

Exposer l'immatériel Phénomène social et collections ethnographiques au MEG

**Par Boris WASTIAU
MEG
Mars 2009**

Je désire, dans le présent exposé, traiter de certaines questions relatives au concept du « patrimoine culturel immatériel » (PCI) qui pose des défis et des problèmes éthiques aux musées ethnographiques. Je n'aborderai que certains aspects du PCI, à savoir la conservation; la conformité aux politiques; le développement des volets amusement et divertissement; ainsi que le marchandisage de la culture.

Le musée ethnographique a-t-il déjà traité d'autre chose que de l'immatériel? Ce n'est pas parce que les expositions se sont longtemps limitées à présenter des artefacts, des photographies et des panneaux de textes que leur objet n'était pas foncièrement immatériel. D'ailleurs, la définition du PCI, selon l'UNESCO, correspond aux intérêts de la plupart des musées ethnographiques :

« Les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel. »

On peut considérer les éléments de cette définition comme des sous catégories des catégories traditionnelles élargies des pratiques sociales, comme la religion, l'économie et la politique, qui sont tout autant immatérielles, mais qui ne font pas partie du vocabulaire de l'UNESCO sur les PCI. Il est intéressant de souligner que les catégories du PCI semblent être des aspects fondamentaux choisis, ayant souvent un caractère esthétique, d'institutions ou de systèmes de pensée et de pratiques plus vastes. Bien qu'elles relèvent souvent du culte, du rituel ou des institutions politiques, elles sont présentées comme étant de la « culture » et on les qualifie de « patrimoine », ce qui incite à prendre les mesures nécessaires pour en assurer la conservation.

Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel? Même si Anthony Shelton s'est penché sur les origines et l'élaboration du concept de PCI dans plusieurs domaines, j'aimerais revenir sur la définition de l'UNESCO pour les besoins de mon argumentation. Aux fins de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, ce patrimoine culturel immatériel :

- « est transmis de génération en génération
- est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire
- procure à ces communautés et groupes un sentiment d'identité et de continuité
- contribue à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine

- est conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme
- est conforme à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable ».

« Le PCI est constamment recréé et transmis oralement dans la majorité des cas. »

Bien des éléments du PCI sont en danger, à cause des effets de la mondialisation, des politiques d'uniformisation et du manque de moyens; à cause aussi de l'érosion des fonctions et des valeurs de ces éléments et du manque d'intérêt parmi les générations plus jeunes.

Inutile d'ajouter que je considère ces limites comme parfaitement légitimes pour l'organisation, mais je désire néanmoins suggérer ici qu'elles ne peuvent être un modèle pour la conceptualisation, la recherche et l'exposition de l'immatériel dans le musée ethnographique, là où la portée doit demeurer illimitée :

- Aucun phénomène social ou aucune production culturelle immatérielle ne devrait être exclu de la portée du musée ethnographique pour la seule raison qu'il n'a pas été transmis de génération en génération.
- En outre, toute croyance, idée, connaissance, pratique sociale ou création immatérielle qui a cessé d'exister, qui est intermittente ou éphémère ou qui n'est pas partagée par une communauté ou un groupe, comme une grande partie de la culture des jeunes, fait également partie de la portée du musée.
- Les définitions de « communauté » et de ce qui constitue un « sens de l'identité et de la continuité » sont sujettes à discussion.
- En ce qui a trait à la compatibilité avec les instruments internationaux relatifs aux droits de la personne, on conviendra que les cultures de « guerre » et de « violence », ou le commerce, par exemple, remporteraient difficilement des prix de PCI, mais les musées devraient néanmoins les explorer. Le même raisonnement s'applique à la plupart des pratiques matrimoniales dans le monde qui ne reconnaissent pas la liberté individuelle.
- Bien des « pratiques sociales, des rituels et des événements festifs » dans les cultures traditionnelles structurent la vie des communautés, comme le dit la convention sur le PCI, mais souvent en favorisant l'asservissement de certaines castes et de certains groupes de personnes, de femmes ou de jeunes et en excluant nettement des personnes ayant un comportement déviant. On peut donc se demander si ces pratiques, rituels et événements sont compatibles avec les instruments relatifs aux droits de la personne, le respect mutuel entre les communautés et le développement durable. Il y aurait lieu que les ethnographes des musées se penchent sur ces questions s'il ne veulent pas contribuer à la béatification de cultures exotiques.

Nous en arrivons donc à nous demander si c'est la notion de « patrimoine » qui différencie l'UNESCO et le musée d'ethnographie. Est-ce que le patrimoine ferait une distinction entre les aspects « plus beaux » et « non controversés » des pratiques

sociales ou de la production culturelle? En d'autres mots, le musée d'ethnographie est un lieu qui tient compte de l'immatériel, mais sans les limites imposées par la définition que fait l'UNESCO du patrimoine culturel immatériel.

1990 – 2010

En Europe, dans les années 1990, bien des musées séculiers d'ethnographie, souvent des musées municipaux ou gouvernementaux, ont atteint un statu quo en matière d'expositions permanentes ou temporaires d'envergure. Les nombres de visiteurs ont chuté dangereusement. Une certaine anomie s'est installée, en partie, peut-être, à cause d'une incapacité des musées ethnographiques à s'adapter rapidement au contexte contemporain où les médias, les publications et le marketing occupent une grande place. Peut-être aussi à cause de la compétition croissante de la musique, de la télévision et du tourisme mondiaux qui ont offert un plus grand accès aux cultures immatérielles non occidentales que les musées d'ethnographie ne l'avaient jamais fait. Les réactions qui ont suivi et les plans de renouvellement dans les musées ont pris différentes formes à travers le monde. Certaines institutions se sont livrées à des changements superficiels; des musées ont disparu; et d'autres ont été créés. Le musée le plus célèbre et le plus controversé ayant pris naissance dans ce contexte est le Musée du Quai Branly à Paris, créé en 2006. Le Musée des cultures du monde, créé à Göteborg (2005), est quant à lui le résultat de la fusion d'anciens musées ethnographiques distincts. En matière de questions « globales-locales », ce musée se positionne comme le World Museum Liverpool, qui a lui aussi fait l'objet de rénovations majeures tout récemment.

Pour leur part, le Pavillon des Sessions, au Louvre (2000), et les Sainsbury African Galleries du British Museum (2001) illustrent une autre tendance et réservent de grandes galeries bien restaurées ou nouvellement construites à l'exposition de chefs-d'œuvre avec des mises en scène prestigieuses. D'autres muséographies des collections ethnographiques qui semblent au premier abord fondamentalement différentes dans certains musées allemands ou hollandais, par exemple, ont tout de même certains points communs. Ainsi, dans les musées hollandais, les thèmes, les scénographies et les nomenclatures sont parfois plus contextualisés, mais le résultat est toujours celui d'une mise en scène moderne et esthétique qui présente un choix classique d'artéfacts. La plupart du temps, la présentation vise à représenter une « culture » visuelle sous un certain angle et à un certain moment de l'histoire, dans l'objectif d'être représentatif des arts d'un endroit ou d'une population. L'historicisation de la collection et les modes d'exposition sont souvent timides et suggèrent l'origine de certains objets, mais développent rarement une solide trame historique. De tels musées ont jugé qu'il convenait de créer ces nouvelles galeries permanentes pour se départir de leur image de salles poussiéreuses et attirer de nouveaux publics.

Ces changements ont également des aspects plus positifs qui méritent d'être soulignés. Généralement, ils ont été instaurés en marge d'importantes campagnes de conservation, de réalisation d'inventaires et de numérisation qui ont amélioré l'accès aux collections comme jamais auparavant. Les nouvelles installations ont pour effet d'accroître le nombre d'expositions et, du coup, celui des visiteurs. Habituellement, ces musées offrent des espaces plus vastes, présentent un plus

grand nombre d'objets dans leurs expositions permanentes, organisent plus d'expositions temporaires, comptent plus de bibliothèques et offrent plus d'événements et de spectacles à un public plus vaste que les musées qu'ils remplacent. Au bout du compte, dans la plupart des cas, on peut considérer que les changements ont apporté une amélioration.

En plus de programmer de vrais spectacles, les musées, dans leur quête d'une expérience améliorée de « l'immatériel », ont instauré des programmes de numérisation de photographies, de musique et de films. En Europe, bien des organismes décisionnels et des dirigeants de musées se targuent d'ailleurs de contribuer ainsi à la sauvegarde du PCI. Les bases de données visuelles se multiplient sur les sites Web, les terminaux multimédias envahissent les espaces d'exposition, les CD de musique et les DVD de films ethnographiques remplissent les tablettes des boutiques des musées... Or, la réalisation et la commercialisation de tous ces programmes coûtent cher. De plus, comme ces programmes ne sont pas toujours dirigés par des conservateurs indépendants dans un souci de conservation, de recherche et de savoir, mais qu'ils visent plutôt une augmentation de la fréquentation, des revenus et des divertissements, il arrive parfois qu'ils compromettent le statut d'institution à but non lucratif et de spécialiste des musées. En outre, un paradoxe étrange et préoccupant porte ombrage à ces programmes. On les présente souvent ou on les justifie comme des programmes de « conservation », voire de « sauvegarde », mais en pratique, ils entraînent souvent un certain désintérêt envers le média original au détriment de son appréciation et de sa conservation. Certes, le transfert sur d'autres format ou médias garantit un meilleur accès, mais il s'accompagne aussi d'une perte d'information et il offre une expérience de moindre qualité. Qui plus est, il détourne l'attention de l'objet vers son image, de l'image vers sa copie virtuelle, du message de la personne et du groupe vers leur image animée, du spectacle vers son enregistrement, du grand écran vers le petit, du texte vers la citation, tous ces transferts illustrant divers aspects d'un consumérisme culturel croissant. Par contre, l'accès aux données visuelles et audio et la circulation de ces données se sont multipliés, ce qui a visiblement certains avantages sur le plan de l'accès à la culture.

Tout cela est bien loin du but de l'UNESCO d'attirer l'attention du public sur l'importance du patrimoine culturel immatériel **vivant** et sur l'importance de le préserver, particulièrement dans son contexte d'origine. Les musées peuvent-ils jouer ce rôle? Devraient-ils le faire? Devraient-ils être des conservatoires de cultures menacées d'extinction? Et comment la représentation du PCI au musée contribue-t-elle à sa sauvegarde? Le musée devrait-il se transformer en un « centre culturel » et offrir des représentations de tous les genres? Toutes ces questions méritent d'être débattues par le musée qui doit engager le dialogue avec les artistes et les interprètes avant d'établir une politique de programmation en ce domaine.

Les partisans de « l'immatériel » dans les musées prônent une expérience diversifiée de la « culture ». La mobilité et la disponibilité des artistes et interprètes dans les agglomérations urbaines amènent au sein même et à proximité du musée d'ethnographie, un nombre croissant de spectacles hors contexte, de spectacles vivants désacralisés ou de spectacles entièrement adaptés pour un public occidental. Cela me préoccupe à bien des égards. Devrions-nous présumer que les interprètes sont des « représentants » légitimes de leur culture d'origine lorsque nous les

présentons comme tels sur la scène d'une institution? Soutenons-nous la désacralisation des traditions immatérielles? Devrions-nous présumer qu'il est tout à fait éthique de soutenir des interprètes dont les activités ne sont pas toujours socialement et même économiquement viables? De plus, cela soulève bien des questions qu'il ne faudrait pas prendre à la légère sur les travailleurs migrants et leur statut.

Comment pouvons-nous présenter des interprètes du 21^e siècle et des collections du 19^e siècle dans un même espace muséal et, à tout le moins pendant la durée du spectacle, éviter que le public ne réduise les deux qu'à un certain idéal primitif? On soutient depuis maintenant des dizaines d'années que les œuvres d'art des cinq continents qui ont été arrachées de leur époque et de leur contexte d'utilisation et amenées dans des musées urbains ont perdu à jamais leur signification originelle. Après des années d'études sur le « primitivisme » et de critiques des pratiques du passé faisant appel à des étrangers au musée, dans les zoos et d'autres espaces publics, quel cadre intellectuel, quels concepts anthropologiques et quelles directives éthiques pourrions-nous possiblement faire valoir pour justifier un retour aux expositions vivantes?

Ma question peut sembler extrémiste et on pourrait répliquer qu'il y a une foule d'interprètes libres et indépendants qui chercheront eux-mêmes les occasions de se produire en spectacle. Cependant, à moins qu'ils ne soient eux-mêmes en situation sociale et économique viable et à moins qu'ils ne possèdent les capacités conceptuelles et relationnelles nécessaires à la maîtrise de leurs relations avec le musée en toute égalité, ils demeurent en position de dépendance.

Ma principale inquiétude concernant l'immatériel à l'intérieur et aux environs des musées porte toutefois sur le marketing et le marchandisage. J'y vois peut-être la réaction la plus inquiétante à ce que j'ai décrit précédemment comme l'incapacité des musées ethnographiques à concurrencer, au tournant du siècle dernier, avec les médias et le tourisme, pour donner « accès » aux cultures non occidentales. Le marchandisage d'enregistrements visuels et audio pose bien des problèmes de justesse, de droits d'auteur, de royautés et autres. Les chefs-d'œuvre des collections sont rentables, dans le meilleur des cas, par la commercialisation de copies. Dans le pire des cas, leurs images sont utilisées pour la production d'une myriade de babioles dont la valeur culturelle est douteuse. Pire encore, c'est le musée et les collections elles-mêmes que l'on est en train de rendre financièrement rentables.

Le marchandisage et l'image de marque sont aujourd'hui tellement associés à la notion « d'immatériel » que c'est sous ce thème que le gouvernement français a conceptualisé une réforme muséale qui a mené au lancement du projet du « Louvre des sables » à Abou Dhabi. Le rapport préliminaire commandé par le ministre de l'Économie et des Finances préconisait une politique de gestion des images de marque, du savoir-faire et des images (les actifs immatériels des musées) et la promotion du concept d'une « économie de l'immatériel », que l'on a aussi appelé une « gestion dynamique du capital immatériel des musées. (Clair 2007). Je ne m'étendrai pas ici sur la question des problèmes éthiques soulevés par ce projet; je me contenterai de rappeler qu'il est né de la notion d'une gestion « rentable du capital immatériel des musées ».

En Europe, encore, bien de musées se sont récemment livrés à des exercices d'évaluation avec des agences de publicité pour donner une nouvelle image de marque à leurs institutions et développer des « gammes de produits » autour de leurs « activités principales ». L'impact qui s'ensuivra sur la gestion et la mise en valeur du patrimoine et sur la qualité de l'expérience des visiteurs est matière à débat. La demande pour des « superproductions » plutôt que pour des expositions moins flamboyantes, mais peut-être plus riches en enseignement, n'est que l'une des conséquences courantes. Dans le cas du Louvre, l'économie des signes et du savoir, qui était dirigée en grande partie par des conservateurs, est en train de céder la place à une économie de marques et d'images dirigée par des technocrates et des gens d'affaires.

Bien sûr, les musées doivent être performants et rentables, mais d'abord et avant tout de manière qualitative, sur les plans de l'expérience sociale, de la diffusion des connaissances, du retour crucial et du développement qualitatif du public. Si les conservateurs sont la plupart du temps leurs propres censeurs, bien des grands musées sont tout de même contraints d'instaurer des politiques qui ne traduisent pas toujours le potentiel muséologique et de conservation de leurs institutions. Ces politiques sont souvent le reflet d'autres visées, notamment lorsqu'on demande au musée d'attirer un plus grand nombre de visiteurs ou de mettre en œuvre des politiques culturelles ou que l'on tente de donner au musée de nouvelles orientations afin de présenter des études universitaires ou de faire valoir l'activité de certains départements d'État... Je crois fermement, faut-il le préciser, que les musées ethnographiques doivent demeurer des bastions de la recherche indépendante non utilitaire.

Par ailleurs, certains musées européens se croient obligés de respecter des concepts hautement discutables, comme ceux que prônent divers acteurs mondiaux, en commençant par la définition de ce que devrait être un « musée » et les divers concepts de « culture ». Les notions de « diversité culturelle », de « diversité génétique », de « patrimoine », de « patrimoine culturel immatériel » et de « conservation des traditions vivantes » revêtent une même importance et réfèrent chacune à une expression intéressante de notre culture immatérielle mondiale... Le Musée d'ethnographie de Genève (MEG), institution visionnaire et indépendante, leur accorde une importance tout aussi grande qu'à n'importe quel autre produit culturel et est prêt à en débattre sur la place publique.

Ces politiques et ces concepts normatifs, conjugués à la volonté de marketing et de marchandisation et au désir d'augmenter les recettes et d'améliorer l'image publique, notamment en créant des spectacles et des événements, ne peuvent être viables et éthiques s'ils ont des incidences néfastes sur la recherche à long terme et les activités de conservation des musées et s'ils menacent l'intégrité et le développement des collections d'objets. Ces collections ont été rassemblées avant notre époque et elles nous survivront. Peu importe si nous les comprenons, les interprétons ou les utilisons de la bonne ou de la mauvaise façon, c'est parce qu'elles sont faites d'objets, d'œuvres d'art, d'outils, d'images, d'ornements, de vêtements, d'objets sacrés et autres qui incarnent et enchâssent l'inventivité humaine et l'adaptation des êtres humains à la vie sur les cinq continents, à travers toutes les

époques. Les conservateurs savent bien que ces collections sont les vestiges matériels d'une activité immatérielle. Plus encore, elles représentent une somme de la *poièsis* humaine : la capacité humaine de créer pour les hommes et les femmes les conditions de leur propre développement par des techniques et des formes infinies d'organisation sociale. Ces techniques et ces formes d'organisation sont le sujet de nos recherches et la matière de nos expositions.

Quelques mots, enfin, sur un certain nombre de projets que nous proposons au Musée d'ethnographie de Genève et qui s'inscrivent en dehors de notre domaine d'activité principal ... Nous considérons que les expositions ne sont pas seulement le produit d'une recherche scientifique, mais qu'elles sont aussi une occasion d'expérimenter l'interaction avec les publics, en tant qu'événements orchestrés qui suscitent un questionnement et une prise de position. Le MEG est proactif avec son public. Il exerce ses activités dans son propre domaine social et l'ensemble de ces activités est l'essence de ses expositions. Les récentes expositions illustrent comment nous entendons au cours des prochaines années rapprocher les collections ethnographiques du contexte social plus immatériel dans lequel elles sont nées. Ainsi, « Hors jeu » se penche sur de multiples épiphénomènes sociaux qui entourent la culture du football à Genève et ailleurs. Cette exposition, qui est le fruit d'une collaboration entre de jeunes anthropologues et photographes, nous amène à nous intéresser à la collection d'articles promotionnels et jette un éclairage sur de larges pans de notre histoire.

« Medusa en Afrique. La sculpture de l'enchantement » examine comment un musée peut méduser son public avec des œuvres africaines de sa collection pour soutenir une panoplie de discours. Sur le fond allégorique de l'histoire de la Gorgone Medusa, l'exposition se veut une initiation à l'art africain et une invitation à réfléchir sur la pratique coloniale de décapiter les personnages masqués, de les dissocier de leurs costumes, dans l'intention d'utiliser leurs têtes à d'autres fins.

Pour l'exposition « L'air du temps : Brailoiu revisité », à l'hiver 2009, le MEG utilise des enregistrements d'un ethnomusicologue de la première moitié du XX^e siècle, et examine comment la musique populaire de la Roumanie a été instrumentalisée au fil des ans pour reconstruire une présumée authenticité. L'exposition remonte de la folklorisation des traditions populaires, sous Ceaucescu, jusqu'à la modernisation et à la revendication identitaire de l'ère postcommuniste et même jusqu'aux tentatives actuelles d'intégrer la musique populaire au PCI pour prétendument la « préserver », phénomène que nous appelons sanctuarisation et patrimonialisation.

« Homo Societicus », l'automne prochain, portera sur la mémoire de la culture populaire visuelle et matérielle de la région occidentale de l'empire soviétique, allant de la nostalgie à l'oubli auto-imposé, et reposera notamment sur des recherches effectuées sur le terrain, des entrevues et des histoires vécues. Accompagnée par une importante campagne de collecte d'objets – médailles et vêtements, vaisselle et même tout un appartement stalinien – l'exposition profitera d'une approche interdisciplinaire et d'un atelier permanent sur les « processus de production » d'abord mis sur pied par des artistes et rendu ensuite permanent par le public.

La notion de situations de « premier contact » est l'un des derniers thèmes abordés ici et pourrait bientôt faire l'objet d'une exposition. Au-delà de l'étude des

« collections de premier contact », des armoires de curiosités et des musées coloniaux, les musées ethnographiques sont-ils capables d'aborder les situations contemporaines de « premier contact » comme l'arrivée par bateaux des migrants africains qui, après avoir traversé la Méditerranée, arrivent dans un monde qui correspond rarement à leurs attentes? Comment se sont-ils résolus à faire le saut? Quels bagages matériels ou immatériels apportent-ils? Comment absorbent-ils le choc du premier contact? Comment s'intègrent-ils aux nouvelles structures sociales? Est-ce que l'ethnographie muséale est capable de s'intéresser à ces nouvelles questions immatérielles, d'étudier ce phénomène important, de le documenter et de produire des expositions? Bien que les arts contemporains, y compris les arts africains de la diaspora, ont exploité ce domaine, souvent par des spectacles et des installations éphémères, quelles images, quels objets, quels témoignages, quelles idées les musées ethnographiques en retiendront-ils et comment évoluera la compréhension qu'ils s'en feront?

On a déjà franchi un grand pas en vue de l'exposition de concepts et de phénomènes sociaux immatériels lorsqu'on cesse de présenter ou d'exposer des objets dans l'intention de représenter des gens ou leur culture, pour commencer plutôt à engager le public dans une réflexion sur l'organisation sociale : la sienne, celle du musée, de ses collections et de ses expositions et celle des autres individus en dehors de leur sphère qui vivent dans différents contextes sociaux. Les musées sont probablement les meilleurs endroits pour faire de l'anthropologie. Avec leur flux continu de visiteurs de tous les âges et de tous les horizons, ils offrent un lieu idéal pour le dialogue, la réflexion et l'analyse des formes infinies de l'interaction sociale dans le monde. Si l'action humaine devient éventuellement un élément central de tous les programmes muséaux et si la diversité des actions individuelles doit être invitée dans le musée, le déplacement des artistes de spectacles sectaires désacralisés et un « accès multimédia virtuel » à l'altérité dans un contexte de plus en plus consumériste présentent des risques éthiques qui posent un réel défi pour les prochaines années. Les musées devront alors s'efforcer de préserver leur intégrité éthique et leur indépendance intellectuelle.

http://www.ville-ge.ch/meg/expo11_uk.php

http://www.ville-ge.ch/meg/expo10_uk.php

http://www.ville-ge.ch/meg/expo12_uk.php