

# Le PCI et les musées

Quand l'esprit vient à la matière sous l'arbre à palabres

---

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'interrogation sur les interrelations entre le patrimoine culturel immatériel et les musées se présente au moment même où les musées, à l'initiative d'ICOM, repensent leur propre définition. Poussée par la vague d'expression mondiale des revendications mémorielles et de la quête d'identité, l'institution muséale plus que bicentenaire en Europe se voit dans l'obligation de remettre en cause ses principes fondamentaux. Elle se pensait universelle et se réveille coloniale dans ses transposition extra-européennes.

L'énonciation du concept de 'patrimoine culturel immatériel'(PCI), oblige les musées à une profonde introspection et à une réévaluation en écho aux exigences culturelles du monde extra-européen. Le PCI n'invente rien, mais porte l'attention sur des expressions patrimoniales qui n'entraient dans le champ du musée occidental que de manière allusive en marge le plus souvent des objets de tradition populaire, une catégorie à qui les Académies peinent à accorder le sacro-saint statut artistique qui place à un degré supérieur d'excellence et offre un ticket d'entrée au musée, permanent et incontestable. L'introduction de 'l'immatériel' comme catégorie d'objet muséal ébranle le temple de la conservation. Elle porte atteinte à ses principaux piliers: la nature des items qui composent les collections qu'il a pour mission de mettre hors d'atteinte des blessures du temps et la qualification des experts qui en choisissent les immortels icônes. Autant de fissures qui conduisent à une réflexion ontologique à fort impact sur le rôle et la fonction des musées à l'échelle du monde au 21e siècle.

Dans l'acception commune, les objets sont aux musées, ce que les livres sont aux bibliothèques, les documents papiers aux centres d'Archives. La bibliothèque survivrait-elle si on lui retirait le livre? La question semble brutale, mais c'est ainsi que certains responsables de collections muséales appréhendent l'émergence de l'immatérialité dans le champ de leur activité d'étude, de collecte et de conservation. Ils craignent que vidé de sa substance, le musée ne disparaisse.

Cette crainte amène à repenser ce qu'est l'objet patrimonial, quel est son statut dans la société moderne et quel impact sa redéfinition projette sur les activités qu'il convient de déployer collectivement pour sa valorisation et sa sauvegarde.

## Le patrimoine immatériel remet le sensible au cœur de la transmission muséale. Revisiter la nature de l'objet

Les musées sont de prestigieux silos à objets tridimensionnels qui y sont en réserve la plupart du temps ou bien, quand ils sont choisis pour exposition, présentés sous vitrine aux regards des visiteurs. Présentés aux regards, mais uniquement aux regards. L'«homomuseum» est un regardeur: il construit de la connaissance à partir de son œil mais il lui est interdit de toucher, de sentir, de goûter, le plus souvent d'entendre. L'interaction entre l'objet et son contexte d'usage a disparu de la mémoire. Seule la forme de l'objet reste accessible. D'ailleurs, c'est souvent sa plasticité qui lui vaut d'être exposé. Il est choisi pour sa 'beauté'. La notion de patrimoine immatériel invite à contextualiser l'objet dans son rapport à l'homme. Elle autorise ainsi à revisiter l'analyse de la perception des objets selon l'approche esthétique originelle. L'esthétique au sens d'Alexander Baumgartner, le premier à introduire ce terme comme une réflexion philosophique sur les représentations, est la "science de la connaissance sensible".<sup>1</sup> Dans le même temps, Voltaire avance la notion de relativité dans la perception de l'objet en suggérant que l'effet produit d'un objet n'est pas dans sa matérialité intrinsèque, mais dans la relation qui existe entre le regardeur et l'objet regardé, dans l'immatérialité d'un lien entre un émetteur et un récepteur. Il propose la métaphore du crapaud dont l'idéal du beau est ...sa crapaude.<sup>2</sup>

Charles Baudelaire, Théophile Gautier, François-René de Chateaubriand, Marcel Proust<sup>3</sup>, qualifieront ce lien d'«émotion produite», conscientisant le fait qu'un "sixième sens, allié de la beauté", identifié par l'abbé Dubos<sup>4</sup> au 18e siècle, s'exerce sur plusieurs registres simultanément, mettant en vibration tous les sens et s'exprimant en musique, poésie, roman, peinture, sculpture, architecture, art décoratif, art de la mode, mœurs et manières. Tout se répond et concoure au même émoi par la métaphore et les *correspondances*<sup>5</sup>, chères à Charles Baudelaire.

Ces considérations repoussent les limites du champ d'interprétation des objets patrimoniaux classiquement rangés dans l'ordre de l'usuel, de l'utilitaire. Ils sont ainsi autorisés à pénétrer dans la catégorie artistique dès lors que leur 'représentation' produit de l'émotion sensible sur celui qui les fréquente.

Le 19e siècle, très normatif, et le 20e siècle en suiveur, ont transformé la communication de l'art, qu'il soit visuel ou musical-sonore en un spectacle qui clive la société en deux catégories bien distinctes: d'un côté mis en scène

1 A.G. Baumgarten, *Aesthetica*. Francfort-sur-l'Oder, 1750, trad. Jean-Yves Pranchère, *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*. Paris, 1988, p. 75-76.

2 Voltaire, *Dictionnaire philosophique portatif*. Genève, 1764, article 'Beau, beauté': "Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to Kalon*. Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun."

3 Marcel Proust écrit alors sous le pseudonyme de Geneviève de Brabant.

4 J.B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris, 1719.

5 C. Baudelaire, *Écrits sur l'art*. Paris, 1992.

et sur scène, les artistes-virtuoses reconnus (sous vitrine, dans les galeries des musées, les œuvres), et de l'autre, réduits au mutisme, les regardeurs-écouters, des consommateurs. Les musées ou les salles de concerts sont l'expression architecturale de cette dichotomie sociétale qui consacre la relation entre le public-consommateur et une forme d'excellence académique seule autorisée à s'exprimer. Pressées par la nécessité de réintroduire la diversité des perceptions sensibles des publics pour déployer la multiplicité des sens de l'objet, les formes nouvelles du musée devront rompre ce face-à-face devenu stérile et imaginer des espaces ouverts dans lesquelles les correspondances émotionnelles pourront s'exprimer librement. De ce fait, une osmose s'opère du musée-conservatoire au musée- spectacle vivant.

### **Le patrimoine immatériel réactive l'imprégnation de l'existence antérieure des choses: substance et correspondances mémorielles<sup>6</sup>**

Le musée-conservatoire est souvent associé à l'image du cimetière d'objets. Grâce à l'émergence du concept de patrimoine immatériel les choses de musées commutent d'objets végétatifs à sujets actifs. Le domaine de réactivité des objets de musée réfère à la mémoire. Le matériau qui les compose est pétri de références au passé. Ils sont faits de 'substance' mémorielle qui renvoie à leur existence antérieure. Baudelaire tente de saisir les ressorts de la représentation artistique en ancrant le processus de création dans une conception imaginative de la mémoire. "La véritable mémoire ne consiste (...) que dans une imagination très vive, facile à émouvoir et par conséquent susceptible d'évoquer à l'appui de chaque sensation les scènes [ou les objets] du passé, en les douant, comme par enchantement, de la vie et du caractère propre à chacune d'elles."<sup>7</sup>

La substance de l'objet qui est image-représentation, permet des correspondances<sup>8</sup> sensibles, comme nous l'avons vu, mais construit également des passerelles entre les mondes matériel et spirituel. Baudelaire identifie leur activation à une revivification, à une libération de la contention de mémoire résurrectionniste inhérente à la matière de la chose. Elles établissent des analogies entre les perceptions et les idées. Elles constituent les objets patrimoniaux en vecteurs de mémoires à mémoires, en passeurs du présent au passé. Le présent résonne ainsi avec le passé par l'effet d'une correspondance temporelle.

Jorge Luis Borges étend le thème des correspondances temporelles à la 'substance' des objets dont la durabilité est plus grande que celle des hommes. Il nous rapporte le récit du duel de Maneco Uriarte et Duncan. Deux amis ivres, un soir de fête, s'amusent à simuler un duel alors qu'ils n'ont aucune expérience de combat. Ils s'emparent d'armes blanches de collection ayant appartenu à

6 Ce paragraphe reprend en partie des idées et paragraphes développées dans F. Pizzorni Itié 'La forêt des choses. Substance mémorielle et correspondances sensibles des objets au musée', *Socio-anthropologie* 30, 2014, p. 171-181.

7 C. Baudelaire, 'Le Salon de 1846': texte établi et présenté par D. Kelley, *L'imagination créatrice*. Oxford, 1975.

8 C. Baudelaire, 'Correspondances', in: C. Baudelaire (ed.), *Les fleurs du mal*. Alençon, 1857.

deux brigands experts du crime qui se haïssaient et avaient juré de se tuer l'un l'autre mais qui moururent sans se rencontrer. Uriarte et Duncan ne savaient pas se battre et pourtant quand couteau et épée furent en main, ils ne furent plus maîtres de leur comportement. Les armes réglèrent entre elles un compte depuis longtemps oublié des protagonistes qui, eux-mêmes, n'étaient plus que souvenir. A l'issue d'un rude et long échange de passes, Uriarte tua Duncan qui murmura en tombant: "comme c'est étrange, tout ceci semble un rêve."<sup>9</sup> La correspondance mémoire du temps passé et acte au présent est établie par les armes car ce furent les armes qui combattirent et non les hommes. "Les choses durent plus que les gens. Qui peut savoir si cette histoire est terminée, qui peut savoir si ces armes ne se retrouveront pas un jour?"<sup>10</sup> Les armes servent ici de moyen à l'histoire pour se répéter. Le lien peut être un totem, une idole, un talisman.<sup>11</sup> La présence des objets dans les collections muséales trouve là une interprétation troublante. Les objets des collections, présumés morts, sortent de l'inertie supposée et accèdent à une opérabilité toujours renouvelée.

L'histoire vécue de la poupée votive normande dont la réactivation détectée par une visiteuse a jeté l'émoi au Musée national des Arts et Traditions Populaires de Paris<sup>12</sup> tend à confirmer l'hypothèse de la capacité substantielle résurrectionniste.

## La substance des choses et la relation à autrui

Plus encore, la substance des choses des musées est le lieu d'une triple correspondance: celle des émotions, celle de la mémoire, et celle de la relation de soi à autrui. Les musées, silos-conservatoires d'objets, sont avant tout des lieux où est explorée la question de nos relations à l'Autre au sein des sociétés humaines conçues comme des espaces de culture. Le lien social y est approché par sa traduction objectale. Une fois encore le recours à la littérature, l'exploration de l'univers romanesque apporte beaucoup d'enseignements. Sur la question du patrimoine immatériel et la relation des hommes aux objets, le personnage de Robinson Crusoe<sup>13</sup> constitue une référence dans la bibliothèque européenne partagée. Quel meilleur espace expérimental que l'île vierge du rescapé solitaire peut-on imaginer pour concevoir les effets de la privation conjointe de l'objet matériel et de la société humaine? Conserver la conscience et la mesure de l'écoulement du temps est la première angoisse de Robinson: compter le temps, c'est à la fois penser la mémoire et anticiper un futur. L'obsession du temps, cette préoccupation immatérielle, profondément humaine, se traduit par la matérialisation d'un calendrier. Cet épisode

9 J. L. Borges, 'La rencontre', in: J.L. Borges (ed.), *Œuvres complètes, t. II*. Paris, 2010 [1974], p. 214.

10 Borges, *La rencontre*, p. 214.

11 Récemment, la question de la restitution des Récades (sceptres royaux béninois), objets de pouvoir africains confisqués dans la période coloniale, donne une actualité significative à la mémoire résurrectionniste.

12 F. Pizzorni Itié, *La forêt*, p. 171-181.

13 D. Defoe, *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of York, mariner*. London, 1719.

démontre et illustre la relation fusionnelle entre 'l'immatériel' qui fait sens et le 'matériel' qui rend réel. La relation entre musée et patrimoine immatériel est toute entière illustrée par la métaphore du corps et de l'esprit. Le corps, l'objet conservé au musée n'est rien sans l'esprit, le PCI, qui lui-même est invisible à l'homme s'il ne prend corps.

La situation du Robinson de Michel Tournier<sup>14</sup>, privé d'altérité et construisant seul son rapport aux choses, est analysée par Gilles Deleuze<sup>15</sup>. Il établit le lien existentiel à l'objet comme un entre-nous: le concept moteur de la production d'objets matériels et des émotions qu'ils provoquent est fondé sur le besoin de l'altérité.

"(...) autrui conditionnait l'ensemble du champ perceptif, l'application à ce champ des catégories de l'objet perçu et des dimensions du sujet percevant (...). En effet les lois de la perception pour la constitution d'objets (forme-fond, etc.), pour la détermination temporelle du sujet, pour le développement successif des mondes, nous ont paru dépendre du possible comme structure Autrui. (...) Autrui apparaît comme ce qui organise les éléments en terre, la terre en corps, les corps en objets, et qui règle et mesure à la fois l'objet, la perception et le désir."<sup>16</sup>

"On comprend alors le paradoxe de l'île déserte: le naufragé, s'il est unique, s'il a perdu la structure-autrui, ne rompt en rien le désert de l'île, il le consacre plutôt (...). C'est qu'autrui présidait à l'organisation du monde en objets, et aux relations transitives entre ces objets. Les objets n'existaient que par les possibilités dont autrui peuplait le monde ; chacun ne se fermait sur soi, ne s'ouvrait sur d'autres objets, qu'en fonction des mondes possibles exprimés par autrui. Bref: c'est autrui qui emprisonnait les éléments dans la limite des corps, et au plus loin dans les limites de la terre."<sup>17</sup>

Les musées, lieux d'interprétation de la société, sont des forêts de choses<sup>18</sup> qui racontent des histoires vécues en d'autres corps, en d'autres temps. Ces choses comme les arbres, aux apparences immuables face au temps humain, mais vivantes et inter-agissantes<sup>19</sup> ouvrent un champ d'expérience de narration que Paul Ricoeur<sup>20</sup> caractérise comme un type de communication lié à "la conservation de l'expérience" et du "temps humain". Elles proposent un regard renouvelé sur les institutions muséales, considérées comme des conservatoires alors qu'elles sont, avant tout, des lieux où se pose la question de nos relations à l'Autre au sein des sociétés humaines, dans le temps long et l'espace ouvert.

Ces hypothèses proposent de voir les choses des musées comme des figures-avatars de l'esthétique du patrimoine, dont elles seraient la substance.

14 M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris, 1967.

15 G. Deleuze, *Michel Tournier et le monde sans autrui*. Paris, 1969.

16 Deleuze, *Michel Tournier*, p. 370.

17 Ibidem, p. 362- 363.

18 Formule empruntée au titre de l'ouvrage P. Clemente and E. Guatelli (eds.), *Il bosco delle cose, Il museo Guatelli di Ozzaro Taro*. Parma, 1996.

19 Pizzorni Itié, *La forêt*. p. 4.

20 P. Ricoeur, *Temps et récit*. Paris, 1983.

L'esthétique du lien social y est approchée par sa traduction objectale. Ces objets reconsidérés sont source de multiples correspondances qui leur prêtent des vies insoupçonnées, fruits d'interactions entre présent et passé, entre soi et autrui.

## **Objets performatifs dociles et indisciplinés. Où il est question de la sauvegarde du patrimoine**

Le concept de performativité issu de la philosophie du langage de J.L. Austin soutient l'idée de la capacité d'un signe à produire une action par son énonciation.<sup>21</sup> L'objet performatif<sup>22</sup> est décrit classiquement dans le champ de la création. L'objet patrimonial, dont le sens immatériel est énoncé par sa forme matérielle est un objet performatif, au même titre que les œuvres d'art contemporain, les performances. Il sort de son inertie supposée et accède à une opérabilité toujours renouvelée. Cette opérabilité se nourrit de la vie antérieure de l'objet, décrite, présumée et réinterprétée. Mais, plus encore, elle se renforce par l'ampleur des soins et des attentions qui sont prodigués à l'œuvre, au présent: sa sauvegarde, son étude et sa présentation.

Alfred Gell présente une manière renouvelée de formuler 'les correspondances'.<sup>23</sup> Plutôt que d'envisager les objets patrimoniaux sous l'angle de leurs aspects formels ou conceptuels il propose de les penser en terme 'd'intentionnalités', *agencies*, inhérentes à leur 'substance'.

Ce qui a été appelé objet patrimonial possède une force ou un pouvoir de fascination parce que nous considérons ces objets comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont, à différents degrés, fabriqués et utilisés. Ce pouvoir, qui les distingue des autres objets produits en société, résulte, d'après Gell, de la convergence de divers réseaux d'intentionnalité qui diffèrent considérablement selon les cas: l'intention de l'artiste/artisan d'effectuer une performance 'technique', l'intention du sujet représenté, l'intention du mécène et du commanditaire, celle de la collectivité publique qui l'expose (déploiement de moyens conservation, sécurité, restauration...), l'intention des usagers (à considérer dans sa diversité à travers le temps et la durée de vie de l'objet), le gain de prestige que prodigue sa possession, l'intention de l'objet lui-même dans sa substance...

Fernando Dominguez Rubio propose une requalification des objets qu'il classe en objets dociles ou indisciplinés.<sup>24</sup> Il introduit la mesure de l'importance de l'effort de mobilisation sociétale qu'impose une œuvre pour être muséographiée.

Dans un musée de beaux-arts, docile, serait un tableau, une huile sur toile, considérant la pratique habituelle des responsables de ce type d'objet. Le

21 J.L. Austin, *How to do Things with Words*. Oxford, 1962; J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*. Paris, 1970.

22 M. Akrich, 'Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action', in: B. Conein, N. Dodier et L. Thévenot, *Les objets dans l'action. De la maison au laboratoire*. Paris, 1993, p. 35-57.

23 A. Gell, *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford, 1998.

24 F. Dominguez Rubio, 'Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA', *Theory and Society* 43, 2014, p. 617-645.

suivi, l'interprétation, les soins afférents à sa restauration, à sa conservation préventive, à son transport, aux manipulations sont codifiés. Indociles, seraient une installation gigantesque ou une performance hors norme imposant des comportements ajustés, improvisés, innovants.

Dans un musée de société, dociles seraient les costumes ou le mobilier ; indisciplinés seraient les objets de patrimoine immatériels désignés par la convention, dont l'identification, l'inventaire, la sauvegarde, la scénographie chamboulent les habitudes.

Les objets indociles sont souvent facteurs de changement pour l'institution. Ils la contraignent à revoir ses codes et ses règles pour s'adapter. C'est l'institution qui plie, et non l'objet.

## **L'empoétisation de l'objet: laisser le regardeur lui donner de l'âme, l'animer**

La théorie des intentionnalités accorde une place importante aux regardeurs, c'est à dire aux publics. Jusqu'ici considérés comme de simples consommateurs, les visiteurs deviennent acteurs dans l'évaluation de la performativité de l'objet patrimonial. La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui désigne expressément "les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus" comme les indicateurs du patrimoine culturel, s'inscrit dans cette démarche participative. Ainsi, la Convention reconnaît que le regardeur provoque l'opérabilité de l'objet tout autant que les experts (nous, les conservateurs, ethnologues, concepteurs de 'événements' culturels) qui élaborent des stratégies et les actions de contrôle.

Dans le contexte du musée traditionnel, les publics ne disposent que de micro libertés. Pour s'approprier leur patrimoine culturel exposé, ils sont contraints à l'usage de ruses que Michel de Certeau qualifie d'actes de résistance (zapper, débarrasser, lire en diagonale) qu'il apparente à du "braconnage culturel".<sup>25</sup> Il assimile les producteurs de sens à des propriétaires terriens qui imposent le sens des biens culturels aux consommateurs, grâce à la réglementation des usages et accès. Il compare alors les consommateurs à des "braconniers" sur ces terres, passant au travers des mailles du réseau imposé et recomposant leur interprétation intime. Ces figures sont transposables dans le champ muséographique. Le concepteur de l'exposition cherche à indiquer un sens, que, de fait, il impose. Le lieu musée, corseté de pratiques contraignantes, est également un 'en soi' producteur de dire et de faire paroxystique. La prise en compte de la définition du patrimoine culturel immatériel pousse à inventer des formes expographiques qui provoquent le laisser-aller, le braconnage du visiteur et à recueillir les multiples poèmes issus de ces errances jubilatoires. Ainsi réunira-t-on autant d'histoires ajoutées à la fiche documentaire-biographique-objet.

Laisser du champ à l'empoétisation du patrimoine? A chacun une anthologie poétique de l'objet.

25 M. de Certeau, *L'invention du quotidien I: Arts de faire*. Paris, 1980, p. 279-296.

## PCI et Musée: un espace ouvert aux diversités culturelles – La diversité culturelle à la source de la créativité sociétale

Il se pourrait que le monde de demain soit un monde urbain dans lequel les nécessités économiques poussent les hommes venus du monde entier à vivre dans une promiscuité où se joue une nouvelle articulation du local et du global, du monde et de la ville, des micro transformations et des déstabilisations générales du pouvoir formel. La ville-monde c'est l'opportunité de l'ouverture de nouveaux espaces de politisation agissant au niveau subnational comme supranational. La réflexion sur les enjeux sociaux et culturels de la ville-monde avancera par la mobilisation des populations.

Lancée par la *rencontre de Barcelone* (1998), la *Charte Européenne de sauvegarde des Droits de l'homme dans la ville* (Saint-Denis 2000) pose les bases d'une nouvelle citoyenneté urbaine disjointe de sa définition nationale: "La ville est un espace collectif appartenant à tous ses habitants, (...) en conséquence (...) les droits énoncés dans cette Charte sont reconnus à toutes les personnes vivant dans les villes signataires indépendamment de leur nationalité. Elles sont désignées ci-après comme citoyens et citoyennes des villes."<sup>26</sup> C'est une conception à la fois résidentielle et transnationale de la citoyenneté urbaine, qui s'exprime ici. La nationalité, voire même la régularité du séjour, n'est en aucun cas une condition de citoyenneté. Cette charte congédie les débats autour de l'immigration, de l'intégration, du statut de l'étranger, au profit de l'idée d'appartenance multinationale, d'un cosmopolitisme assumé de la citoyenneté urbaine. L'opérabilité d'une telle conception de la citoyenneté suppose de trouver le liant entre des figures de la diversité qui jouent le *côte-à-côte*, le *face-à-face* et la *figure des connivences* des cultures sous-jacentes dotées d'une massive homogénéité, celle des conditions d'adaptation à la situation de migration, ou plutôt de diaspora.<sup>27</sup> Un jeu de miroirs dont les différences culturelles forment le système. Trouver un liant qui tienne à la reconnaissance et à la responsabilisation de groupes constitués dont la continuité est toujours renouvelée. Ces groupes constitués sont les creusets de la diversité culturelle telle qu'elle se donne à lire dans la ville-monde.

La Convention du PCI de 2003 considère "l'importance du patrimoine culturel immatériel, creuset de la diversité culturelle et garant du développement durable", et reconnaît "que les processus de mondialisation et de transformation sociale, à côté des conditions qu'ils créent pour un dialogue renouvelé entre les communautés, font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction sur le patrimoine culturel immatériel, en particulier du fait du manque de moyens de sauvegarde de celui-ci."

26 *Charte Européenne de sauvegarde des Droits de l'Homme dans la Ville*, <https://www.uclg-cisdp.org/fr/activites/villes-pour-les-droits-humains/charte-europeenne> (26/07/2020).

27 C. Bromberger, 'Le pont, le mur, le miroir, coexistences et affrontements dans le monde Méditerranéen', in: T. Fabre et E. La Parra, *Paix et guerre entre les cultures entre Europe et Méditerranée*. Arles, 2005, p. 115-138.

Reconnaître la diversité culturelle, c'est reconnaître qu'on partage avec d'autres un espace physique, politique, social et de valeurs.

Dans un premier temps, les acteurs sociaux ont développé tant dans le monde du travail social, de la politique de la ville, de l'enseignement et de la culture, des pratiques dites interculturelles. Le but énoncé appelle à la découverte de l'Autre ou à la rencontre des cultures, ou encore au dialogue interculturel. La culture n'est pas une donnée génétique territorialisée. C'est un processus inscrit dans les dynamiques de l'histoire et des rapports économico-politiques. Pour exemple, il est évident aujourd'hui, qu'il ne suffira pas de montrer la beauté des objets berbères (en leur donnant une place au Louvre) pour que les Berbères émigrés de France trouvent leur place dans la société française dans le plein respect de leurs spécificités et le plein exercice des droits civiques.

La constatation des limites d'efficacité de la stricte démarche de l'interconnaissance amène à une nouvelle question qui touche aux conditions sociales de la rencontre des cultures. La démarche de connaissance n'est plus suffisante. Accepter l'Autre, dans la complétude des ressemblances et des différences, s'appuie sur le culturel, mais suppose également un engagement politique qui lui reconnaît la même présence, les mêmes droits et la même reconnaissance de dignité et d'autorité qu'on accorde à soi-même.

Il apparaît que l'action soutenable à ce stade de l'évolution de la réflexion sur la place des gens-de soi et des gens-de-l'autre dans la ville-monde passe par la nécessité de croiser le culturel et le politique. Quel rôle le musée peut-il jouer dans l'invention de ce délicat dialogue citoyen auquel engage la prise en compte du patrimoine immatériel?

## **PCI et Musée: un espace ouvert au politique**

La créativité ne réside pas seulement dans la production d'objets artistiques, mais dans des pratiques du 'vivre ensemble' qui aident à forger de nouvelles formes du lien social. Les productions culturelles dans le monde, sont portées par des valeurs multiples (particulièrement différentes de ce qu'il se passe en Europe ou aux Etats Unis). Selon les cultures du monde, les formes, les couleurs, les assemblages, les matériaux, les sons, les saveurs, sont autant de vibrations, de mots, de phrases que le créateur organise pour établir un échange sensuel, souvent avec une personne, quelquefois avec un groupe. Les œuvres sont ouverture et non introversion. Le statut du producteur d'artefacts est extrêmement variable, il est rare qu'il situe le créateur hors de la société, comme le fait l'Occident. Les œuvres sont parties prenantes de la vie, de la nature, de la matière. Elles prennent sens par leur immersion dans une communauté élargie et non par le choix arbitraire d'un petit cénacle de marchands, de collectionneurs ou de conservateurs qui dénoue peu à peu, leur lien avec un peuple. Notre chance c'est que le monde ait essaimé. De ces frottements intercontinentaux, multiculturels tous les fruits de la création, de l'imagination sont à glaner.

La sociologue Jane Guyer formule que la culture doit être pensée en termes de “répertoires de possibilités pour la mobilisation sociale”<sup>28</sup> faisant le lien avec le politique.

L’Afrique, par exemple, propose un large répertoire de possibilités pour l’organisation sociale. Joseph Ki-Zerbo imagine des solutions pour l’Afrique que nous pouvons transposer sur les sociétés des villes-monde: “Il faut favoriser les réseaux de groupes qui se donnent pour projet ‘l’homme nouveau’ au XXIème s. Un homme ouvert à l’altérité qui, sur la base d’un minimum économique et social, est ouvert aux relations, aux liens humains, à une éthique universelle et aux valeurs. Je propose donc un projet, une fusée à trois étages: les biens économiques, les liens sociaux (comprenant les relations humaines, les services et l’organisation humaine) et les valeurs. Ce projet humain ne vise pas simplement à maximiser la consommation matérielle. Il se construira sur la base des valeurs de la solidarité, de la convivialité, de l’altérité, de la compassion, du contrôle de soi, de la pitié et de l’équilibre inspiré de la Maât pharaonique.”<sup>29</sup>

“L’économie solidaire telle qu’elle existe en Afrique est une économie basée sur l’humanisme (*Mogoya* en langue Bambara, *l’humanité* en somme). Il y a des investissements au niveau des communautés, une prise en charge par les familles qu’on ne trouve ni dans le ‘privé-privé’ du marché capitaliste ni dans l’économie étatisée. Nous avons déjà, au plan théorique, quelques éléments afin de mettre sur pied un monde moins sauvage que celui de la jungle du capitalisme néolibéral. Ces éléments tiennent compte à la fois des dimensions positives de la culture sociale africaine et des apports récents d’autres civilisations.”<sup>30</sup>

Joseph Ki-Zerbo propose également la stratégie individuelle et collective à mettre en œuvre pour parvenir à cette construction: “Il ne faut pas trop se déterminer par rapport aux autres et concevoir la marginalisation en fonction du contre. Le contre est d’abord en nous-mêmes... En Afrique, nous avons des créneaux porteurs, surtout au niveau des industries culturelles. Nous avons les chercheurs, les inventeurs, les producteurs, les créateurs sur le plan de la musique, de la danse, des arts plastiques, du théâtre, de la vie en commun, de la convivialité, de la prise en charge des plus faibles, du management originel de l’environnement, du rapport à la santé et à la mort, aux ancêtres, de l’amour, de la gestion des conflits... Il faut réaliser une opération mentale individuelle d’abord, collective ensuite, et se dire: ‘je suis le contre de moi-même’ comme disent les Africains: *on ne peut pas coiffer quelqu’un en son absence*, ceci veut dire que personne ne peut se substituer à moi-même, sauf si je me laisse faire. Il faut partir de son contre en dépassant la périphérie par l’esprit, en se refondant en soi-même.”<sup>31</sup>

28 Citée dans B. Mvé-Ondo, ‘Quelle culture pour quel Développement Durable?’, *Liaison IEPF* 68, 2005, p. 75.

29 J. Ki-Zerbo, ‘Le monde des valeurs est une immensité qui dépasse de loin le monde matériel’, *Liaison IEPF* 68, 2005, p. 29-31.

30 Ki-Zerbo, *Le monde*, p. 30.

31 Ibidem, p. 30.

Il conclut par un jeu de mot “On a dit que la guerre était chose trop sérieuse pour la confier aux généraux. Je crois que le développement des êtres humains est trop sérieux pour le laisser entre les mains des seuls économistes, les ‘développeurs’ qui ont réduit le développement à ses dimensions les plus étriquées, les plus matérielles.”<sup>32</sup>

L’avenir passe par la prise en compte de ces éléments: un examen scrupuleux des besoins collectifs fondamentaux, la mise en commun des multiples ‘répertoires’ des solutions sociétales qui apparaîtront par l’écoute culturelle et la construction d’un nouvel édifice économique-socio culturel dans lequel chacun puisse se retrouver.

Régénérées, entre autres, par les considérants du PCI, les institutions culturelles peuvent-elles constituer des outils pour cette construction?

Les institutions culturelles d’un genre nouveau issues des musées d’art et tradition populaires et du mouvement écomuséal, tirent profit de l’intérêt porté au patrimoine culturel immatériel pour observer, experts et populations conjoints, les évolutions sociales et adapter leurs projets scientifiques et culturels aux nécessités qui se font jour dans les villes-monde, dont il deviendront l’un des outils du ‘bricolage’ de la reconstruction de la citoyenneté dans le théâtre renouvelé des échanges mondiaux.

Des institutions-musées, en ce qu’elles disposent d’un fonds d’œuvres patrimoniales qui constituent leur langage original. Les œuvres y sont considérées pour leur valeur sémiologique et montrées dans une perspective comparatiste, pour leur aptitude à susciter le débat, à déconstruire les idées reçues et à développer le sens critique du citoyen, de tous les citoyens. Des formes inventives de traitement et de sauvegarde des collections patrimoniales immatérielles y sont trouvées. Ces lieux ont vocation à trouver les modalités les plus collaboratives (participatives et inclusives) pour identifier, vivifier, actualiser et re-présenter le patrimoine culturel, pour favoriser une meilleure compréhension de l’autre, mais dans un souci de dynamique sociale intégrant les dimensions historiques, en évitant de folkloriser, et en les inscrivant dans des perspectives liées aux situations diasporiques. Les acteurs sociaux sont également producteurs des événements dont ils sont les protagonistes, l’institution conservant un contrôle dosé afin de protéger le recul analytique et critique. L’institution doit devenir un lieu ‘réparateur’ où chacun trouve l’expression de sa dignité, pour puiser la capacité à construire l’avenir. Dans le même mouvement, la société dominante doit aussi être passée au crible de l’analyse critique. L’objectif est de remettre en cause les certitudes de soi.

Le patrimoine culturel immatériel permet d’ouvrir l’institution culturelle aux catégories sociales de la marge, celles dont la situation économique ne permet pas la production et la transmission de biens matériels, les exclus<sup>33</sup>: les

32 Ibidem, p. 30.

33 F. Pizzorni Itié, ‘Muséographe et l’exclusion? Petites histoires sans objet’, in: D. Porporato et F. Tamarozzi (eds.), *Oggetti e immagini, Esperienze di ricerca etnoantropologica*. Torino, 2006, p. 75-92.

sans domicile fixe<sup>34</sup>, les prisonniers et les bagnards, les malades<sup>35</sup> et la question de la contagion, les migrants...

Cette pensée élargie du PCI permet l'ouverture de vastes chantiers autour des patrimoines collectés dans le cadre de la colonisation, modalité politique qui a dirigé et modelé les relations intercontinentales pendant les siècles au cours desquels s'est élaborée une conscience de l'Autre et ont été constituées les collections muséales 'exotiques'. La question de leur ré-interprétation et, en parallèle, la problématique des restitutions aux pays et communautés d'origine est inhérente à la construction des rapports futurs entre héritiers du colonialisme, bénéficiaires ou victimes.

Des héritages invisibilisés devraient également faire l'objet d'une attention particulière: l'exhumation du patrimoine sensible de l'esclavage est attendue par les Afro descendants, comme une réparation du crime contre l'humanité dont leurs ancêtres ont été victimes.

Autant de situations que la Convention du PCI a laissé hors champ. Nous touchons là à des considérations qui déterminent les limites de la Convention dans sa formulation actuelle et devraient conduire à son évolution.

Le nouveau musée appartient à la catégorie des musées-forums. La priorité est donnée à l'expression des publics et la mise en œuvre de tous les moyens possibles pour mettre en débat la société d'aujourd'hui dans la perspective d'un temps, d'un espace et de méthode d'analyse élargis dans la transdisciplinarité. Il sera un espace de rencontre et de dialogue alternatif et protégé, dans un environnement sociétal où le virtuel, à travers les Technologies de l'Information et de la Communication, tient de plus en plus lieu d'Agora.

## **PCI et Musée: risques et freins**

Sous nos yeux s'édifie la société de l'information. Avec l'avènement des Technologies de l'Information et de la Communication, les grandes firmes commerciales portent l'offensive d'une culture marchandisée qui place les lieux de débats et de décision au niveau des entités comme l'OMC et les accords et traités de libre-échange régionaux ou bilatéraux. L'enjeu des débats internationaux sur la culture consiste donc à garantir la survie de la diversité culturelle. En tout cas, pour les représentants des peuples autochtones, l'évolution des sociétés de l'information et de la communication doit reposer sur le respect et la promotion des droits des populations et de leur caractère distinctif.

Lors du Sommet Mondial sur la Société de l'Information de 2005, la déclaration indépendante de la société civile souligne l'urgence de la situation en ces termes: "l'information et le savoir sont de plus en plus transformés en ressources privées susceptibles d'être contrôlées, vendues et achetées, comme si

34 F. Pizzorni Itié, 'Don de soi et acceptation de l'autre dans les musées de société', *Musées et Collections publiques* 265:2, 2012, p. 55-61.

35 Le Mucem, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, organise une enquête collective sur les malades du VIH (aids).

elles étaient de simples marchandises et non des composantes indispensables à l'organisation et au développement social. Ainsi, nous reconnaissons qu'il est urgent de trouver des solutions à ces problèmes, auxquels les sociétés de l'information et de la communication sont confrontées au premier chef."

Les débats actuels vont par exemple jusqu'à demander que les pays développés s'engagent à augmenter la part de marché national qu'ils consacrent aux professionnels, aux artistes et aux autres créateurs des pays en développement. Mais cette proposition suscite bien entendu l'opposition des États possédant les plus grandes industries culturelles. Pourtant, la question posée est à la base même de l'édification d'une société de l'information accessible pour tous. On retrouve ici, dans le contexte de la construction de la mise en place de ce nouvel espace cyber culturel, les préoccupations qui agitent la construction de la ville-monde.

La communauté scientifique a pris conscience du risque d'uniformisation de la culture dans une société globalisée, même si celle-ci permet théoriquement la manifestation de la diversité culturelle. En effet, les technologies de l'information et de la communication modèlent nos manières de penser et de créer. La culture est habitée par la technologie, dialoguant avec elle, la contenant parfois et se laissant souvent élaborer par elle. Cette situation crée une inégalité et une dépendance de la culture envers la technologie, et empêche la manifestation de la diversité culturelle si nécessaire à la société des savoirs. De nombreux observateurs affirment d'ailleurs que la technologie a laissé dans l'ombre toute une partie de la population, celle qui continue à vivre suivant les principes de la nature, celle qui croit au pouvoir des ancêtres, au savoir traditionnel. La diversité culturelle s'inscrit donc dans une logique qui considère qu'il existe d'autres manières de penser, d'exister, de travailler, que la manière anthropo-centrée et ratio-centrée moderne.<sup>36</sup> Toute institution culturelle doit trouver sa future place dans la société de l'information qui avance à pas de géant, ne peut l'ignorer et s'en tenir à l'écart. Dans un contexte de convivialité et de multiplicité d'approche des savoirs, en particulier par la proximité physique et la confrontation verbale, le musée doit conserver la fonction essentielle de *l'arbre à palabres* autour de la garantie du réel que constitue le bien matériel.

Une polémique critique qui fait obstacle au principe de solubilité du patrimoine culturel immatériel dans le musée repose sur un problème sémantique qu'il est important d'élucider. La proximité des signifiants *immatériel* et *virtuel*, plus fréquemment appliqué aux données échangées par la voie des autoroutes internet, introduit la crainte d'une opposition de nature entre le patrimoine culturel immatériel et les collections muséales. Les collections dont nous avons vu que l'ampleur des soins apportés à leur conservation et à leur valorisation concourent à l'agentivité, contribuent fortement au coût de fonctionnement d'un établissement muséal. Dans un

36 A. Ambrosi, V. Peugeot et D. Imienta, *Enjeux de mots: regards multiculturels sur les sociétés de l'information*. Paris, 2005.

contexte de réduction drastique des dépenses publiques, le secteur culturel est particulièrement visé, tous les postes budgétaires sont sur la sellette. Certains responsables culturels craignent que la vogue montante du patrimoine immatériel procure aux financeurs une justification pour restreindre les dépenses dévolues à la conservation des biens matériels. Jouant de l'apparente synonymie immatériel/virtuel, une substitution des objets matériels par un avatar 'virtuel' – image numérique, exposition virtuelle, réalité augmentée... – serait confortable et permettrait une économie substantielle. Cette brèche ouvrirait la possibilité d'une déresponsabilisation des pouvoirs publics face l'héritage muséal précieux et unique que constituent les collections.

Cette considération, bien que reposant sur une mauvaise interprétation et paraissant bien dérisoire en comparaison des apports considérables de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, ne constitue pas moins un réel danger qui se traduit par l'expression de sérieuses réticences des professionnels à l'influence des préconisations de la Convention dans la définition même de l'institution muséale. Il est important et salvateur de modifier une posture qui étiquette les observations et collectes en des termes antinomiques (matériel versus immatériel, *intangibile* versus *tangibile*) et divise le patrimoine en catégories arbitraires. La bonne attitude consiste à porter une profonde attention à la dimension immatérielle du patrimoine culturel, partout et sous toutes les formes où il se manifeste.

## Conclusion

La pensée du patrimoine culturel immatériel invite les musées à donner une réalité augmentée aux objets qu'ils ont mission de collecter, conserver et valoriser. L'objet patrimonial, dans toute culture, a un pouvoir de fascination, qu'on ne peut comprendre qu'en saisissant l'ensemble des interactions, des intentionnalités, qui président à son identification. La dimension immatérielle de l'objet est une valeur ajoutée à sa performativité, qui aide à forger de nouvelles formes du lien social. Les objets patrimoniaux sont pris dans un processus de création continue. Le regard qu'on porte sur eux ne cesse de se déplacer et de nourrir l'effet créatif. Le patrimoine culturel, loin d'être un espace de reproduction joue ainsi, pleinement, sa fonction sociale de lien entre la mémoire du passé, la perception du présent et l'invention du futur.

Une certaine pensée du futur donne à l'Afrique une place centrale dans le devenir de la planète confronté à l'artificialisation de l'humanité dont "le lot de tous sera dépossession et déprivation", selon Achille Mbembe. Dans la civilisation en voie d'immatérialisations qui est la nôtre, les technologies digitales rendent possible la redécouverte du pouvoir d'animation des objets qui nous traversent, qui nous travaillent autant que nous les travaillons. "De plus en plus il est probable que ce qui nous est pris sera sans prix et ne pourra jamais nous être restitué. L'absence de toute possibilité de restitution ou de restauration signera peut-être la fin du musée, entendu non pas comme l'extension d'une chambre de curiosités, mais comme la figure par excellence du passé de l'humanité, un passé dont il serait comme la butte témoin. Ne resterait plus que l'antimusée, non point le musée sans objets ou la demeure

fugitive des objets sans musée, mais une sorte de grenier du futur dont la fonction serait d'accueillir ce qui doit naître, mais n'est pas encore là."<sup>37</sup>

Le concept de patrimoine culturel immatériel invite les musées à repenser leurs pratiques et leur inscription dans la citoyenneté. Le musée n'est plus seulement un lieu d'histoire mais entre de plein pied dans le présent et dans la perspective de la construction du futur. Dans ses formes nouvelles d'institution patrimoniale, il devient espace de co-création, d'échange, de partage, d'expression pour penser l'avenir basé sur l'interconnaissance des esprits et des corps. Une manière de lutter contre le tout virtuel qui, prétendant rendre l'homme plus libre de ses expressions, le leurre en l'abrutissant par la privation de sa condition matérielle et sensible d'être vivant et le rend seul.

Les cultures qui s'y expriment et s'y entrecroisent élaborent des répertoires de possibilités pour la mobilisation sociale. C'est la recombinaison d'éléments de ces répertoires qui constituera le *modus vivendi* des territoires et des villes-monde de demain.

Le musée ainsi adapté au monde ouvert et interconnecté, mobilisant les populations qui y trouvent re-connaissance et empathie recherche des voies qui servent la poésie du patrimoine et l'esthétique du lien social. Le patrimoine culturel immatériel ré-enchanté le musée.

37 A. Mbembe, *Brutalisme*. Paris, 2020, p. 25-29.