropologie novatrice, ouverte à la connaissance des sociétés présentes, aux manifestations des cultures vivantes – des plus isolées et des plus spécifiques comme des plus «entachées» d'interactions et de métissages dans le cadre de la mondialisation en cours. En bref, comme un dispositif intersticiel renforcé dans la cité. L'offre de culture et d'éducation du Musée d'ethnographie de Genève, son esprit, se fondent sur une discipline humaniste et démocratique au sens où Lévi-Strauss la définit: l'ethnologie, «en cherchant son inspiration au sein des sociétés les plus humbles et les plus méprisées, proclame que rien d'humain ne saurait être étranger à l'homme, et fonde ainsi un humanisme démocratique qui s'oppose à ceux qui le précèdent» (LÉVI-STRAUSS 1976: 322). L'exposition «Nous autres» actuellement proposée au Musée d'ethnographie de Genève⁶ prend appui sur l'explication donnée par LÉVI-STRAUSS (1987 [1952]) de la diversité culturelle et du racisme, au cœur des enjeux de nos sociétés contemporaines. La diversité y est montrée comme un phénomène naturel, mais un objet de scandale, et l'ethnocentrisme comme une attitude elle aussi naturelle, mais meurtrière quand elle est dirigée du plus fort contre le plus faible et qui doit, pour cette raison, être corrigée par un effort de compréhension. Le succès de cette exposition atteste des besoins urgents des visiteurs en matière de connaissance des mécanismes mis en œuvre dans les rapports entre les humains que des fossés continuent de séparer en dépit de la mondialisation.

6. Du 11 novembre 2005 au 1^{er} avril 2007. Voir DEUBER ZIEGLER et PERRET (2005).

Le Musée d'ethnographie souhaite ainsi participer au développement à Genève d'une anthropologie culturelle comme étude de «toutes les manières que les hommes ont d'être des hommes», selon une formule célèbre de Roger Bastide, autrement dit de l'infinie diversité des réponses apportées par les humains à leurs interrogations et à leurs besoins, du sens social qu'ils donnent à leur existence, mais aussi comme moyen d'interprétation des sociétés auxquelles nous participons en tant que collectivité ou individu, autrement dit comme *science expérimentale d'une expérience en cours*.

Nous voudrions, comme le souhaitait Bernard Crettaz, naguère conservateur du département Europe⁷, que l'institution ait un point de vue explicite sur les choses, qu'en collaboration avec ses différents partenaires, elle mène une action compréhensible, exerce des effets visibles; qu'elle stimule l'activité féconde de la mémoire (des mémoires), ancre les individus et les groupes dans l'épaisseur complexe de leur histoire (leurs histoires), tisse un rapport entre les vivants et les morts; qu'elle illustre la créativité et la diversité des réponses (des bricolages) que les niveaux local et régional peuvent apporter à l'uniformisation planétaire de la mondialisation; qu'elle fasse reconnaître la légitimité des sédiments culturels de chaque société, mais aussi de chaque individu, voire les appartenances multiples de chacun d'eux; qu'elle démontre l'avantage de connaître les cultures et de les cultiver en vue d'une meilleure jouissance de soi et de la vie, d'une meilleure maîtrise de sa propre autonomie.

7. Manifeste en 10 points présenté au Musée Rath dans l'exposition «Le Monde & son double», voir p. 15, note 4.

«Depuis mes douze ans, écrit Edgar Morin, je me suis constitué une culture à partir d'une curiosité omnivore. Je crois en la culture. Être cultivé, c'est disposer d'un minimum de connaissances émanant d'origines extrêmement diverses, et être capable de les faire communiquer entre elles. C'est se nourrir d'examen et d'auto-examen. C'est ne pas se fier au jugement d'autorité. Être cultivé aujourd'hui, c'est confronter la réflexivité propre à la philosophie à des connaissances scientifiques essentielles. C'est considérer la littérature et les arts comme dépositaires de vérités concernant notre propre humanité» (MORIN 2006:14-15).

Armé de cette définition-là de la culture, le Musée d'ethnographie de Genève devrait pouvoir aborder toutes les questions cruciales de notre temps.

Références

- AUGÉ Marc
1993 *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie.*
[cop. 1994] Paris: Fayard.
- BARBIER Laurence (dir.)
2000 *5^e biennale de l'art contemporain de Lyon. Partage d'exotismes.* Halle Tony Garnier, du 27 juin au 24 septembre 2000, 2 vol. Paris: Réunion des musées nationaux.
- BOURDIEU Pierre
1979 *La distinction. Critique sociale du jugement.*
Paris: Éd. de Minuit.
- DEUBER ZIEGLER Erica et Geneviève PERRET (dir.)
2005 *Nous autres.* Genève: Musée d'ethnographie de Genève/Golion: Infolio.
- LATOUCHE Serge, Fouad NOHRA et Hassan ZAOUAL
1999 *Critique de la raison économique. Introduction à la théorie des sites symboliques.* Paris: L'Harmattan.
- LÉVI-STRAUSS Claude
1976 *Anthropologie structurale II.* Paris: Plon.
1987 *Race et histoire.* Paris: UNESCO/Denoël.
[1952]
- MORIN Edgar
1999 *La tête bien faite. Repenser la réforme. Réformer la pensée.* Paris: Éd. du Seuil
2006 *Itinérance. Entretien avec Marie-Christine Navarro.*
Paris: Arléa.
- RÉMY Jean
1996 «La ville cosmopolite et la coexistence interethnique»
*In: Albert Bastenier et Felice Dassetto (dir.),
Immigrations et nouveaux pluralismes. Une confrontation de sociétés.* Bruxelles: de Boeck-
Wesmael: 85-106.

LES AUTEURS

Laurent AUBERT

Ethnologue, conservateur du département d'ethnomusicologie au Musée d'ethnographie de Genève, directeur des Ateliers d'ethnomusicologie. Il dirige la publication des *Cahiers de musiques traditionnelles* et de deux collections de disques.

Réda BENKIRANE

Sociologue et spécialiste de la communication, chercheur au Al Jazeera Centre for Studies (Doha, Qatar). Il travaille depuis dix ans sur les approches transversales de la complexité dans les sciences exactes et les sciences sociales.

Jean DAVALLON

Sociologue et spécialiste de la communication, professeur, directeur du Laboratoire Culture & Communication de l'Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse.

Pierre CENTLIVRES

Ethnologue, ancien directeur de l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel.

Roberta COLOMBO DOUGOUD

Ethnologue, conservatrice du département Océanie au Musée d'ethnographie de Genève.

Erica DEUBER ZIEGLER

Historienne de l'art, chargée de recherche au Musée d'ethnographie de Genève, spécialiste de l'histoire sociale de l'art et de la culture.

Henri DORION

Géographe, professeur à l'Université Laval, Québec.

Sylvie DUFRESNE

Historienne, directrice de Pointe-à-Callière, Musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, professeur à l'Université de Québec (UQAM).

Bernard DUPAIGNE

Ethnologue, ancien directeur du laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme à Paris.

Majan GARLINSKI

Ethnologue, conservateur du département d'anthropologie visuelle au Musée d'ethnographie de Genève.

Jean GUIBAL

Directeur de la Conservation du Patrimoine de l'Isère, Musée Dauphinois, Grenoble, membre de l'équipe de rédaction de la revue *Le monde alpin et rhodanien* et directeur de la publication du périodique trimestriel *L'Alpe*.

Jacques HAINARD

Directeur du Musée d'ethnographie de Genève, professeur à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, ancien directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

José MARIN

Docteur en anthropologie, professeur aux Hautes écoles de travail social de Genève et de Lausanne.

Louis NECKER

Anthropologue, ancien directeur du Musée d'ethnographie de Genève, professeur honoraire de l'Université de Genève.

Dominique WOHLSCHLAG

Spécialiste des langues et littératures romanes, sanscritiste, traducteur, professeur de latin et marchand d'«art tribal».

Achévé d'imprimer en Espagne sur rotative
par l'imprimerie Novoprint en décembre 2006