

Le patrimoine culturel immatériel

Regards croisés de France et d'Allemagne



Copyright 2015
Centre français du patrimoine culturel immatériel - Maison des Cultures du Monde

Cette édition en ligne est le prolongement du séminaire franco-allemand pour jeunes chercheurs sur le patrimoine culturel immatériel en France et en Allemagne, financé par l'université franco-allemande et organisé conjointement les 22 et 23 janvier 2014 par le mastère « Médiation du patrimoine en Europe » de l'université de Rennes II (France) et la chaire Unesco de l'université de Paderborn (Allemagne). La présente édition a été réalisée par le CFPCI, avec l'aide du département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (ministère de la Culture et de la Communication).



TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION DES AUTEURS.....	4
AVANT-PROPOS par Martine Cocaud et Emmanuel Droit	7
LE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL : UN OBJET DE RÉFLEXION POUR LES HISTORIENS ? par Emmanuel Droit	9
PATRIMOINE - GLOBAL - RÉGIONAL - GLOCAL : PATRIMOINE MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL, UNE ALTERNATIVE ? par Eva-Maria Seng	20
MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL : INTERDÉPENDANCES ENTRE DEUX CATÉGORIES DU PATRIMOINE MONDIAL ET LE DÉFIDEUR TRANSMISSION L'exemple des « sites palafittiques préhistoriques » autour des Alpes par Anna Michel	35
LA MISE EN ŒUVRE DE LA CONVENTION DE L'UNESCO POUR LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL EN FRANCE par Séverine Cachat	46
LES POLITIQUES PATRIMONIALES ET LE PATRIMOINE POLITIQUE : CULTURES (IM) MATÉRIELLES ET HISTORICISATION DE LA RDA par Andreas Ludwig	59
LES TRANSFORMATIONS D'UN PATRIMOINE IMMATÉRIEL MONGOL : D'UNE PRATIQUE LOCALE DU <i>KHÖÖMII</i> À L'OBJET D'UNE PATRIMONIALISATION par Nomindari Shagdarsuren et Johann Curtet	74
LE CARNAVAL DE BINCHE, OU COMMENT RELEVER DU « PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL » ? par Franziska Nix	88
L'INSCRIPTION DU <i>FEST-NOZ</i> SUR LA LISTE REPRÉSENTATIVE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL DE L'UNESCO par Charles Quimbert	96
LES POUVOIRS PUBLICS RÉGIONAUX FACE AU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL : DES OUTILS DE LA CHARTE CULTURELLE DE BRETAGNE À L'ASSOCIATION BRETAGNE CULTURE DIVERSITÉ par Julie Léonard	105
CHANGEMENT DE PARADIGMES DANS LE DOMAINE DES ARCHIVES DE LA DANSE par Marie-Luise Welz	117

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO

SÉVERINE CACHAT

Docteure en anthropologie, Séverine Cachat a travaillé dans l'océan Indien sur les processus de patrimonialisation et leurs multiples enjeux. Elle dirige depuis 2011 le Centre français du patrimoine culturel immatériel - Maison des Cultures du Monde à Vitré (Ille-et-Vilaine).

MARTINE COCAUD

Maîtresse de conférences, Martine Cocaud est coordinatrice du mastère « Médiation du patrimoine en Europe » à l'université de Haute-Bretagne Rennes II.

JOHANNI CURTET

Docteur en musicologie, Johann Curtet est ethnomusicologue mongolisant, chercheur associé à l'EA 1279 Histoire et critique des arts de l'université de Rennes II, et membre de la Société française d'ethnomusicologie. Spécialiste du chant diphonique, ses recherches portent sur l'histoire, les origines, la spectacularisation, la patrimonialisation et la transmission de cette technique vocale en Mongolie. En 2010, il a participé à la candidature du chant diphonique mongol sur la liste représentative du PCI à l'Unesco.

EMMANUEL DROIT

Maître de conférences à l'université de Rennes II, Emmanuel Droit est membre du CERHIO (UMR 6258) et actuellement directeur adjoint au centre Marc Bloch de Berlin (UMIFRE 14 / USR 3130).

JULIE LÉONARD

Doctorante en sociologie au CURAPP-ESS (UMR7319) à l'université de Picardie Jules-Verne, Julie Léonard prépare une thèse sur « Le patrimoine culturel immatériel : de la convention de l'Unesco à l'action régionale. L'exemple de la patrimonialisation du *fest-noz* ». Elle est actuellement responsable de l'inventaire permanent du patrimoine culturel immatériel et de la valorisation de la diversité culturelle au sein de l'association Bretagne culture diversité.

ANDREAS LUDWIG

Historien, ancien directeur du centre de documentation de la Culture du quotidien de la RDA à Eisenhüttenstadt, Andreas Ludwig est actuellement chargé de recherche au Centre de recherche sur l'histoire du temps présent de Potsdam (Zentrum für Zeithistorische Forschung) où il travaille à un projet sur la culture matérielle comme mémoire sociale de la société de RDA.

ANNA MICHEL

Après des études d'histoire de l'art, d'anthropologie sociale et culturelle à Münster et Paderborn, Anna Michel prépare une thèse sous la direction d'Eva-Maria Seng sur les dessins architecturaux et les archives des compagnons bâtisseurs des cathédrales de la cathédrale d'Ulm au XIX^e siècle. Elle est actuellement chargée de recherche à la chaire du patrimoine culturel matériel et immatériel de l'université de Paderborn.

FRANZISKA NIX

Étudiante à l'université de Paderborn au sein du mastère « Patrimoine culturel », elle achève actuellement son mémoire de recherche sur le mémorial du camp de Bergen-Belsen sous la direction d'Eva-Maria-Seng.

CHARLES QUIMBERT

Charles Quimbert est psychologue clinicien, docteur en linguistique et directeur de l'association Bretagne culture diversité. Il mène parallèlement un important travail de collecte de chansons traditionnelles en Haute-Bretagne, se produit sur de nombreuses scènes comme chanteur, intervient régulièrement comme formateur dans des ateliers de chant. Charles Quimbert était directeur de l'association Dastum lors de la constitution du dossier pour l'inscription du *fest-noz* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

EVA-MARIA SENG

Historienne de l'art, elle est depuis 2006 titulaire de la chaire du patrimoine culturel matériel et immatériel de l'université de Paderborn. Docteure en histoire de l'art et titulaire d'une habilitation à diriger des recherches, elle a été professeure invitée à Sciences-Po Paris en 2009-2010 (chaire Alfred Grosser), et a enseigné également à Halle et Zurich. Spécialiste de l'histoire de l'architecture, de la construction des églises à l'époque moderne et contemporaine ainsi que de la ville, elle est l'auteure de nombreuses publications sur ces sujets.

NOMINDARI SHAGDARSUREN

Diplômée du mastère « Médiation du patrimoine en Europe » à l'université de Rennes II, Nomindari Shagdarsuren est spécialisée dans le secteur du PCI. Elle a travaillé pour des organisations nationales et internationales de l'ingénierie culturelle en Mongolie (commission nationale pour l'Unesco), en France (CFPCI) et en Corée du Sud (ICHCAP). Chargée de projet à la Fondation de la protection des Patrimoines naturel et culturel de Mongolie, elle a participé aux projets de candidature des éléments du PCI mongol sur les listes de l'Unesco. Elle est l'auteure de plusieurs articles en mongol, anglais et français sur le PCI.

MARIE-LUISE WELZ

Après des études d'histoire de l'art, des langues romanes et d'archéologie orientale à Halle et Paris, Marie-Luise Welz prépare une thèse en histoire de l'art sur la danse comme patrimoine culturel en Allemagne à l'université de Paderborn dans le cadre de la chaire du patrimoine culturel matériel et immatériel dirigée par Eva-Maria Seng. Elle a entamé une thèse sur la danse comme patrimoine culturel en Allemagne.

Martine Cocard et Emmanuel Droit

AVANT-PROPOS

Les présents *Cahiers* sont le recueil de communications présentées lors d'un séminaire franco-allemand qui s'est tenu à l'université de Rennes II les 22 et 23 janvier 2014 sous le titre « Le patrimoine culturel immatériel en France et en Allemagne : approches comparées d'un patrimoine d'un type nouveau ».

Ce projet, né d'une coopération entre l'université de Rennes II et l'université de Paderborn et qui a bénéficié du soutien de l'université franco-allemande, avait comme ambition de poser dans un cadre comparatif franco-allemand de nouvelles questions méthodologiques et scientifiques suscitées par l'émergence en ce début de XXI^e siècle de la notion « fluide » de patrimoine culturel immatériel (PCI). La récente ratification de la convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel de l'Unesco par l'Allemagne en 2013, précédée de quelques années par la France (2006), affirmait en effet l'élargissement continu du champ patrimonial ainsi que sa prise en compte au nom d'intérêts parfois différents par les États-nations et par les acteurs locaux.

L'appel à communication avançait un certain nombre d'interrogations que nous nous étions posées lors de discussions préalables :

- quelles transformations la ratification induit-elle dans les pratiques et les représentations du patrimoine tant en France qu'en Allemagne ?
- dans quelle mesure le patrimoine culturel immatériel vient-il redistribuer les rapports de force entre communautés, institutions politiques, culturelles et champ académique ?
- traduit-il le passage d'un patrimoine étatique et national à un patrimoine de type social et communautaire censé définir une identité de groupe ?
- exprime-t-il l'émergence d'un patrimoine revendiqué et non plus hérité ?

On voit tout de suite sur cet échantillon qui ne se voulait absolument pas limitatif que le questionnement couvre un large spectre et qu'il cherche à accompagner ce qui nous a semblé être comme un moment clé de mutations de la notion de patrimoine à l'ère du présentisme, à savoir le passage du matériel à l'immatériel, de la trace héritée à la pratique revendiquée. S'il s'agissait d'une part de mieux cerner le concept et d'en proposer plusieurs approches théoriques, le principal enjeu de ce séminaire consistait à mesurer à l'exemple de cas concrets les implications de ce nouveau paradigme à l'échelle des territoires français et allemands mais aussi ailleurs dans le monde.

Aussi nous a-t-il semblé évident que cette rencontre se devait bien sûr d'être pluri-disciplinaire, mais aussi qu'elle ne pouvait pas réunir seulement des chercheurs en sciences sociales. Elle se devait d'être ouverte à ceux qui s'impliquaient sous différentes formes concrètes dans le champ d'action du PCI. Ces deux jours ont donc réuni pour présentation et discussion de travaux et

d'expériences des doctorants, des universitaires et des « entrepreneurs en patrimoine », qu'ils viennent d'institutions territoriales, d'associations ou de centres d'expertise.

Des communications ont porté sur les élargissements conceptuels portés par le PCI. C'est ainsi qu'Emmanuel Droit (historien du monde contemporain, Rennes II) y perçoit, en dépit d'une très grande indifférence de la communauté historique face à la notion de PCI, un lieu d'observation pertinent de notre rapport au temps et de l'évolution des rapports entre État-nation et société. Le PCI participe alors de la réponse sociale et politique au nouveau régime d'historicité et de spatialité se caractérisant par le présentisme et la mondialisation. Eva-Maria Seng (historienne de l'art, université de Paderborn) analyse, en mobilisant tout un éventail de théories issues de la recherche en sciences sociales, la reconnaissance de ce patrimoine en termes de point de rencontre entre le local et le global. Anna Michel (doctorante, université de Paderborn) s'interroge sur l'interdépendance entre les biens patrimoniaux matériels et immatériels et d'autre part, la dimension invisible du patrimoine matériel à l'exemple des sites palafittiques préhistoriques alpestres.

La dimension politique que porte le patrimoine mais encore plus sans doute le PCI a été le constat le plus marquant, constituant le fil rouge de ce séminaire et s'exprimant sous diverses formes. *Primo*, elle s'incarne tout naturellement dans les institutions publiques. Séverine Cachat (ethnologue, Centre français du patrimoine culturel immatériel de Vitré) a rappelé l'ambiguïté avec laquelle l'État français s'est progressivement accaparé la notion qui avait par contre suscité très précocement l'intérêt associatif. Poussée par la signature de la convention dont la mise en œuvre revient au ministère de la Culture et plus particulièrement à la Mission du patrimoine ethnologique, la France a peu à peu mis en place une instance capable d'une part de discuter avec l'Unesco mais aussi d'élaborer avec les associations une politique pour l'inventaire et les candidatures. Inscrivant sa réflexion dans un cadre chronologique plus large que les autres communicants, Andreas Ludwig (historien, Centre d'histoire du temps présent de Potsdam) a montré comment, suite à la réunification et en réponse au discours officiel sur l'échec flagrant de l'expérience de la RDA, un mouvement issu de l'histoire du quotidien a émergé ces dernières années, plaçant au centre de l'attention les expériences de la vie quotidienne et la mémoire (im) matérielle individuelle, permettant d'intégrer certaines dimensions patrimoniales de la défunte RDA de manière très sélective.

La communication conjointe de Nomindari Shagdarsuren (étudiante en médiation du patrimoine, Rennes II) et de Johanni Curtet (ethnomusicologue, Rennes II) a permis de sortir du cadre franco-allemand et de sonder les implications politiques du PCI en Mongolie. Elle met en évidence le rôle du *khöömi* dans les revendications identitaires et son instrumentalisation lors de conflits politiques transfrontaliers opposant la Mongolie à la Chine. Comment faire pour qu'un élément du PCI ne devienne pas l'objet d'une joute autour de la propriété culturelle ?

À côté de la dimension politique, l'autre fil rouge du séminaire a été l'étude de la notion de controverse à l'œuvre dans un certain nombre de cas. Il a semblé fréquent que des éléments du PCI, qui autrefois faisaient société et qui ont été reconnus comme tels par l'Unesco, deviennent parfois des objets de polémiques. L'exemple du carnaval de Binche, développé par Franziska Nix (doctorante, université de Paderborn), illustre ces difficultés et leur impact sur le territoire. Face à ce risque, un juste positionnement face aux éventuels conflits nés de ce nouveau

patrimoine peut devenir un objet prépondérant de la politique culturelle des territoires locaux. Charles Quimbert (directeur de l'association Bretagne culture diversité) et Julie Léonard (ethnologue, BCD) ont permis de mieux comprendre comment la Bretagne s'est emparée de la notion : au niveau associatif d'abord, parce que l'intérêt pour le patrimoine oral, porteur d'identité, était ancré depuis longtemps dans les communautés puis ensuite au niveau politique. C'est l'envergure politique de la déclaration de 2003 qui permet d'installer publiquement un projet global de reconnaissance des cultures populaires et de leurs acteurs et de mettre en place par l'intermédiaire des élus un modèle d'intervention publique basé sur le paradigme de la démocratie culturelle. Julie Léonard nous rappelle le chemin parcouru par la Bretagne entre la Charte culturelle signée en 1978 à Paris et la création de l'association Bretagne culture diversité par le conseil régional en 2012. Le PCI devient alors un des grands chantiers de la politique culturelle de la gauche bretonne qui veut que « les habitants de Bretagne participent de manière active et directe à la production de leur culture ».

Des questions plus techniques, liées à la conservation et à la diffusion, ont été également abordées et ont constitué le troisième enjeu principal de cette journée d'études franco-allemande. L'affirmation du numérique, notion contemporaine de celle du PCI, a été rappelée. Marie-Luise Welz (doctorante, université de Paderborn) s'interroge sur le défi de la préservation du patrimoine culturel de la danse contemporaine pour assurer sa continuité et sa transmission. Il s'agit alors de prendre en compte la mémoire corporelle et la mémoire visuelle, ce qui nécessite une nouvelle culture d'archives adossée à la révolution numérique en cours. C'est tout le projet du Verbund Deutscher Tanzarchive qui se met actuellement en place.

Au-delà de ces trois enjeux, de nombreuses interrogations restent ouvertes. Il faudra d'autres projets de ce type pour continuer la réflexion mais des points forts ont déjà été mis en évidence, dont l'importance de la déclaration de 2003. Texte juridique et politique qui s'adresse aux communautés et aux États, elle propose un rapport au monde basé sur le respect mutuel des cultures qui devrait faire modèle aujourd'hui.

Mais, revers de la médaille, la reconnaissance internationale du PCI par la convention peut en faire un objet de conflit, ne serait-ce que par le biais des inventaires. Nous en avons eu un aperçu avec le *khöömi*, mais cette politique de l'inventaire mondial du patrimoine culturel immatériel pourrait peut-être être le thème d'une prochaine rencontre.

Avant de laisser place à la lecture des articles, il nous reste à remercier tous ceux qui ont soutenu le projet, à commencer par l'université franco-allemande (via son programme « atelier de jeunes chercheurs »), l'université de Rennes II et plus précisément le centre de Recherches historiques de l'Ouest (CERHIO, UMR 6258), sa directrice Annie Antoine et Nathalie Blanchard, ingénieur d'études. Enfin, cette publication n'aurait pu voir le jour sans le soutien de Séverine Cachat et l'engagement d'Alexandre Quéré (université de Rennes II/CFPCI) qui en a assuré le suivi éditorial.

Emmanuel Droit

LE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL : UN OBJET DE RÉFLEXION POUR LES HISTORIENS ?

RÉSUMÉ

Français

Encore trop largement méconnue par les historiens, la notion de patrimoine culturel immatériel (PCI) constitue pourtant un excellent lieu d'observation du type de rapport qu'entretient une société avec l'ordre du temps. Elle exprime un double indice : d'une part, celui d'une mutation de notre régime d'historicité avec le règne du présentisme, d'autre part celui d'une transformation du régime de patrimonialité avec le passage de la pierre au vivant ou du moins un élargissement de la notion de patrimoine qui intègre non plus des survivances matérielles du passé mais des pratiques socio-culturelles réinventées en permanence, le tout s'inscrivant dans un contexte de mondialisation qui redéfinit l'articulation entre les échelles (locale, nationale, globale).

Mots-clés : PCI, histoire, mémoire

Anglais

Most historians are not accustomed to the notion of Intangible Cultural Heritage. Nevertheless, Intangible Cultural Heritage provides an excellent vantage point for the kind of relationships that a society has with the order of time. It underlines two facts : on the one hand, the transformation of our order of historicity with its characteristic domination of "presentism", on the other hand, the transformation of the heritage status with the extension of the notion of heritage that now integrates not only material traces of the past but also social and cultural practices that are permanently reinvented. This emergence of ICH occurs within the context of globalisation that redefines the articulation between spatial levels (from the local to the global through the national).

Key words : ICH, history, memory

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament »

René Char

Il peut sembler *a priori* étrange d'ouvrir une réflexion historique sur la notion de patrimoine culturel immatériel (désormais PCI) à partir de ce célèbre aphorisme du poète René Char dans lequel se trouve condensé l'essence de ce que fut la Résistance en France pour toute une génération d'intellectuels. L'expression de PCI relève de l'action publique, au carrefour de normes internationales (la convention de l'Unesco de 2003 sur le PCI¹) (Brumann, 2013 : 22-49 ; Bortolotto, 2013 : 50-73), de stratégies nationales et de revendications socio-culturelles locales. Le lien entre l'aphorisme du poète et cette notion récente semble improbable. Dans son essai intitulé *La brèche entre le passé et le futur* (Arendt, 1968 : 11-27), la philosophe Hannah Arendt a livré une magistrale analyse de cette mystérieuse phrase de R. Char. Selon elle, le testament, preuve écrite née de la volonté de son auteur et attestant de son souhait de transmettre un héritage à ses descendants, relie dans le présent le passé au futur. Le présent constitue ainsi le point de transmission d'un bien matériel (ou idéal dans le cas de l'aphorisme de R. Char) venant du passé et destiné à être conservé dans l'avenir. Sans testament, et il faut ici bien sûr entendre dans ce propos du poète surréaliste sans tradition, il semble n'y avoir aucune continuité dans le temps, ni passé, ni futur, mais « seulement le devenir éternel du monde et le cycle biologique des êtres vivants », pour reprendre l'expression d'Arendt (*ibid.* : 14). Cette « absence » d'articulation entre passé, présent et futur renvoie à ce que des « régisseurs du temps » (Bédarida, 1998 : 3-24) comme Pierre Nora et François Hartog qualifient respectivement de « présent historique » (Nora, 1974 : 225-226) et de « présentisme » (Hartog, 2003). Or, la configuration même du moment présentiste, reposant sur quatre éléments – la commémoration, le patrimoine, la mémoire et l'identité – peut constituer selon moi une clé de compréhension de l'émergence de la notion de PCI depuis le début des années 2000.

À l'instar du monde des archives, le champ du patrimoine connaît depuis maintenant presque quarante ans (soit deux générations) un bouleversement sans précédent qui se caractérise par une montée en puissance de la notion de « patrimoine » couplée à une dilatation de son sens et sanctionnée en 2003 par la convention de l'Unesco sur le PCI. Depuis le début des années 1970, et avec une accélération au début des années 1990, la notion de patrimoine s'est imposée comme la catégorie dominante des politiques publiques culturelles de l'État-nation (que l'on songe à l'introduction des Journées du patrimoine sous Valéry Giscard d'Estaing, à l'apparition en 1998 d'une direction de l'Architecture et du Patrimoine puis d'une direction générale des Patrimoines en 2010) mais aussi comme un outil mobilisé au niveau local par des acteurs au croisement du champ politique et associatif pour renforcer

¹ *Culture & Recherche*, Le patrimoine culturel immatériel, n°116-117, printemps-été 2008
<http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr_116_117.htm>.

la notion de « territoire », espace de contact et de tressage du global et du local (Pesqueux, 2009) et développer l'économie du tourisme.

Cette mutation a été très rapidement prise en charge par les ethnologues qui ont redéfini les priorités de leur discipline à partir de terrains d'enquête en Occident en pensant davantage l'articulation entre le local et le global (Augé, 2003). C'est ainsi que les ethnologues ont très rapidement occupé le terrain d'étude du PCI (Turgeon, 2010 : 389-399 ; Bortolotto, 2011), disposant de toute une série d'outils méthodologiques et de concepts qu'ils avaient déjà expérimentés notamment dans le champ du folklorisme. Mais le PCI suscite aussi l'intérêt des sociologues et des historiens de l'art, ces derniers rappelant le caractère factice de la dichotomie matériel/immatériel (Leblic, 2013 : 515 ; de Jong et Rowlands, 2007 ; voir également la contribution d'Eva-Maria Seng dans ce numéro). Il semble en effet peu pertinent, voire absolument contre-productif, de séparer les dimensions matérielle et immatérielle d'un patrimoine donné.

Et l'historien dans tout cela ? Dans quelle mesure peut-il lui aussi s'emparer de cette notion ? Quelle serait la légitimité de son discours et sa place dans l'étude de ce patrimoine d'un genre nouveau ? En dépit d'une très grande indifférence de la communauté historique face à la notion de PCI, nous entendons montrer à travers cet article la manière dont l'historien peut s'emparer de ce concept, non seulement en le mettant à distance, c'est-à-dire en l'historicisant (aussi bien à l'échelle du temps court que du temps long) mais aussi en en faisant un lieu d'observation pertinent de notre rapport au temps et de l'évolution des rapports entre État-nation et société.

L'INDIFFÉRENCE DES HISTORIENS FACE À LA NOTION DE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Le moins que l'on puisse dire, c'est que la notion de PCI n'a pas encore suscité beaucoup d'intérêt de la part de la communauté historique tant en France qu'en Allemagne (Tauschek, 2010). Aucun historien ne s'est encore réellement investi dans ce champ ou n'a proposé une réflexion sur ce sujet. Pierre Nora ou François Hartog l'évoquent mais en passant, comme le point de fuite de réflexions plus larges sur le temps et la temporalité. En Allemagne, depuis 2013, un groupe interdisciplinaire de recherche auquel participent des historiens du Centre de recherche sur l'histoire du temps présent de Potsdam (Zentrum für Zeithistorische Forschung) effleure sans jamais la mobiliser la notion de PCI car son intérêt se porte sur le concept d'authenticité historique, notamment le patrimoine culturel industriel de la Ruhr².

Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette très large indifférence. Tout d'abord, elle est liée au fait que la notion est très récente et qu'elle est encore largement méconnue des historiens qui s'intéressent aux questions de patrimoine à travers une approche mémorielle. Or, à la différence des sociologues, la mémoire est principalement étudiée par les historiens sous l'angle politique et selon une approche *top-down*, ce qui se traduit par des travaux sur les commémorations, les politiques mémorielles. Au début des années 2000, la politiste Marie-Claire Lavabre (Lavabre, 2000 : 48-57) avait déploré le fait que les historiens, dans le sillage de Pierre Nora, abordent quasi exclusivement la mémoire à travers

² <<http://www.leibniz-historische-authentizitaet.de/>>

le prisme des usages politiques du passé (Revel et Hartog, 2001) et de la mémoire officielle.

À cette méconnaissance s'ajoute le fait que cette notion, et peut-être plus précisément l'adjectif « immatériel » (Mollier, Régnier et Vailant, 2008), ne parle pas aux historiens pourtant habitués à travailler sur les traditions (notamment celles qui ont été inventées au XIX^e siècle pour justifier la construction des nations) (Thiesse, 1999), les cultures mémorielles, les rituels et les symboles. La culture matérielle est quant à elle bien connue des historiens, notamment ceux de l'époque moderne qui l'étudient tout à la fois dans une perspective d'histoire technique de la production et d'histoire socio-anthropologique et culturelle de l'usage et de la consommation des objets par une communauté (Poulot, 1997 : 344-357). L'adjectif « immatériel » ne fait tout simplement pas encore partie du vocabulaire de l'historien.

Pourtant, à la lecture de la définition canonique qu'en donne la convention de l'Unesco de 2003, axée sur les notions de pratiques, de transmission, d'identité, on se rend compte que ces dernières parlent nécessairement à l'historien, qui aurait donc toute sa place dans ce champ d'étude et de réflexion à côté des ethnologues, des sociologues ou des historiens de l'art.

LA NOTION DE PCI : ENTRE TEMPS COURT ET LONGUE DURÉE

En raison de son attention toute particulière au temps et aux temporalités, l'historien peut étudier le PCI non pas seulement comme une notion qui vient d'émerger dans le temps présent mais aussi et surtout comme un élément relevant d'un processus à inscrire tout à la fois dans le temps court – celui de « l'ère de la commémoration » (Nora, 1992 : 977-1012) et du « tout mémoire » – et dans le temps long – celui des mutations et du changement de statut et d'ampleur de la notion de patrimoine depuis l'Antiquité. De quoi cette mutation est-elle le signe ? Qu'est-ce que le PCI nous dit sur notre rapport actuel au temps, « sujet sérieux, ultime des sciences sociales » pour reprendre une expression de Fernand Braudel ?

LE PCI À L'ÈRE DE LA TYRANNIE DE LA MÉMOIRE

À l'échelle du temps court, l'explosion du patrimoine remonte au début des années 1970 et s'inscrit dans un changement de régime d'historicité qui est concomitant du basculement des sciences sociales dans le « temps d'incertitudes » (Jacques Revel) épistémologiques articulées à la faillite de l'idéologie marxiste, de l'idéologie du Progrès et des grands modèles explicatifs. Il est indéniable que cette tyrannie occidentale de la mémoire a contribué à une extension, une universalisation du « boom mémoriel » et de la notion de patrimoine, officiellement détentrice d'une dimension immatérielle supplémentaire depuis 2003. Cette « conjoncture mémorielle » (François, 2012 : 163-181) ne surgit pas *ex nihilo* du creux d'une vague. Elle est étroitement liée à un sentiment de plus en plus fortement ressenti d'accélération du temps (Rosa, 2010) articulé à celui de la disparition d'un monde ancien dont il s'agit de préserver les dernières traces. Ce sentiment n'est rien d'autre que la manifestation d'une rupture dans la continuité du temps, d'une brèche dans le temps. Or, toute perception de brèche conduit à une réflexion sur le temps, l'histoire, la mémoire et son *alter ego* le patrimoine.

La plus-value du regard de l'historien réside dans sa capacité à proposer une réflexion comparative. En effet, ce type de situation de rupture, de discontinuité s'est déjà vu dans l'histoire, produisant à ces occasions de solides réflexions sur le temps et la temporalité : que l'on songe à saint Augustin à l'époque d'affaiblissement de l'ordre impérial romain, à Chateaubriand au lendemain de la Révolution française, à Paul Valéry, Stefan Zweig, Walter Benjamin ou Joseph Roth après 1918, à Lucien Febvre, Daniel Halévy ou Hannah Arendt après la catastrophe de 1945.

Ainsi, le PCI existe parce que nous vivons à l'échelle du temps court une période de mutation de notre ordre du temps : la notion de PCI constitue une tentative de réponse à ces transformations spatio-temporelles que sont la globalisation et le présentisme.

LE PCI À L'ÉCHELLE DU TEMPS LONG

À l'échelle du temps long, l'émergence de la notion de PCI s'inscrit dans le prolongement d'un processus de transformation de la compréhension du concept de patrimoine : possédant à l'origine une dimension matérielle, monumentale, ce dernier a connu une évolution notable depuis la convention de l'Unesco de 1972 pour la protection du patrimoine mondial naturel et culturel.

Lorsqu'on réinscrit la notion de PCI dans l'histoire de longue durée de la notion de patrimoine, il est intéressant de noter que celle-ci s'est toujours nourrie de césures (comme la Révolution française) articulées à des changements d'ordre du temps mais aussi de l'espace. Pour François Hartog, « le patrimoine est une manière de vivre les césures, de les reconnaître et de les réduire en inventant des sémiophores » (Hartog, *op. cit.* : 205). L'historien français reprend ici une expression qu'utilisait déjà K. Pomian pour désigner les objets du patrimoine, « des objets visibles investis de significations » (Pomian, 1987). On a déjà ici le lien entre matérialité et immatérialité.

Le patrimoine, c'est bien une manière d'articuler passé, présent et futur en période de rupture ou de transition pour surmonter ces « brèches dans le temps » (Arendt). C'est ainsi que sous l'Antiquité, la collecte écrite des antiquités de Rome par Varron était liée à la crise de la République. Au lendemain de la Révolution française, le mouvement de conservation de l'héritage de l'Ancien Régime était réinscrit dans une continuité temporelle, celle de la Nation française dont la fonction était d'établir un lien entre l'Ancien Régime et le temps présent. Aujourd'hui, la notion de PCI s'inscrit dans un processus de déterritorialisation (au sens de fragilisation, voire de décomposition de l'État-nation) en lien avec la seconde mondialisation qui se développe et s'intensifie depuis les années 1970 (Maier, 2000 : 807-831). Cette déterritorialisation se traduit de fait par un renforcement de l'ancrage local (ou régional) comme en témoigne l'émergence de la notion de territoire depuis la fin des années 1980. Depuis les années 1990, le patrimoine se trouve de plus en plus lié aux notions de « territoire » et de « mémoires sociales » qui opèrent comme des vecteurs, des supports de recomposition de l'identité. La conséquence logique de ce double processus à la fois spatial et temporel a été très bien perçue par Pierre Nora qui conclut un essai sur l'explosion du patrimoine en France sur l'idée que le patrimoine renvoie moins à ce stock du passé dont on a hérité qu'à ce qu'on est consciemment ou inconsciemment (Nora, 2011 : 96-114). Du patrimoine comme expression de traces à conserver, on a basculé vers une forme de passé vivant censé exprimer un besoin identitaire. Invitation à une anamnèse collective, le patrimoine se veut, à travers sa dimension immatérielle, le laboratoire d'une nouvelle identité.

En s'aventurant sur un terrain jusque-là occupé par les ethnologues, l'ambition de notre propos est de montrer que s'il existe une forme de légitimité du discours historique, c'est bien dans la nécessité de relier le PCI au temps et de le réinscrire dans cette double conjoncture de la globalisation et du « tout mémoire ». Si l'historien pose un regard attentif à l'historicité des notions, il est aussi attaché à repérer les discontinuités, à déceler des effets de seuil, des ruptures, des moments de bascule. Dans cette perspective, le PCI constitue un lieu d'observation pertinent des régimes d'historicité à partir duquel on peut s'interroger sur le rapport entre histoire, mémoire, identité et patrimoine.

LE PCI COMME EXPRESSION D'UN IMPÉRATIF MÉMORIEL CATÉGORIQUE

La notion de mémoire collective est ancrée dans l'expérience individuelle partagée. Elle relève d'un temps court (celui de la mémoire communicative) couplé parfois d'un temps plus long (celui de la mémoire culturelle) lorsqu'elle est prise en charge par des cadres institutionnels ou culturels. La mémoire constitue une pratique centrale pour une communauté car elle fonde son identité même si cette mémoire n'est pas toujours partagée. Elle est parfois contestée, controversée. Or, depuis les années 1970, la mémoire que nous partageons est d'abord une mémoire des traumatismes (époque post-héroïque) avec comme figure de proue le témoin (Wieviorka, 1998) et plus précisément la victime (à laquelle on associe l'innocence, l'injustice) et toutes les pratiques qui en découlent (repentance, réparation) mais aussi la concurrence entre les victimes (Chaumont, 2010).

L'ère de la commémoration et du tout mémoire repose sur une forme d'impératif catégorique moral : notre régime actuel d'historicité représente une rupture fondamentale avec la tradition de l'amnistie, de l'oubli, du silence qui caractérisait le monde occidental depuis l'Antiquité et les *stasei*³ des cités grecques (Meier, 2012). Jusqu'à très récemment, le devoir de mémoire constituait une exception et au-delà des débats autour des notions de devoir/travail de mémoire (Ledoux, 2012 : 175-180), la notion de PCI s'inscrit dans cette culture de l'injonction mémorielle.

Cette forme de sacralisation de la mémoire est très nettement perceptible dans la variante anglaise du concept de PCI, celle d'*Intangible Cultural Heritage*. Si la notion masque la révolution conceptuelle, à savoir la dimension revendiquée et non plus héritée du patrimoine, l'adjectif épithète intangible possède un double sens. D'une part, il désigne quelque chose d'impalpable, d'insaisissable, donc de non-matériel mais le mot renvoie aussi à la dimension d'intouchable, stade ultime de la sacralisation du patrimoine.

Plus qu'un ajout, la notion d'immatériel constitue bien une mutation fondamentale du rapport à la notion de patrimoine : en ce sens, à l'instar de régimes d'historicité, on peut parler de régimes de patrimonialité désignant un moment où le patrimoine ne désigne plus prioritairement la protection d'objets matériels mais aussi des savoir-faire, des manières de faire, c'est-à-dire de chanter, de danser, de faire la cuisine. Avec la reconnaissance du PCI, nous avons franchi une étape supplémentaire dans la patrimonialisation galopante, dans cette idéologie du « tout mémoire » : nous nous patrimonialisons nous-mêmes car ce patrimoine immatériel, c'est celui d'une population d'êtres vivants. La notion de

¹ στάσις : crise politique, conflit interne.

PCI et la manière dont elle est mobilisée par des entrepreneurs de mémoire incarnent parfaitement cette logique du passage d'une mémoire nationale à des mémoires sociales, de la pierre au vivant : la mémoire culturelle n'est plus monumentale mais revêt la forme de pratiques sociales.

Elle devient un prête-nom pour désigner une variante de mémoire collective d'où émerge dans l'espace public une identité qui dans sa singularité se veut aux prises avec le présent et veut faire advenir un futur dans lequel le passé s'actualisera. Le PCI marque peut-être un tournant dans la mesure où il traduit une préoccupation plus forte pour la sauvegarde de savoir-faire que de la muséification des objets.

La transmission – ce « faire passer » (Marie Treps) – est consubstantielle à la notion de patrimoine tant au sens individuel que collectif. Mais elle est essentiellement invoquée comme un mot d'ordre, une injonction faite non plus au nom d'une culture nationale mais d'une culture locale ou plutôt d'une communauté. Le terme de « communauté » est celui employé par la convention et il est souvent présenté par les porteurs de PCI comme fondamental car la communauté devient actrice de son patrimoine alors que jusqu'à présent, c'est un regard extérieur qui définissait une culture comme légitime. L'oubli étant considéré comme quelque chose de très mauvais, le PCI vient sacraliser ce principe de transmission et nous conduit tout droit dans une sorte d'impasse ou de nasse mémorielle, de rumination dénoncée pour l'histoire par Nietzsche dans ses *Considérations inactuelles*.

Dans le même temps, il incarne une forme de modernité qui dépasse la portée de l'acronyme PCI. En tant que vecteur de transmission d'un patrimoine vivant qui se réactualise sans cesse, le PCI symbolise cette société moderne liquide dont Z. Bauman esquissait les traits au début des années 2000 : « la vie dans une société moderne liquide ne peut rester immobile » (Bauman, 2006 : 10). Les hommes sont donc à la fois objets et vecteurs de cette transmission qui s'appuie sur une révolution technologique pour stocker et diffuser ce patrimoine.

LE PCI : ENTRE RÉVOLUTION NUMÉRIQUE ET RÉVOLUTION DÉMOCRATIQUE

LA TRANSFORMATION DES CONDITIONS D'ENREGISTREMENT ET DE SAUVEGARDE

Confronté comme toutes les formes de patrimoine au défi de la conservation et de la transmission, le PCI peut s'appuyer sur la révolution numérique à l'œuvre depuis les années 1990 : Internet offre au PCI une extension infinie de la capacité à sauvegarder mais en même temps pose le problème de la fragilité de cette sauvegarde en raison de la durée de vie potentiellement limitée des supports technologiques.

Créée en 2009, l'entreprise Memoree de Laval, en Mayenne, avait cherché à valoriser cette logique de transmission en développant une plate-forme web communautaire et participative où tout acteur individuel ou collectif (villes, entreprises, associations, individus) pouvait venir contribuer et apporter ses souvenirs, ses connaissances, ses expériences, ses pratiques sous la forme d'images, de textes, de vidéos ou de sources sonores. Son objectif était triple : faire émerger un patrimoine immatériel, le stocker et le valoriser sous la forme d'une transmission via une plate-forme collaborative. À l'origine,

le patrimoine était au carrefour de plusieurs problèmes : la pratique de la collection, le souci de conservation et de restauration débouchant sur la constitution progressive de la notion de monument historique numérique. L'entreprise Memoree incarna au début des années 2000 cette nouvelle manière de penser le patrimoine, non plus comme quelque chose de figé mais comme un processus de transmission de pratiques qui sont réinventées continuellement en fonction du milieu et des acteurs.

Quelle que soit sa nature, matérielle ou immatérielle, le fondement du patrimoine réside aujourd'hui dans sa transmission. On transmet par peur d'un monde qui est en train de se perdre dans le contexte d'une culture globalisée. C'est ainsi que le PCI apparaît comme le symbole d'une crise du temps et plus précisément du futur. On se place du côté du futur, mais d'un futur inquiet. Ce dernier n'est plus vu comme une promesse, comme quelque chose à conquérir mais bien comme une menace, comme quelque chose de flou, d'incertain voire d'obscur.

LE PCI COMME EXPRESSION D'UNE FORME DE DÉMOCRATISATION

À l'origine, le patrimoine relevait des plus anciennes, des plus belles, des plus prestigieuses créations du génie humain dans le cadre de chaque État-nation. Il était l'incarnation de la haute culture, celle définie par les élites aristocratiques et bourgeoises qui n'avaient généralement toute valeur à la basse culture ou culture populaire, c'est-à-dire pour reprendre la définition de Marcel Mauss, tout ce qui n'était pas officiel (dans le sens de peu ou pas du tout institutionnalisé). Pendant longtemps considérée comme le « petit patrimoine » du peuple, cette culture était associée aux traditions populaires. Bien que devenue digne d'objet d'étude depuis le XVIII^e siècle, elle était souvent considérée comme une forme d'archaïsme et laissée à elle-même pour assurer sa transmission et sa survivance (Derèze, 2005 : 47-53).

Aujourd'hui, le PCI apparaît comme une revanche des cultures populaires, à une époque où nos sociétés occidentales encouragent la disparition des hiérarchies verticales (Damien, 2013). Depuis le début des années 1970, la culture s'est très largement démocratisée et cela se traduit dans le champ patrimonial par le triomphe des mémoires sociales sur la mémoire de l'État-nation, même si les premières ont paradoxalement encore besoin du cadre national pour porter le projet auprès de l'Unesco et pour se faire reconnaître. À la différence des décennies précédentes où des experts internationaux définissaient ce qui relevait du patrimoine matériel mondial, la convention de 2003 sur le PCI transforme les porteurs de traditions locales en acteurs de la politique patrimoniale nationale. L'article 2 de la convention de 2003 sur le PCI précise clairement l'extension des porteurs du patrimoine : « on entend par "PCI" les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes, et le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel ».

L'exemple du *fest-noz* en Bretagne montre bien comment le PCI constitue une sorte de levier légitimant une forme de culture populaire qui considérait que l'État jacobin lui avait manqué de considération. En retour, cette labellisation permet à la France, toujours avide de renforcer sa présence sur la liste du patrimoine mondial, de valoriser des éléments patrimoniaux autres que monumentaux et de soutenir les entreprises de revitalisation de groupes socio-culturels. Les citoyens engagés dans ce dossier

témoignent d'une volonté d'inscrire une tradition culturelle dans un présent qui ne fige pas la pratique mais qui ouvre à des réappropriations créatives. Bref, le PCI est conçu comme un patrimoine interactif et participatif.

Encore trop largement méconnue par les historiens, la notion de PCI constitue pourtant un excellent lieu d'observation du type de rapport qu'entretient une société avec l'ordre du temps. Elle est le vecteur d'un double indice : d'une part, celui d'une mutation de notre régime d'historicité avec le règne du présentisme, d'autre part celui d'une transformation du régime de patrimonialité avec le passage de la pierre au vivant ou du moins un élargissement de la notion de patrimoine qui intègre non plus des survivances matérielles du passé mais des pratiques socio-culturelles réinventées en permanence, le tout s'inscrivant dans un contexte de mondialisation qui redéfinit l'articulation entre les échelles (locale, nationale, globale).

À la dernière page de son livre *Le passé d'une illusion*, François Furet écrivait que l'histoire était redevenue, au lendemain de la chute du communisme d'État en Europe de l'Est, « ce tunnel où l'homme s'engage dans l'obscurité, sans savoir où conduiront ses actions, incertain sur son destin, dépossédé de l'illusoire sécurité d'une science de ce qu'il fait. Privé de Dieu, l'individu démocratique voit trembler sur ses bases, en cette fin de siècle, la divinité histoire : angoisse qu'il va lui falloir conjurer. À cette menace de l'incertitude se joint dans son esprit le scandale d'un avenir fermé... Nous voici condamnés à vivre dans le monde où nous vivons » (Furet, 1995 : 572).

Le PCI n'est peut-être au fond qu'une réponse sociale et politique à ce nouveau régime d'historicité à l'ère de la mondialisation, de l'accélération du temps social et de la tyrannie de la mémoire. L'historien observe et analyse ce processus d'expansion dont certains ethnologues commencent à pointer le risque d'« overdose » (Bromberger, 2014 : 143-151). Par ailleurs, en tant que médiateur entre le passé et le présent, son rôle social est d'inviter les acteurs socio-culturels et politiques à maîtriser les « passions patrimoniales et identitaires » (Le Goff, 1998 : 435) pour construire au final une éthique de la responsabilité dans ce champ.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDDT, Hannah. « La brèche entre le passé et le futur ». Dans *La crise de la culture, préface*. Paris : Gallimard, 1989.

AUGÉ, Marc. *Pour quoi vivons-nous ?* Paris : Fayard, 2003.

BAUMAN, Zigmunt, *La vie liquide*. Rodez : Le Rouergue-Chambon, 2006.

BÉDARIDA, François. « L'historien régisseur du temps ? Savoir et responsabilité. », *Revue historique*, janvier-mars 1998, n°605, p. 3-23.

BORTOLOTTI, Chiara (dir.). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la MSH, 2011.

- BROMBERGER, Christian. « Le patrimoine culturel immatériel, entre ambiguïtés et overdose », *L'Homme*, 2014/1, n°209, p. 143-151.
- CHAUMONT, Jean-Michel. *La concurrence des victimes. Génocide, identité, reconnaissance*. Paris : La Découverte, 2010.
- DAMIEN, Robert. *Éloge de l'autorité. Généalogie d'une (dé)raison politique*. Paris : Armand Colin, 2013.
- DE JONG, Ferdinand et ROWLANDS, Michael (éd.). *Reclaiming Heritage. Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*. Walnut Creek, California : Left Coast Press, 2007.
- DERÈZE, Gérard. « De la culture populaire au patrimoine immatériel », *Hermès, La Revue*, 2005/2, n° 42, p. 47-53.
- DROIT, Emmanuel. *Vers un homme nouveau ? L'éducation socialiste en RDA, 1949-1989*. Rennes : PUR, 2009.
- DROIT, Emmanuel. *La Stasi à l'école. Surveiller pour éduquer en RDA, 1950-1989*. Paris : Nouveau Monde éd., 2009.
- FRANÇOIS, Étienne. « Die Konjunktur des Gedächtnisses. Eine Antwort auf die Beschleunigung der Zeit ? ». Dans FISCHER, Ernst Peter et WIEGANDT, Klaus (dir.). *Dimensionen der Zeit. Die Entschleunigung unseres Lebens*. Francfort/Main : Fischer Verlag, 2012.
- FURET, François. *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au xx^e siècle*. Paris : Éditions Robert Laffont/Calmann-Lévy, 1995.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Éd. du Seuil, 2003.
- HARTOG, François et REVEL, Jacques (dir.). *Les usages politiques du passé*. Paris : Éditions de l'EHESS, 2001.
- LAVABRE, Marie-Claire. « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, 2000, volume 7, n°1, p. 48-57.
- LEBLIC, Isabelle. « Introduction : la part "d'immatériel" dans les objets de culture dite "matérielle" ». *Journal de la Société des Océanistes*, 2013/1, n° 136-137, p. 5-15.
- LEDoux, Sébastien. « Écrire une histoire du devoir de mémoire », *Le Débat*, mai-août 2012, n°170, p. 175-185.
- LE GOFF, Jacques (dir.). *Patrimoine et passions identitaires*. Paris : Fayard, Éd. du Patrimoine, 1998.
- MAIER, Charles S. « Consigning the Twentieth Century to history : Alternative narratives for the modern era », *American Historical Review*, 2000, volume 105, n°3, p. 807-831.
- MEIER, Christian. *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*. München : Siedler, 2010.

MOLLIER, Jean-Yves, RÉGNIER, Philippe et VAILLANT, Alain (dir). *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008.

NORA, Pierre. « Le retour de l'événement ». Dans LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (dir.). *Faire de l'histoire*. Vol. I : *Nouveaux problèmes*. Paris : Gallimard, 1974, p. 210-229.

NORA, Pierre. « L'ère de la commémoration », *Les lieux de mémoire*, tome III : *Les France*, Paris : Gallimard, 1992, p. 997-1012.

NORA, Pierre. « L'explosion du patrimoine ». *Patrimoines. Revue de l'Institut national du patrimoine*, 2006, n°2, p. 6-11.

PESQUEUX, Yvon. « La notion de territoire ». colloque Propedia – Observatoire économique des banlieues, décembre 2009. Hal-OO479794.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : xv^e-xviii^e siècle*. Paris : Gallimard, 1987.

POULOT, Dominique. « Vers une nouvelle histoire de la culture matérielle ? ». *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, avril-juin 1997, volume 44, n°2, p. 344-358.

ROSA, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris : La Découverte, 2010.

TAUSCHEK, Markus. *Wertschöpfung aus Tradition. Der Karneval von Binche und die Konstituierung eines kulturellen Erbes*. Berlin : LIT Verlag, 2010.

THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

TURGEON, Laurier. « Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux ». *Ethnologie française*, 2010/3, volume 40, p. 389-399.

WIEVIORKA, Annette. *L'ère du témoin*. Paris : Plon, 1998.

Eva-Maria Seng

PATRIMOINE - GLOBAL - RÉGIONAL - GLOCAL : PATRIMOINE MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL, UNE ALTERNATIVE ?

RÉSUMÉ

Français

La notion et le phénomène du patrimoine recouvrent un double mouvement apparemment contradictoire et concurrent. Alors que la liste inventoriant le patrimoine culturel de l'humanité vise la globalisation, c'est bien dans le cadre de la nation, voire de la région, donc dans un cadre local, que la notion de patrimoine s'est construite à l'origine. La notoriété dont jouit de nos jours le patrimoine, notamment dans les pays européens, semble cependant lier le local au global, l'aspect patriotique à l'aspect international. Au sein des milieux politiques et économiques, de tels liens sont qualifiés aujourd'hui, certes de façon quelque peu réductrice, de « glocaux ». En empruntant la notion de « glocal » au domaine économique pour la transférer dans le champ de la théorie sociale au début des années 1990, Roland Robertson ne l'a pas utilisée dans le sens de processus d'universalisation de la vie actuelle qui s'opposerait au particularisme, mais comme deux phénomènes (global et local) simultanés qui s'entremêleraient.

Mots-clés : globalisation, région, hybridation

Anglais

The concept and the phenomenon of heritage seemingly cover a contradictory and competing double movement. While the list inventorying cultural heritage is directed at globalization, the notion of heritage was originally built in a local context, as part of the nation or the region. The reputation of heritage today, particularly in European countries, seems however to link local to global, the patriotic aspect to the international aspect. In political and economic circles, such links are called today, albeit in a somewhat simplistic way, "glocal". Transferring the economic concept of "glocal" to the field of social theory in the early 1990s, Roland Robertson has not used it in the



sense of universalization of the current life process against the particularism, but as two simultaneous phenomena (global and local) which are mixed up.

Key words : globalization, region, hybridisation

La notion et le phénomène du patrimoine recouvrent un double mouvement apparemment contradictoire et concurrent. Alors que la liste inventoriant le patrimoine culturel de l'humanité vise la globalisation, c'est bien dans le cadre de la nation, voire de la région, donc dans un cadre local, que la notion de patrimoine s'est construite à l'origine. La notoriété dont jouit de nos jours le patrimoine, notamment dans les pays européens, semble cependant lier le local au global, l'aspect patriotique à l'aspect international. Au sein des milieux politiques et économiques, de tels liens sont qualifiés aujourd'hui, certes de façon quelque peu réductrice, de « glocaux »¹ (Robertson, 1992 ; Robertson, 1998 : 192-220 ; Beck, 1997 : 88 ; Seng, 2009 et Seng, 2013 : 69-82). En empruntant la notion de « glocal » au domaine économique pour la transférer dans le champ de la théorie sociale au début des années 1990, Roland Robertson ne l'a pas utilisée dans le sens de processus d'universalisation de la vie actuelle qui s'opposerait au particularisme, mais comme deux phénomènes (global et local) simultanés qui s'entremêleraient (Robertson, *op. cit.* : 216).

Entre-temps, des conjectures sur les mécanismes et les conditions de la naissance d'une évolution culturelle globale ont fait l'objet d'analyses plus poussées. Elles ont par exemple été présentées sous forme de schémas par le sociologue Thomas Schwinn en 2006 à partir des mots-clés de convergence, de divergence et d'hybridation. Sur la base de la théorie de la convergence, les adeptes de cette approche développent de manière unilatérale leurs réflexions sur une culture globale construite à partir du modèle occidental. C'est sur cette base que Francis Fukuyama présenta en 1992 le phénomène de « la fin de l'histoire ». Il entendait par là la victoire du modèle de la société capitaliste après l'effondrement du socialisme, victoire qui selon lui correspondait à celle de la culture occidentale (Schwinn, 2006 : 204 ; Wagner, 2001 : 9-38). Une autre variante de cette approche reposant sur une théorie de convergence a été formulée par George Ritzer dans son livre publié en 1993 sous le titre provocateur de *The McDonaldization of society* dans lequel il décrit l'extension à l'échelle mondiale des modes de vie américains en tant que signes d'une rationalisation galopante contre laquelle les cultures locales ne pouvaient guère s'opposer (Ritzer, 1993). Les chercheurs de l'équipe de John Meyer de l'université de Stanford ont argumenté dans le même sens en 2005 en parlant de « culture mondiale » à partir des modèles de rationalisation mis en œuvre par les organisations internationales, pour la diffusion de normes juridiques, de systèmes d'éducation et de santé. La mise en œuvre de ces normes contractées qui ont découlé d'accords internationaux conduisit à des processus d'homogénéisation à l'échelle

¹ Le sociologue anglais Roland Robertson introduisit la notion de « glocalisation » en 1992 dans la théorie sociale en s'appuyant sur le modèle de la nomenclature économique japonaise du micro-marketing. Cette notion s'est hissée dans le domaine du marketing au rang d'un des mots à la mode les plus importants du début des années 1990.
<<http://ubdok.uni-paderborn.de>>

mondiale (Schwinn, *op. cit.* : 205).

Samuel Huntington défendit une position diamétralement opposée dans son ouvrage très controversé intitulé *Le choc des civilisations*. À rebours des thèses énoncées précédemment, il dressait de manière prospective un tableau reposant sur l'idée d'une lutte, pour le *xxi*^e siècle, entre la culture occidentale, euro-américaine et les cultures non-occidentales comme l'Islam ou celles du monde asiatique (Huntington, 1996). Une évolution également divergente peut selon Schwinn être présentée par le modèle dit des boules de billard qui doit selon lui être appliqué aussi au domaine du patrimoine de l'Unesco, tant pour le patrimoine matériel que pour le patrimoine immatériel. Reste que l'Unesco ne pense pas les rapports internationaux en termes de conflit, mais bien en termes de diversité des expressions culturelles qui contribuent à l'enrichissement des autres cultures. Afin de préserver cette diversité des vellétés d'homogénéisation de l'époque moderne, les expressions culturelles devaient être protégées pour ainsi dire en tant que réserve de formes d'expressions culturelles de l'humanité (Schwinn, *op. cit.* : 205 ; *Deutsche Unesco-Kommission*, 2007 : 8). Entre-temps, l'organisation mondiale ne se voit plus seulement comme la gardienne de la protection et de la conservation des sites, coutumes ou autres formes d'expressions du patrimoine mondial, mais – comme elle l'a souligné dans son rapport mondial de 2009 à propos de la diversité culturelle – en tant qu'organisation qui soutient les processus de transformation afin de « gérer plus efficacement la diversité », voire pour manager cette dernière (*Unesco-Weltbericht*, 2009 : 4). D'après Schwinn, les deux positions divergentes, le modèle basé sur le choc des civilisations d'une part et le modèle des boules de billard d'autre part, partagent l'idée que la prise de conscience de la diversité ou de la différence est déclenchée par la menace que représente une modernité envahissante.

Une troisième théorie repose sur l'idée du mélange réciproque ou de l'hybridation, voire de la créolisation de différentes formes et traditions culturelles. À côté de Roland Robertson, Ulf Hannerz compte parmi les représentants éminents de cette position. Issue de la linguistique, la créolisation est un concept qualifiant le mélange d'influences linguistiques africaines et européennes d'une langue, phénomène que l'on peut observer en particulier dans la mer des Caraïbes et en Amérique hispanophone. Il ne faut pas croire que ce processus ait lieu de façon symétrique car il y a une langue standard ou bien, du point de vue sociologique, une langue dominante et plus prestigieuse face à des langues ou dialectes périphériques. Il y a des situations analogues dans pratiquement tous les autres domaines culturels. Mais même la culture dominante est concernée par la créolisation, voire par les autres influences culturelles. Il n'y a donc pas de culture occidentale qui en opprimerait une autre mais des métissages réciproques, même s'ils ne sont pas symétriques. Ce sont les rapports réciproques du global et du local et non la disparition du local dans le global qui ont été qualifiés de glocalisation par Robertson (Robertson, *op. cit.* : 211).

Il existe une quantité infinie de nouveaux modèles culturels hybrides que l'on peut observer dans toutes les cultures. Le métissage dans le domaine des traditions musicales de la musique pop européenne, d'Amérique du Nord et d'Afrique, de la littérature, du cinéma et de l'art est particulièrement frappant (Wagner, *op. cit.* : 17 ; Breidenbach et Zukrigl, 1998 : 18-34 ; Breidenbach et Zukrigl, 2002 : 19-25). Ceci dit, l'hybridation culturelle ne date pas d'hier, les hautes cultures de Mésopotamie ou d'Égypte étaient déjà marquées par l'échange et l'interaction culturels. D'ailleurs, toutes les cultures du monde

actuel résultent d'une histoire d'invasions et d'échanges d'idées, d'objets et de personnes. Elles sont le résultat de processus migratoires comme l'a montré l'ethnologue européen Konrad Köstlin (Wagner, *op. cit.* : 18 ; Breidenbach et Zukrigl, *op. cit.* : 30), et font partie du domaine dit de l'ethnogenèse.

Partant de ce modèle relatif à l'évolution globale de la culture, Schwinn continuait de constater différents processus de sélection entre la culture et la structure. Selon lui, la culture n'est pas qu'un réflexe à des données politiques ou économiques comme des théoriciens de la convergence tels John Meyer aimeraient bien nous le faire croire, car elle a sa propre dynamique et sa logique interne. Aussi pour ce qui est du rapport entre culture et structure, il faut prendre en compte quatre facteurs. *Primo* l'idée introduite en 1980 par Niklas Luhmann selon laquelle les structures à expansion mondiale sont reçues de façon très sélective par les structures locales, la culture fonctionnant dans ce contexte comme une réserve d'idées dans laquelle la sélection se fait selon les processus de métamorphose. Max Weber avait déjà précisé cette pensée en faisant remarquer que, dans le domaine culturel, la structure se demandait dans quelle mesure les idées étaient productrices pour les autorités, dans quelle mesure les éléments culturels étaient donc en mesure d'aider à régler et à interpréter les problèmes liés aux transformations structurelles. *Secundo*, selon Schwinn, si une culture à dimension mondiale met les contextes culturels locaux sous tension, elle n'en est pas moins adoptée de façon très sélective. *Tertio*, les structures et cultures à expansion mondiale – toujours selon Schwinn – ne rencontrent pas une *tabula rasa*, mais des traditions bien définies et déjà structurées qui réagissent de façon sélective à de nouveaux processus. Ainsi la structure ouverte de la culture rend possible l'acceptation et le développement des processus mondiaux. *Quarto*, au niveau local, les conditions structurelles déterminent dans quelle mesure les processus culturels et structurels à dimension mondiale peuvent être pris en compte. Les institutions ou les règlements nationaux ne se réduisant en aucun cas à de simples prolongements des normes produites au niveau international qui s'intégreraient sans problème au cadre local (Schwinn, *op. cit.* : 206-208 ; Luhmann, 1980).

Pour appliquer ces réflexions à notre problématique initiale du rapport entre patrimoine de l'Unesco et patrimoine régional et local, les théories du processus de globalisation que nous venons d'esquisser posent de nombreuses questions. Aussi trouvons-nous – c'est ce que j'aimerais démontrer dans les réflexions qui vont suivre – des aspects de la théorie de la convergence correspondant aux structures de rationalisation définies par John Meyer dans l'adaptation de la convention du patrimoine mondial aux directives nationales. La gestion du patrimoine relevant en Allemagne de la compétence des *Länder*, les règlements concernant le patrimoine au niveau régional présentent de nombreuses formes d'hybridation culturelle nées des processus de négociation menés dans divers contextes. On peut s'attendre à des problèmes identiques dans le cadre de l'application de la convention du patrimoine immatériel vu qu'en Allemagne récemment, c'est d'abord au niveau des *Länder* qu'on a recensé le patrimoine immatériel qui sera soumis à évaluation. Chaque *Land* pourra ensuite soumettre deux propositions qui feront finalement partie d'une liste commune agréée par la conférence des ministres allemands de la Culture de chaque *Land*. À partir de cette liste fédérale, l'Allemagne présentera quelques candidatures sélectionnées. Cette liste sera arrêtée par un comité d'experts. Ceci dit, dans le domaine du patrimoine immatériel, il n'y a pas de lois comme celles qui s'appliquent au patrimoine matériel ni d'experts désignés comme les conservateurs de monuments historiques ou les

historiens de l'art des universités ou autres établissements scientifiques. Aussi le processus risque-t-il d'être encore plus complexe et de présenter encore plus de dimensions que celui du recensement du patrimoine matériel. Ici se profile à l'horizon un premier problème, celui des représentations mondiales dans le domaine du patrimoine culturel. Ainsi, sur le plan politique ou structurel, nous avons affaire à trois niveaux différents : premièrement à un niveau international – l'Unesco et ses commissions – deuxièmement à un niveau national – la République fédérale d'Allemagne – et troisièmement à un niveau régional, les *Länder*. Parallèlement aux problèmes politiques ou structurels inhérents essentiellement aux normes ou lois en vigueur des différents niveaux – ces dernières tenant compte à la fois des réflexions préliminaires et des traditions, des époques et des rythmes respectifs d'actualisation de ces dernières – la discussion scientifique et théorique se poursuit dans le domaine des patrimoines culturel et naturel et contribue également à la transformation et à l'actualisation des listes des patrimoines mondial, national et régional. Nous avons donc affaire *primo* à des niveaux politiques et législatifs aux temporalités différentes, *secundo* à un problème d'incompatibilité entre la norme (convention, lois) et la réalité (débat scientifique et social) et *tertio* à un parallélisme entre un *statu quo* et un processus dynamique.

J'aimerais approfondir la question de ces ambivalences qui sont sources de conflits selon quatre aspects :

- premièrement, la définition scientifique de ce que l'on entend par patrimoine matériel et immatériel
- deuxièmement, l'analyse historique de la dénomination et de la définition de la notion de patrimoine
- troisièmement, l'élargissement et la mise en valeur du patrimoine culturel
- et quatrièmement, les régimes de temporalité et plus particulièrement, les causes et les mécanismes de la protection et de la préservation du patrimoine culturel.

PATRIMOINE MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL

En premier lieu, il faut se poser la question de la définition du patrimoine matériel et immatériel. Comptent comme critères d'inscription sur la liste du patrimoine culturel et naturel mondial de 1972 la preuve de l'authenticité et de l'intégrité (*authenticity and integrity*) du site. Par là, on a longtemps entendu la conception d'origine européenne de conservation de la plus grande partie possible de la substance du bâti. En fait, on parlait d'un objet concret à trois dimensions, la plupart du temps un bâtiment, une sculpture de grand format, un aménagement urbain ou paysager. La préservation de la substance et de fait un positivisme concret étaient au centre de cette approche. Les composantes immatérielles du site n'étaient mentionnées que dans les critères V et VI. Aussi peut-on lire dans les dispositions d'application aboutissant à l'inscription d'un bien culturel sur la liste sous le critère V qu'un bien culturel doit représenter « un excellent exemple d'utilisation du sol ou de la mer, qui soit typique de l'interaction entre l'homme et l'environnement ». Et surtout dans le critère VI se voient formulés des aspects immatériels, à savoir qu'un bien « soit associé de façon immédiate ou évidente à des événements ou à des modes de vie avérés, à des idées ou des croyances, à des œuvres d'art ou littéraires d'une importance universelle exceptionnelle » (*Unesco-Kommission*, 2009 : 68-69). La rédaction de ce critère a subi différentes modifications au cours des années car manifestement les

phénomènes culturels que certains associaient à cette définition auraient donné lieu à un gonflement ingérable du nombre de candidatures. Ainsi les directives de 1977 mentionnaient encore que les valeurs et faits immatériels pouvaient être fondés par l'intermédiaire de personnes ou par l'importance historique du site. Cet aspect fut cependant supprimé en 1980. En contrepartie, la valeur implicite véhiculée par le site devait correspondre aux attentes internationales. Finalement, à partir de 2005, le critère VI ne devait être appliqué qu'en rapport avec un autre critère (Strasser, 2009 : 428 et sv.).

Dès les années 1980, on a assisté à une montée en puissance des critiques des inventaires, critiques relevant tant d'une exigence d'équilibre entre les sites naturels et culturels que d'un plaidoyer en faveur d'une liste de référence globale de sites de patrimoine culturel. Il ressort de la « stratégie globale en vue de l'établissement d'une liste du patrimoine mondial équilibrée, représentative et digne de foi », texte publié en 1993, que l'Europe était surreprésentée par rapport au reste du monde. Les villes historiques, les monuments chrétiens et en particulier ceux de l'art gothique ou du Moyen Âge en général étaient trop représentés par rapport aux monuments d'autres époques. Cela valait aussi pour l'architecture élitaires. En général, le nombre des témoignages de la chrétienté étaient largement au premier plan comparativement à ceux d'autres religions et d'autres croyances ; par contre, les monuments du ^{XX}^e siècle, les témoignages de cultures encore vivantes, les traditions culturelles régionales ou les sites archéologiques étaient à peine représentés. Essentiellement axée sur des critères d'ordre historique ou esthétique, la typologie en vue d'une inscription sur la liste du patrimoine ne répondait évidemment pas à la diversité du patrimoine mondial. Cette critique fut formulée par le conseil international de la Protection du patrimoine (Icomos). Selon lui, il était essentiel que la liste du patrimoine reflète la diversité de l'humanité. En filigrane apparaît la critique récurrente de l'eurocentrisme de la liste du patrimoine de l'Unesco. Ce dernier prenait essentiellement sa source dans les critères d'accès à la liste qui dépendaient des représentations occidentales de la protection de l'art et de la protection du patrimoine et ne tenaient pas compte des aspects anthropologiques (Braun, 2007 : 249-257, 265-270).

Ces arguments aboutirent d'une part à une nouvelle formulation de la notion d'*authenticity* dans le document de Nara en 1994 et d'autre part à une autre convention sur le patrimoine immatériel que les États d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine appelaient de leurs vœux.

En 2003, la conférence générale de l'Unesco parvint, lors de sa 32^e conférence à Paris, à conclure l'« Accord en vue de la conservation du patrimoine immatériel », entré en vigueur en 2006 après sa ratification par 30 États. Jusqu'ici, 148 États ont signé cette convention et les trois listes du patrimoine immatériel de l'Unesco répertorient 267 éléments. Ces trois listes englobent des pratiques et des expressions culturelles (liste représentative), le patrimoine culturel immatériel menacé (liste de sauvegarde d'urgence) et une série d'exemples de réussite dans la préservation du patrimoine culturel immatériel (registre des bonnes pratiques). Sont définies par la convention comme patrimoine immatériel les « pratiques, représentations, formes d'expression, connaissances et aptitudes – de même que les instruments, objets, artefacts et milieux culturels correspondants considérés par des communautés, groupes et le cas échéant des individus comme partie de leur patrimoine culturel ». Le patrimoine est censé être transmis de génération en génération, être redéfini en permanence, mis en forme et transmis par des communautés et des groupes, resté en lien avec l'environnement et en interaction avec la nature et son histoire. Toujours selon la convention, ceci donne aux acteurs un sentiment d'identité et de continuité.

Pour l'identification du patrimoine immatériel, la convention nomme cinq domaines, en l'occurrence :

1. les traditions et modes d'expression orale, y compris la langue,
2. les arts expressifs tels que la musique, la danse et le théâtre,
3. les pratiques, rituels et fêtes à caractère social,
4. le savoir et les pratiques dans le cadre du contact avec la nature et l'univers,
5. les connaissances professionnelles sur les techniques artisanales traditionnelles².

Cependant, nous attendons encore l'explication de la signification de l'adjectif immatériel dans ce contexte. Par immatériel, on pourrait entendre la représentation intellectuelle de la matérialité. Un accès intellectuel juge en premier une matérialité existante avant de lui attribuer une importance. Or, les biens matériels se voient attribuer leur valeur sur la base d'une perception sensorielle. Il s'ensuit que l'immatérialité se matérialise soit par le processus de la fabrication de biens (comme dans l'artisanat) soit par des actions humaines dans l'espace et dans le temps. Du point de vue anthropologique, la matérialité n'existe pas indépendamment de l'immatérialité, ni l'inverse (par exemple les cathédrales gothiques impliquent des aspects de la foi ainsi que des techniques artisanales).

La plupart des entrées sur la liste des pratiques et expressions culturelles du patrimoine immatériel sont réalisées par les pays asiatiques avec la Chine en tête, suivie du Japon et de la Corée du Sud³. La République fédérale d'Allemagne a signé la convention en 2013. Parmi les pays européens, jusqu'ici, la Croatie, l'Espagne, la France et la Belgique, de même que le Luxembourg, la Suisse et l'Autriche, ont ratifié la convention. Dans la formulation de 2003, la substance ou la matérialité ne jouaient plus qu'un rôle mineur de vecteurs (Meyer-Rath, 2007 : 163). En revanche, la transmission, la répétition et la communication de pratiques culturelles sont passées au premier plan. Ceci dit, le patrimoine immatériel devait être transmis d'une génération à l'autre, constamment recréé, remis en forme et rediffusé par les communautés et groupes en fonction de leur interaction avec la nature et de leur histoire, procurant ainsi un sentiment d'identité et de continuité. En aucun cas il ne fallait noter ou conserver des « types idéaux » ou des versions idéales car cela pourrait entraîner la congélation, la conservation, voire la standardisation de ces pratiques en évolution constante. Le critère de l'authenticité avait été remplacé par le principe de la transmission dynamique. Malgré tout cela, on demanda aux États qui avaient ratifié la convention de dresser des inventaires du patrimoine immatériel (*ibid.* : 164-174).

En filigrane de cette approche, il y a la représentation d'un patrimoine immatériel englobant tout ce qui n'est pas matériel, c'est-à-dire ce qui est oral, et cette approche accepte ainsi des représentations de sociétés qui ne reposent pas sur l'écrit. Trois aspects ne doivent pas être perdus de vue :

– comme nous le savons grâce à la recherche sur le fonctionnement du cerveau, les pratiques transmises par voie orale – en particulier les actions – sont enregistrées, documentées et synchronisées par nos neurones, de même que les pratiques et les enchaînements de mouvements comme dans la danse sont gravés dans le corps des danseurs. Il en va de même pour les objets ou les choses dont l'utilité, l'usage, le détournement de leur fonction première sont inscrits en eux.

² <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>> (consulté le 8 mai 2013) ; Intangible Heritage Section (dir.), *Proclamation of Masterpieces of the oral and intangible Heritage of Humanity. Guide for the Presentation of Candidature Files*, Paris 2001.

³ *Lists of intangible cultural heritage and Register of best safeguarding practices* <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>> (consulté le 8 mai 2013).

- Les pratiques et les formes d’expression orales se transforment, aussi bien intentionnellement que de façon implicite. N’oublions pas non plus que les traditions prennent, en dépit d’une continuité extérieure apparente, des définitions ou des périphrases explicatives complètement nouvelles. C’est ainsi par exemple que jusqu’au début du xx^e siècle dans les régions rurales européennes, les traditions de quêtes chez l’habitant étaient largement répandues pendant l’hiver et la période de Noël. Ces dernières se sont transformées partout en traditions axées sur la remise de cadeaux. Si leur forme extérieure, la saison et l’occasion sont restées les mêmes, elles connurent néanmoins une adaptation complètement nouvelle de sens (Scharfe, 2009 : 22-23). Ce phénomène n’est pas nouveau pour nous non plus, il suffit de penser à l’architecture et aux monuments (Seng, 2013 : 433).
- Comme les discussions des décennies passées à propos de la culture du souvenir nous l’ont fait comprendre, la mémoire culturelle s’élabore à l’intérieur d’un groupe au cours de plusieurs générations sous forme de mémorisation, de répétition constante et de transmission du sens des faits mémorisés. Un ensemble de savoirs sauvegardant l’identité est objectivé « sous forme de symboles tels que mythes, chants, danses, proverbes, lois, textes sacrés, ornements, monuments, « chemins » ou de paysages » et – comme Jan Assmann l’a formulé – est reproduit « de la façon la plus fidèle possible » dans le cadre de fêtes et de marches ou processions rituelles. La circulation soutenue par des rites se caractérise ainsi selon Assmann par une véritable « obsession de la répétition ». Le potentiel d’innovation et d’information est faible en cas de transmission orale, ce n’est que la forme écrite qui libère l’auteur ou l’acteur de la transmission de la forme apparemment ritualisée, le rendant apte à ajouter une nouvelle contribution, à insérer des aspects étrangers puisqu’il est libéré de l’obligation de la répétition (Assmann, 1992 : 88-103).

ANALYSE HISTORIQUE DE LA NOMENCLATURE ET DE LA DÉFINITION

À l’origine, la notion de patrimoine relève des domaines économique et juridique, donc de la transmission des biens d’une personne après son décès. La notion d’héritage a été appliquée au domaine des biens culturels par l’évêque de Blois Henri-Baptiste Grégoire. L’ajout adjectival « historique » s’est fait sans doute pour la première fois sous la Révolution française, durant laquelle les biens de l’Église, puis ceux des émigrés et enfin ceux de la Couronne revinrent à la Nation et se transformèrent en trésor national du peuple tout entier (Tauber, 2009).

Depuis le début, le patrimoine culturel était associé en sa qualité d’objet de valeur à une valeur économique. Ce trésor du peuple fut doté par la même occasion de la métaphore de l’héritage et des mots-clés auxquels il renvoie comme succession, héritage et préservation. Après avoir investi la Nation d’une mission de gardienne de l’héritage, on créa une commission du patrimoine chargée de classer et d’inventorier les biens avant de les mettre dans des dépôts (les futurs musées), ou dans le cas de bâtiments, de les mettre sous scellés, et de les retirer provisoirement de la circulation. Scientifique et antiquaire de son état, Aubin-Louis Millin présenta dès 1790 à l’Assemblée nationale le premier volume de ses *Antiquités nationales ou Recueil de monuments* dans lequel il mettait en garde contre la vente ou la destruction hâtive de biens de grande valeur dans le domaine de l’art, de la science et de l’histoire. C’est lui qui aurait forgé le terme de monument historique (Choay, 1997 : 74 et sv.).

Dans l'espace germanique, la notion de patrimoine culturel n'est usitée que depuis une quinzaine d'années, apparemment dans le contexte des processus de mondialisation voire de réception du patrimoine mondial. Auparavant, on n'utilisait pas le terme de patrimoine culturel mais celui de *Denkmal* ou de monument. Le mot « *monumentum* » qui dérive du latin « *monere* » (annoncer, rappeler) sous-entend déjà l'idée de souvenir. Dans ce contexte, on distinguait d'une part les monuments érigés en souvenir de personnes ou d'événements et d'autre part les monuments qui l'étaient devenus avec le temps, tels que des églises, des châteaux, des parties de remparts, des hôtels de ville, etc.

La définition du monument se transforma également au cours des deux cents dernières années, et connut même constamment des ajouts. Ainsi en 1903, Alois Riegl définissait-il le monument bâti comme suit : il distinguait la « valeur de souvenir », impliquant également la valeur de l'âge d'un bâtiment – c'est-à-dire les marques que le temps lui a infligées et qui peuvent être perçues sans difficulté par chacun – des « traces du présent ». Ces dernières, telles que la valeur utilitaire du bâtiment, sont en effet indépendantes de son rôle de souvenir ou de l'ancienne fonction qu'il conserve, ou bien du fait que ce bâtiment soit détourné de sa fonction première, en tenant lieu de musée par exemple. Selon Riegl, la valeur marchande fait la différence entre un bâtiment et une ruine.

À côté des valeurs économiques telles que la valeur matérielle, la valeur utilitaire, la valeur touristique – aspects particulièrement pris en compte de nos jours – les discussions officielles présentent six autres valeurs en lien avec la question des bâtiments, à savoir la valeur de témoignage, la valeur historique, la valeur artistique, la valeur de modèle, la valeur due à l'âge, la valeur culturelle ou locale. La valeur de l'âge a contribué à une démocratisation et à un nivellement des monuments étant donné qu'elle n'est pas perceptible par les seuls experts et élites bourgeoises, mais par la grande masse des citoyens. Il en va de même pour la valeur locale : elle aussi présente des traits populaires égalitaires qui éveillent des sentiments régionaux et patriotiques locaux. C'est en particulier l'orientation socio-politique de la protection du patrimoine dans les années 1970 qui a élargi la protection du patrimoine à des ensembles urbains et ruraux et à leur structure sociale. Cette approche fut soutenue par une interprétation fondée sur la culture du quotidien qui a pu intégrer, à côté de racines plus anciennes, le mouvement écologique, en plein essor dans les années 1980. La protection du patrimoine devint ainsi également une partie de l'histoire « d'en bas », c'est-à-dire de la recherche des traces, de la conservation de cultures régionales et locales, perçues comme autant de facteurs d'identité. La construction de l'identité – comme Winfried Speitkamp a pu le découvrir – était au centre de la troisième approche d'interprétation des motivations et de la fonction de la protection du patrimoine des sociétés modernes. Il s'agit de l'approche philosophique de compensation, en particulier celle proposée par Hermann Lübbecke qui voit dans la conservation et dans la mise en sécurité d'objets que l'on reconnaît une tentative de compensation par rapport à la dynamique de notre société et de notre civilisation marquées par l'accélération, la transformation et la destruction (Speitkamp, 1996 : 13-14, 86-91 ; Lübbecke, 1983 : 21-23, 31-32).

C'est aussi dans ce contexte que se développèrent les listes de patrimoine sur lesquelles n'apparut plus seulement le monument en particulier, mais un ensemble : l'environnement, l'architecture industrielle et l'architecture récente des XIX^e et XX^e siècles ou l'architecture modeste et rurale. Au caractère auparavant élitiste de la valeur artistique et esthétique ou historique des monuments s'ajouta celui de monuments familiers, plus petits et plus récents.

Astrid Swenson a mis en lumière les différents concepts sémantiques et les objectifs anglais, français et allemands qui apparaissent dans les dénominations respectives de *heritage*, patrimoine et *Denkmal*. On retiendra que ces concepts sont déjà parlants avant la lettre, mais apparaissent plus nettement à la lumière de leur définition. Le passage de la dénomination « conservation des monuments historiques », voire du monument à la notion de patrimoine culturel, à connotation plus démocratique, post-coloniale, multiculturelle, a créé, selon Swenson, un concept fluide plus ouvert, pour ainsi dire un signifiant vide, ouvert, dans le sens d'une « surface de projection exposée aux objectifs politiques et culturels les plus divers » (Swenson, 2007 : 70 et sv.). Dans le même temps, ce changement de nom peut être considéré comme le signe d'une nouvelle conception sociale consciente ou inconsciente. Cet aspect pourrait être considéré à l'aune des réflexions exposées au début de ma contribution à propos de la mondialisation en tant que processus d'hybridation, à savoir l'idée d'une reprise de notions et de concepts globaux qui subissent en même temps une adaptation et un développement et qui rendent les processus régionaux et nationaux de protection du patrimoine propres à être adaptés à l'échelle mondiale. Toujours est-il qu'ils ont bénéficié de ce fait d'une attention accrue de la part des différents médias et d'un public intéressé par la culture.

ANALYSE POLITICO-CULTURELLE

Le changement de nom et la réception médiatique du patrimoine culturel eurent en particulier un retentissement incroyable tant auprès de la population locale qu'en termes de fréquentation touristique. La plupart des sites inscrits sur la liste du patrimoine mondial virent le nombre de leurs visiteurs multiplié par deux. Ces sites réagirent d'un côté en offrant des visites guidées qualifiées à un public avide de culture et d'événements sociaux. De l'autre, ces sites devinrent l'objet d'une valorisation commerciale et d'un intérêt accru de la part des institutions politiques et administratives (Seng, *op. cit.* : 11-12). Parallèlement, on assista à un processus renforcé de bureaucratisation aux niveaux international, national, régional et local. C'est ainsi que le « *World Heritage Center* »⁴ comptait, avant les coupes budgétaires de l'année passée dues à l'absence de contribution des États-Unis, quelque quatre-vingts collaborateurs. À ces derniers s'ajoutent les administrations des ONG importantes en bureaucratie et personnel, en l'occurrence l'Icomos (Conseil international de la protection du patrimoine) et l'Iucn (Union mondiale de la protection de la nature) de même que celles des États et le cas échéant des régions. Ajoutons les voyages autour du globe liés à des missions de contrôle (« *monitoring* ») et de conférences, voyages, qualifiés récemment par un conservateur de monuments de « jet-set du patrimoine ». N'oublions pas que la gestion du patrimoine mondial exige également à l'échelle locale une adaptation des sites en termes de personnel et d'administration. Ainsi, les questions et les dossiers autour de la liste du patrimoine culturel et naturel sont-ils devenus un facteur économique, administratif, d'emploi et de tourisme primordial. Pour ce qui est de la liste du patrimoine immatériel qui s'allonge à une vitesse particulièrement rapide, on peut constater une évolution semblable. À côté du risque de la perte de contour due à une identification du patrimoine culturel à des domaines de plus en plus larges, on peut facilement en prédire la défiguration, la commercialisation et la dévalorisation.

⁴ Siège de l'Unesco, Paris.

CAUSES ET MÉCANISMES DE LA PROTECTION ET DE LA PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL

Destruction et vandalisme, en particulier sous la Terreur, après 1792, entraînent en France un large contre-mouvement de conservation du patrimoine culturel. Il n'en alla pas autrement en Angleterre dans le contexte de vandalisme qui fit suite à la Réforme du XVI^e siècle, ou en France, après les guerres de Religion, où sous le règne d'Henri IV, fut entreprise une véritable politique de reconstruction des cathédrales, églises et autres couvents détruits. Au XX^e siècle encore, la liste du patrimoine matériel est née de la politique de sauvegarde, en l'occurrence du déplacement des temples d'Abu Simbel, menacés par la construction du barrage d'Assouan.

Ce qui est caractéristique ici, c'est l'alliance de la conservation et de la protection à l'aide de nouvelles techniques, phénomène que l'on peut également observer pour la Rome de la Renaissance. Pendant des siècles, on avait utilisé les anciens monuments de la ville comme carrières pour construire de nouveaux bâtiments, et cela se faisait encore à une époque où on avait appris à apprécier et à protéger officiellement les monuments des Anciens. Ainsi, les papes, d'un côté, protégeaient par de nombreuses bulles les monuments et antiquités de la ville et de l'autre, s'en servaient pour leur politique de constructions nouvelles. Ce n'est qu'avec l'ouverture des carrières de Carrare que petit à petit, l'appréciation théorique fut suivie de la protection des anciens monuments. La condition était donc la disponibilité de nouveaux matériaux et l'adoption de nouvelles techniques pour conserver et ménager les vieux monuments (Choay, *op. cit.* : 29-49).

Qu'en est-il de la question de la conservation et de la protection dans le domaine du patrimoine immatériel ? Dans le contexte du patrimoine immatériel, on invoque souvent sa fonction de garant d'identité et de continuité comme un pont jeté entre les communautés et les groupes (Kirshenblatt-Gimblett, 2004 : 54). Aussi sommes-nous en droit de penser qu'ici encore, la perte d'identité et la disparition de traditions locales ont motivé l'inscription sur la liste du patrimoine immatériel, même si Barbara Kirshenblatt objecte que des phénomènes vivants vraiment et vécus n'ont pas besoin de protection et que les traditions disparues ne peuvent plus être ressuscitées (*ibid.* : 56).

Dans le contexte de globalisation croissante, on note cependant des impulsions de conservation qui s'inscrivent dans une logique de contre-mouvement. Ainsi, l'essor de la « malbouffe » telle que l'abus de hamburgers et de frites et les nouvelles habitudes alimentaires ont eu pour conséquence une discussion sur l'inscription sur la liste d'éléments comme la pureté de la bière, la culture allemande du pain ou le menu à la française. Des impulsions d'hybridation de tels phénomènes se produisent ou se sont produites à la suite des vagues migratoires des décennies passées comme par exemple l'intégration des réfugiés en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale ou l'arrivée des travailleurs immigrés et des réfugiés des dernières décennies. L'impérialisme culturel ou la mondialisation créent ainsi le contre-mouvement qu'est la glocalisation. Les vagues migratoires mènent à l'émergence de techniques mixtes (accueil de nouvelles danses, laïcisation de fêtes religieuses comme Noël, ou à Paderborn la Saint-Liboire qui était un pèlerinage en commémoration d'un saint). On peut distinguer deux dimensions temporelles : la première est celle de la longue durée au sens de Fernand Braudel, qui correspond à un processus de transformation au long cours. Dans une société multiculturelle,

les choses et les phénomènes éphémères introduits récemment revendiquent, par le biais de mythes fondateurs, une longue durée en vue d'une plus grande légitimation : ainsi en Suisse le mythe fondateur repose sur le personnage de Guillaume Tell. Celui-ci n'est pas vieux du tout, pas plus qu'il ne remonte à des temps mythiques, mais il renvoie au drame de Friedrich Schiller (1804). Le personnage de Gille, avec son chapeau à plumes somptueux lors du carnaval de Binche, remonterait à l'année 1549, date des conquêtes de Charles Quint en Amérique du Sud. Gille aurait été introduit au cours d'une fête de Marie de Hongrie organisée en l'honneur de son frère, l'empereur, en référence aux Incas et de ce fait, aux nouvelles conquêtes territoriales de Charles. Selon des recherches récentes, entre autres celles de Markus Tauscheck, le personnage de Gille est un produit du milieu du XIX^e siècle. Cependant, la légende continue de jouir d'une grande faveur (Tauscheck, 2010 : 204-230). À la lumière de ces faits, il serait opportun de vérifier la thèse du régime de l'historicité formulée par François Hartog. Selon lui, après l'Ancien Régime légitimé par le passé, puis le régime moderne axé sur l'avenir et la foi dans le progrès, nous nous trouverions maintenant dans une ère de présentisme, orientée vers le présent (Hartog, 2010 : p.85-90 ; Hartog, 2003).

CONCLUSION

Notions et pratiques du mouvement du patrimoine mondial de l'Unesco sont des exemples classiques des processus de glocalisation où le global se voit confronté au local et mène à de nouveaux processus d'échanges hybrides. Le succès de la liste du patrimoine et sa limitation aux artefacts matériels a entraîné l'introduction d'autres listes, en l'occurrence celle de la « *Mémoire du Monde* » et celle du patrimoine immatériel. Les liens entre les patrimoines matériel et immatériel se voient en partie niés et ces deux types de patrimoine sont tenus à l'écart l'un de l'autre de façon artificielle. Les raisons de ces multiplications de listes sont surtout dues au succès de la liste du patrimoine mondial qui a abouti à une utilisation, à une valorisation et à une bureaucratie galopante aux différentes échelles, locale, régionale, nationale et internationale. En découlent les risques de défiguration, de saturation en même temps que d'érosion des contenus et des possibilités historiques du patrimoine culturel. Le patrimoine culturel de l'humanité est en fait aussi vieux que l'humanité elle-même, sa dénomination et sa définition ont cependant entraîné une visualisation et attention médiatique croissante. La notion fluide et ouverte du patrimoine culturel se prête particulièrement à l'intégration d'éléments démocratiques, postcoloniaux et multiculturels. Dans le même temps, il est ouvert à des idées et à des motifs contradictoires de conservation d'un côté et d'évolution et de renouvellement constants de l'autre. La préservation du patrimoine culturel n'est pas seulement rendue possible par des expériences de disparition, mais également par de nouvelles techniques et la découverte de nouveaux matériaux. Les vagues de conservation et de confirmation de l'identité manifestées par l'attachement à des expériences rituelles vécues en commun sont aussi bien déclenchées par les effets de la mondialisation que par les flux migratoires. Dans ces deux cas, on peut constater des effets de « glocalisation » avec des formes hybrides à différents degrés. À mon sens cependant, tous ces phénomènes et objets découverts autrefois ou récemment mis en lumière reposent sur une longue tradition et une longue durée – ne serait-ce que sur des mythes fondateurs.

BIBLIOGRAPHIE

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munich : C. H. Beck, 1992, p. 88-103.

BECK, Ulrich. *Was ist Globalisierung ? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*. Francfort : Suhrkamp, 1997, ici p. 88 et sv.

BRAUN, Nikola. *Globales Erbe und regionales Ungleichgewicht : Die Repräsentativitätsprobleme der UNESCO-Welterbeliste*. Hambourg : Verlag Dr. Kovak, 2007, p. 249-257, p. 265-270.

BREIDENBACH, Joana et ZUKRIGL, Ina (dir.). *Tanz der Kulturen. Kulturelle Identität in einer globalisierten Welt*. Munich : Kunstmann, 1998.

BREIDENBACH, Joana et ZUKRIGL, Ina. « Widersprüche der kulturellen Globalisierung : Strategien und Praktiken ». *Aus Politik und Zeitgeschichte*. Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 2002, volume 12.

CHOAY, Françoise. *Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale*. Braunschweig, Wiesbaden : 1997, p. 74 et sv.

Deutsche UNESCO-Kommission, Jahresbericht 2007. *Kulturelle Vielfalt – nachhaltige Entwicklung. Beiträge zur deutschen Ratspräsidentschaft*. Bonn : 2007, p. 8.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, 2003.

HARTOG, François. « Geschichtlichkeitsregime ». Dans KWASCHIK, Anne et WIMMER, Mario (dir.). *Von der Arbeit des Historikers. Ein Wörterbuch zu Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*. Bielefeld : 2010, p. 85-90.

HUNTINGTON, Samuel P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of world order*, New York : Simon and Schuster, 1996. (édition allemande : *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*. München/Vienne : Europa Verlag, 1996).

Intangible Heritage Section (dir.), *Proclamation of Masterpieces of the oral and intangible Heritage of Humanity. Guide for the Presentation of Candidature Files*, Paris : Unesco, 2001.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. « Intangible Heritage as Metacultural Heritage ». *Museum international*, 2004, n° 211-222, p. 52-65, ici p. 54.

LÜBBE, Hermann. *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*. Graz : Verlag Styria, 1983, p. 14-19, ici p. 21-23 et 31-32.

LUHMANN, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, t.1, Francfort/Main : Suhrkamp 1980.

MEYER-RATH, Anne. « Zeit-nah. Welt-fern ? Paradoxien in der Prädikatisierung von immateriellem Kulturerbe ». Dans HEMME, Dorothee, TAUSCHEK, Markus et BENDIX, Regina (dir.). *Prädikat "Heritage". Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*. Berlin : Lit Verlag, 2007,

p. 147-176, ici p. 163.

RITZER, George. *The McDonaldization of Society*, Thousand Oaks (Calif.)/Londres : Pine Forge Press, 1993.

ROBERTSON, Roland. *Globalization : Social Theory and Global Culture*, London : Sage Publ., 1992.

ROBERTSON, Roland. « Glokalisierung : Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit ». Dans BECK, Ulrich (éd.). *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Francfort : Suhrkamp, 1998. p. 192-220, ici p. 193 et sv.

SCHARFE, Martin. « Kulturelle Materialität ». Dans BERGER, Karl C., SCHINDLER, Margot et SCHNEIDER, Ingo (dir.). *Erb. gut ? Kulturelles Erbe in Wissenschaft und Gesellschaft* (interventions lors du 25^e congrès autrichien sur les traditions populaires du 14 au 17 novembre 2007 à Innsbruck), Vienne : Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 2009, p. 15-33, ici p. 22 et 23.

SCHWINN, Thomas. « Konvergenz, Divergenz oder Hybridisierung ? Voraussetzungen und Erscheinungsformen von Weltkultur ». Dans *Kölner Zs für Soziologie und Sozialpsychologie*. 58. Jg., 2006, p. 201-232, ici p. 204 et sv.

SENG, Eva-Maria. *Die Welterbeliste zwischen Kanonbildung und Kanonverschiebung*. Paderborn : 2009.

SENG, Eva-Maria. « Between Primitive Hut and Large Scale Housing : The Present of Utopia in Architecture ». *Scottish Journal of Arts, Sciences and Scientific Studies*, 2013, vol. 15, Issue II, p. 47-66.

SENG, Eva-Maria. « Kulturerbe zwischen Globalisierung und Lokalisierung ». Dans SPEITKAMP, Winfried (éd.). *Europäisches Kulturerbe – Bilder, Traditionen, Konfigurationen* (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, vol. 23). Stuttgart : Theiss, 2013, p. 69-82, ici p. 69 et sv.

SENG, Eva-Maria. « World Cultural Heritage : Cultural Identity and the War on Works of Art. Introduction, Sketch of Problems and Objects ». Dans GROßMANN, G. Ulrich et KRUTISCH, Petra (dir.). *The Challenge of the Object, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nürnberg (2012)*, Congress Proceedings, Part 2, Nuremberg : 2013, p. 430-434, ici p. 433.

SPEITKAMP, Winfried. *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871- 1933 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 114)*. Göttingen : 1996, p. 13 et 14 ; p. 86-91.

STRASSER, Peter. « Wo das Immaterielle das Materielle berührt ». Dans BERGER, Karl C., SCHINDLER, Margot et SCHNEIDER, Ingo (dir.). *Erb.gut ? Kulturelles Erbe in Wissenschaft und Gesellschaft* (interventions lors du 25^e congrès autrichien sur les traditions populaires du 14 au 17 novembre 2007 à Innsbruck), Vienne : Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 2009, p. 427-435, ici p. 428 et sv.

SWENSON, Astrid. « "Heritage", "Patrimoine" und "Kulturerbe" : Eine vergleichende historische Semantik ». Dans HEMME, Dorothee, TAUSCHEK, Markus et BENDIX, Regina (dir.). *Prädikat*

"Heritage". *Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*. Berlin : Lit Verlag, 2007, p. 53-74, ici p. 70 et sv.

TAUBER, Christine. *Bilderstürme der französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire*. Freiburg i.Br., Berlin, Wien : 2009.

TAUSCHEK, Markus. *Wertschöpfung aus Tradition. Der Karneval von Binche und die Konstituierung kulturellen Erbes (Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie 3)*. Berlin : Lit Verlag, 2010, p. 204-230.

UNESCO-Weltbericht. *In kulturelle Vielfalt und interkulturellen Dialog investieren*. (édition allemande : Bonn : Deutsche Unesco-Kommission, 2010, p. 4).

WAGNER, Bernd. « Kulturelle Globalisierung : Weltkultur, Glokalität und Hybridisierung ». Dans WAGNER, Bernd (éd.). *Kulturelle Globalisierung – Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*. Essen : 2001, p. 9-38.

« Kriterien für die Aufnahme in die UNESCO-Welterbeliste ». Dans Deutsche UNESCO-Kommission e.V., Luxemburgische UNESCO-Kommission, Österreichische UNESCO-Kommission, Schweizerische UNESCO-Kommission (dir.), *Welterbe-Manual. Handbuch zur Umsetzung der Welterbekonvention in Deutschland, Luxemburg, Österreich und der Schweiz*. Bonn : Deutsche Unesco-Kommission, Luxemburgische Unesco-Kommission, Österreichische Unesco-Kommission, Schweizerische Unesco-Kommission, 2009, p. 68 et 69.

Anna Michel

MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL : INTERDÉPENDANCES ENTRE DEUX CATÉGORIES DU PATRIMOINE MONDIAL ET LE DÉFI DE LEUR TRANSMISSION

L'exemple des « sites palafittiques préhistoriques »
autour des Alpes

RÉSUMÉ

Français

Depuis la promulgation de la convention du patrimoine mondial en 1972, le sens du concept de « patrimoine culturel » s'est continuellement développé. Je souhaite ici décrire et interpréter les interdépendances entre les deux catégories, « matériel » et « immatériel », à partir de l'exemple-type des « palafittes », pour démontrer les tensions liées à cette séparation. De plus, la transmission des contenus archéologiques dans le champ de tension de ces deux catégories sera mise en lumière.

Mots-clés : patrimoine matériel, PCI, archéologie

Anglais

Since the establishment of the World Heritage Convention in 1972, the concept of "cultural heritage" has continuously increased its semantic extension. Here, I would like to describe and interpret the interdependencies between the two categories "material" and "immaterial" in order to

use it as well as the typical example of the World Heritage "pile dwellings" and to demonstrate the tensions related to this separation. In addition, the transmission of contents in the archaeological field voltages of these two categories will be highlighted.

Key words : material heritage, ICH, archeology

Dans le contexte des destructions aveugles de la Révolution française, une certaine prise de conscience s'est opérée, en particulier pour ce qui a trait à la matérialité des biens culturels nationaux. Les révolutionnaires ont non seulement dépossédé la noblesse, mais ils ont aussi détruit ses biens, ont mis le feu aux églises et décapité des statues. En ces temps de rupture sur le plan politique et culturel et de destruction de biens culturels a émergé le concept de « patrimoine culturel » sous l'impulsion de l'abbé Henri-Baptiste Grégoire (allemand : *Kulturerbe* ; anglais : *cultural heritage*) (Poulot, 2006 : 183). Depuis l'apparition de ce concept il y a plus de deux cent ans, la construction du patrimoine culturel a grandement évolué en termes de qualité et de quantité, sur le plan national et international. La convention de l'Unesco de 1972 et son pendant (Schmitt, 2011 : 19) en 2003 pour la protection du patrimoine culturel immatériel représentent deux césures importantes dans le discours en faveur de la préservation des biens culturels (Thron, 2005).

LA CONVENTION DE 1972

Avec l'adoption de la convention pour la protection du patrimoine culturel de 1972, l'Unesco prenait la direction d'une définition euro-américaine du concept de patrimoine culturel, qui se référait aux monuments, aux ensembles de bâtiments et à des sites monumentaux – ce qui plaçait la substance matérielle au premier plan. À l'instar de ce qui s'est passé à la fin du xviii^e siècle lorsque le traumatisme infligé par l'iconoclasme révolutionnaire intervint comme catalyseur dans cette prise de conscience, la menace de disparition des temples d'Abou Simbel, lors de la construction du barrage d'Assouan, fut un moteur important pour la rédaction de la convention. Les temples menacés par la submersion ont été sauvés grâce à une action de solidarité émanant de 50 pays entre 1963 et 1969 et la préservation réussie de cette substance matérielle a abouti à cette convention originale. Jusqu'aux années 1990, ce fut, en toute logique, surtout des châteaux, des palais, des églises, des temples et autres créations monumentales qui trouvèrent leur place sur la liste du patrimoine mondial¹.

¹ Nominations en Allemagne : cathédrale d'Aix-la-Chapelle (1979), cathédrale de Spire (1981), résidence de Wurtzbourg avec les jardins de la cour et la place de la résidence (1981), église de pèlerinage de Wies (1983), châteaux d'Augustusburg et de Falkenlust à Brühl (1984). En France : basilique et colline de Vézelay (1979), cathédrale de Chartres (1979), mont Saint-Michel et sa baie (1979), château et parc de Versailles (1979), sites préhistoriques et grottes ornées de la vallée de la Vézère (1979), abbaye cistercienne de Fontenay (1981), Arles, monuments romains et

L'ORIGINE DU CONCEPT DE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

La liste du patrimoine culturel mondial, qui a continué à se mettre en place, fut néanmoins à ce moment-là critiquée pour sa dimension trop fortement occidentale alors qu'elle se présente comme un répertoire « universel ». Cette critique post-coloniale entraîna la première « crise » de la convention au début des années 1990. Cette exigence de validité universelle découlait du critère de base de la « valeur universelle exceptionnelle » ainsi que de la dénomination « Patrimoine mondial » selon lesquels le patrimoine culturel doit être pertinent pour le monde entier (Harrison, 2013 : 116). Cette focalisation sur le patrimoine culturel matériel et la dominance des sites européens et nord-américains sur la liste étaient contraires à cette exigence.

C'est pourquoi l'Unesco a été obligée d'élargir le concept de patrimoine culturel. Dans le contexte des critiques post-colonialistes et multiculturelles sur l'eurocentrisme de la liste du patrimoine mondial sur le plan géographique et thématique, la nécessité d'une liste crédible, représentant toutes les cultures de manière égale en fonction de leurs expressions culturelles, s'est fait sentir (Braun, 2007).

L'aboutissement de la recherche d'une solution à ce problème de représentativité, après quelques tentatives de réforme, fut la convention de 2003 pour la protection du patrimoine culturel immatériel. Précédemment, il y avait eu la création de la catégorie du « paysage culturel », l'élaboration de la « stratégie globale pour une liste équilibrée du patrimoine mondial » et l'apparition du concept de « patrimoine oral et immatériel de l'humanité ».

L'Unesco définit le patrimoine culturel immatériel comme « des coutumes, représentations, formes d'expression, savoir et science – ainsi que les instruments, objets, artefacts et sites culturels qui y sont liés – [...], que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel »².

Un des principaux critères du patrimoine culturel immatériel est la « vitalité » : les formes d'expression du PCI doivent être exercées activement dans le présent et leur continuité doit être assurée par la transmission aux générations suivantes. La vitalité exigée ne concerne donc pas seulement l'utilisation du patrimoine culturel immatériel, mais également « son contenu » : au lieu de fixer et maintenir un certain *statu quo* d'une technique culturelle, la convention fait clairement mention de la propension à l'évolution du patrimoine culturel immatériel, dans un contexte social dynamique. Les modifications et processus de transformation inhérents aux pratiques culturelles, qui représentent donc un élément constitutif des cultures populaires, sont clairement pris en compte et souhaités ainsi dans la convention.

Puisque l'accord englobe également clairement les objets comme éléments du patrimoine culturel

romans (1981), cathédrale d'Amiens (1981), château et parc de Fontainebleau (1981), théâtre antique et ses abords et l'arc de triomphe d'Orange (1981).

² Voir la traduction allemande de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : <http://unesco.de/ike-konvention.html>.

immatériel, cela constitue déjà une interaction entre la dimension matérielle et la dimension immatérielle. Le sujet, gardien et porteur de savoir et acteur des pratiques culturelles, reste néanmoins au centre. Ainsi, la différence entre patrimoine matériel et immatériel reflète la différenciation entre sujet et objet. En prenant pour exemple les sites archéologiques des palafittes du patrimoine mondial, je souhaite démontrer que ce dualisme est limité.

LES SITES DES PALAFITTES DU PATRIMOINE MONDIAL

Les « sites palafittiques préhistoriques autour des Alpes » ont été ajoutés à la liste du patrimoine mondial en 2011 comme sites du patrimoine mondial en série et transnationaux, conformément aux critères IV et V de la 35^e réunion du comité du patrimoine mondial à Paris. Sur près de 1 000 sites archéologiques connus dans la région des Préalpes, 111 y ont été intégrés³.

Les palafittes présentent des conditions de conservation exceptionnelles, sous l'eau, qui protège également les matériaux organiques périssables tels que le bois, les os, les textiles et les restes de nourriture pendant des millénaires, et qui conserve les découvertes en l'absence d'oxygène dans la couche de culture significative pour la recherche. Les artefacts, ainsi que les restes microscopiques d'animaux et de plantes, qui se décomposent rapidement dans un sol minéral ordinaire – notamment le bois, qui peut être décelé dans les sols après des millénaires uniquement par une coloration foncée – peuvent être découverts presque intacts dans un milieu humide. Grâce à ces nombreuses découvertes sensationnelles et significatives, la recherche sur les palafittes nous livre un aperçu de la vie quotidienne de la Préhistoire. Globalement, le phénomène des « palafittes » est connu dans les lacs de la région des Préalpes depuis l'époque néolithique, soit environ 5 000 ans av. J.C., jusqu'à l'âge du Fer, vers 500 av. J.C. Grâce aux méthodes modernes de recherche, la culture, la technique, l'économie et l'écologie peuvent être reconstituées sur une période de plus de 4 000 ans⁴.

³ Une liste avec toutes les stations françaises se trouve à l'URL :
<http://www.palafittes.org/index.php?ID=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&t=1411307146&hash=f18ea0c11d63219cf7ef78f1ff8605ed029bc1b9&file=uploads/media/Management_Plan_Version_2.0_p_1-19.pdf>.

⁴ Voir : Landesamt für Denkmalpflege (éd.) : *Unesco-Welterbe Prähistorische Pfahlbauten um die Alpen in Baden-Württemberg und Bayern*. Stuttgart : 2011, p. 8.



Des archéologues en plongée ; vestiges d'un village palafittique. © Photo : Markus Hermanns.

LES PALAFITTES EN FRANCE

Dans le cadre de la candidature transnationale au patrimoine mondial de l'Unesco, 11 sites français ont été ajoutés à la liste, outre les sites découverts en Suisse, en Italie, en Slovénie, en Allemagne et en Autriche. Sont inclus notamment les sites découverts au lac de Clairvaux, au lac de Chalain et au lac d'Aiguebelette en Franche-Comté et en région Rhône-Alpes dans le sud-est de la France. Les premières traces préhistoriques d'habitations ont été découvertes en 1856 au lac du Bourget en Savoie (France), deux ans après que Ferdinand Keller a reconnu au lac de Zurich dans des pieux et des artefacts des traces d'habitations de l'époque néolithique (Marguet et Piningre, 2013 : 16). La découverte du lac de Clairvaux a eu lieu en 1896 grâce à J. Le Mire, suite à une période de sécheresse extrême ; celle du lac de Chalain date de 1904 en raison d'une diminution exceptionnelle de dix mètres du niveau de l'eau pour l'alimentation d'un aqueduc proche (*ibid.* : 17).

ASPECTS IMMATÉRIELS DE LA CULTURE DES PALAFITTES

Bien que l'archéologie soit principalement axée sur une science authentique de l'objet avec des témoignages matériels, les artefacts de la recherche sur les palafittes peuvent, de par la relation homme/objet, donner indirectement des indices sur des liens sémantiques immatériels. Les découvertes matérielles de la Préhistoire ont, en plus de leur valeur historique, une valeur de témoignage qui fournit des informations sur les mondes imaginaires immatériels, le savoir collectif et les structures sociales. Je souhaite appuyer ma thèse en me fondant sur certains exemples concrets pour esquisser le patrimoine culturel immatériel de la culture matérielle au temps des palafittes.

CROYANCES, CULTES ET RITES ?

Après mise au jour des palafittes du lac de Zurich en 1854, bien qu'il y ait eu avant tout beaucoup de découvertes à interpréter sur le plan de la culture quotidienne, les plus récentes recherches sur les palafittes dans les campagnes de fouille ont aussi trouvé des témoignages de formes d'expression culturelle et religieuse de l'époque néolithique. Cependant, l'hétérogénéité des matériaux sources posent des limites strictes à la reconstruction de « contenus religieux » ; ainsi, seules des approximations d'une petite partie de la réalité ancienne peuvent être tentées (Hansen, 2003 : 115).

Malgré ces difficultés herméneutiques, la recherche sur les palafittes a permis des découvertes significatives, qui doivent être interprétées dans le contexte de mondes imaginaires culturels immatériels. Celles-ci incluent notamment la mise au jour, au début des années 1990, de peintures et sculptures murales sur le site littoral de Ludwigshafen et Sipplingen, sur la rive nord du lac d'Überlingen (Bade-Wurtemberg). Dans les couches de débris d'un incendie dont ont été victimes les sites d'habitations palafittiques de la baie de Sipplingen, des restes d'un mur glaiseux en brique ont été retrouvés. Sur ces vestiges se trouvaient des dessins faits à la peinture à la chaux blanche avec des points et des traits et une réalisation plastique a pu être reconstituée (Kolb, 1995 : 28-35). Ces contours semblent dessiner un torse féminin sur le mur. Bien qu'une telle phénoménologie d'ordre féminin ait été jusqu'à présent connue surtout en céramique, une telle création de grande étendue, trouvée pour la première fois sur tout un mur, surprend. La découverte a été amplifiée par des trouvailles similaires au cours de fouilles près de la toute proche station de Ludwigshafen-Seehalde de 1990 à 1992. Les archéologues interprètent cette découverte comme une preuve d'un usage de « maison de culte », portant une signification spéciale dans l'habitat général.





Reconstitution du mur-torse de Ludwigshafen-Seehalde. Réalisée par le groupe de travail d'archéologie expérimentale de Kraichgau e.V. pour l'exposition « Jungsteinzeit im Umbruch – Die Michelsberger Kultur und Mitteleuropa vor 6000 Jahren », Badisches Landesmuseum Karlsruhe (20/11/2010 – 15/05/2011). © Photo : Th. Goldschmidt/Badisches Landesmuseum Karlsruhe.

ARCHITECTURE DES PALAFITTES ET PRODUCTION DE CÉRAMIQUE

Outre les interprétations culturelles que l'on peut en tirer, on relève chez les constructeurs de palafittes un esprit créatif et des techniques d'artisanat sophistiquées. Entre 5 000 et 500 av. J.C., de nombreuses innovations sont apparues, qui nous influencent encore sous une forme évoluée, comme par exemple la roue, la pirogue et la charrue.

À l'utilisation différenciée de types de bois pour la construction de maisons et de palissades peut s'ajouter la mise en pratique d'un savoir collectif sur les propriétés des matériaux, transmis de génération en génération. « Les arbres n'étaient pas boisés ou abattus au hasard », mais choisis selon l'utilisation (Billamboz et Schlichtherle, 1984 : 12). Ernst Neuweiler a découvert pour la première fois en 1920 cette utilisation adaptée d'essences de bois différentes d'après leurs caractéristiques technologiques (Billamboz, 1997 : 108).

Le savoir-faire artisanal et l'expression créative dans la réalisation et le traitement de la céramique

se voient particulièrement bien à l'époque néolithique. L'ensemble de la production de céramique néolithique est riche de nombreuses réalisations formelles. Les ornements vont des courbes aux lignes en zigzag, en passant par des motifs à trous et des méandres jusqu'à des traces de cordes. En fonction de la répartition spatiale et de la ressemblance des caractéristiques artistiques, les archéologues s'appuient sur ces « styles » divers pour distinguer des groupes sociaux et dater les découvertes. « Le style, comme véhicule symbolisant la représentation et l'expression d'un savoir commun et comme moyen visuel de communication » (Biehl et Gleser, 2003 : 153), est lié aux systèmes cognitifs. Les normes formelles dépendent ainsi des règles sociales, d'où une relative similitude des formes de culture matérielle d'un groupe donné : cela fait partie du processus de constitution de la tradition. En parallèle, des styles et des mélanges de styles peuvent être révélateurs des contacts et des influences de différents groupes de culture⁵ (*ibid.* : 154). La nature matérielle des découvertes de céramiques livre donc des informations sur de nombreux aspects immatériels. Korff décrit cette caractéristique des objets comme leur dimension sémiotique, « que l'on peut atteindre uniquement par la compréhension, car cela touche à quelque chose de lointain, de différent, de dépassé » (Korff, 2007 : 150).

LA TRANSMISSION DE SIGNIFICATIONS IMMATÉRIELLES GRÂCE À DES DÉCOUVERTES MATÉRIELLES

Pour la transmission, l'orientation vers l'immatériel est un enjeu particulier. En parallèle, les thèmes de la transmission, de la communication et de la formation ont pris une part de plus en plus importante pour l'Unesco pendant la dernière décennie. La « *Budapest Declaration on World Heritage* » avec la stratégie proposée des « 4 C » (*Credibility, Conservation, Capacity-Building, Communication*) est un exemple du développement de la « convention sur la protection à la convention sur l'éducation »⁶.

Dans le cas des palafittes, la transmission est une longue tradition sous des aspects immatériels tels que les habitudes alimentaires, les techniques d'artisanat, les savoirs sur l'environnement et la médecine. Afin que la culture matérielle, c'est-à-dire les découvertes et objets néolithiques, « livre ses secrets », il est indispensable d'interpréter les découvertes dans un contexte fonctionnel ou social. Si l'on s'intéresse à la disposition des maisons reconstruites sur un site d'habitations palafittiques, on en vient rapidement à se poser des questions sur l'organisation sociale ou la séparation des fonctions. Même une pièce de textile conservée ne nous apporte son témoignage qu'après que les techniques de l'artisanat, les normes esthétiques et les modes de l'époque ont pu être identifiées.

C'est pourquoi l'archéologie expérimentale, dans le cadre de la recherche d'aspects immatériels, est

⁵ Concernant la *social interaction theory* voir Christopher Carr et Jill E. Neitzel (éd.). *Style, Society and Person : Archeological and Ethnological Perspectives*. New York : Plessum Press, 1995. p. 151-170.

⁶ En référence au titre d'une conférence de Peter Dippon : « *Unesco-Welterbe : Von der Schutzkonvention zum Bildungsprogramm* », 2013 : université de Rottenburg (Allemagne).

Voir aussi la *Budapest Declaration on World Heritage* (2002) : <<http://whc.unesco.org/en/decisions/1217/>>.

un moyen de se rapprocher du contexte fonctionnel et social des objets. Il ne s'agit pas seulement de reproduire des compétences et des objets, mais aussi d'essayer « [...] de comprendre les artisans de cette époque dans leur complexité socioculturelle globale. Les artisans-artistes, disparus aujourd'hui, ont néanmoins formé notre culture matérielle d'aujourd'hui à travers les générations » (Mauvilly, 2010 : 22-23).

Ce nouvel accès à des valeurs immatérielles représente également une chance pour une nouvelle pédagogie contre la « tyrannie de la visibilité » (Aubert et Haroche, 2011). Le patrimoine culturel immatériel ne peut pas être réduit à l'utilisation ou à la performance des réalisations, mais l'ensemble du contexte doit au moins approximativement être transmis : les émotions, les sensations, les impressions et les interprétations.

CONCLUSION

Il a pu être démontré que les restes matériels transmis de la « culture des palafittes » incorporent indirectement plusieurs dimensions, définies dans l'accord de 2003 pour la conservation du PCI comme : des représentations, formes d'expression, savoirs et techniques. La seule chose qui manque aux découvertes, selon cet accord, est la « vitalité » exigée de la performance activement appliquée.

La création et la gestion de deux listes sur le patrimoine mondial de la part de l'Unesco entraînent une séparation ontologique entre deux systèmes de référence qui n'existe pas de la sorte et qui est contraire à notre réalité culturelle. La séparation schématique entre patrimoine culturel immatériel et matériel n'est plus qu'une simple construction artificielle d'un système de classement appliqué de manière dualiste. Bien que cette différenciation soit plus complémentaire qu'antagoniste et que la convention pour la protection du patrimoine culturel immatériel « mettra en avant les interactions entre le patrimoine culturel et naturel immatériel et matériel », le patrimoine mondial culturel ne doit pas être divisé en sept listes, mais devrait inclure l'hétérogénéité de la culture sous toutes ses formes dans une seule liste. Ou encore, pour emprunter les mots de Nicolas Adell et Yves Pourcher, « pour éviter les pièges dans lesquels nous enferment toutes alternatives ou typologies rigides, il faudrait insister sur la valeur des nuances et des degrés » (Adell et Pourcher, 2011 : 13).

Globalement, cela nous donne à penser que toutes les formes de patrimoine culturel ainsi que les sites les plus grands et monumentaux sont immatériels, puisqu'il s'agit d'une idée et d'une attribution de signification culturelle.

Comme pour les sites culturels et naturels dans un premier temps considérés séparément, qui se sont vus réunis dans la catégorie hybride du paysage culturel, il serait souhaitable de relier davantage encore le patrimoine immatériel au patrimoine matériel. L'intégration de la liste pour la protection du patrimoine culturel immatériel à la liste générale du patrimoine mondial existante serait envisageable et souhaitable. Dans ce contexte, la dimension immatérielle des sites matériels du patrimoine mondial présents et futurs devrait être de plus en plus prise en considération.

Pour la transmission, l'attention aux aspects immatériels est à la fois une chance et un défi : une



chance d'élargir la représentation dominante fondée sur l'objet à des aspects et des processus de l'immatériel, grâce à des moyens et des méthodes innovants, et le défi de se rapprocher de l'immatériel dans son intégralité. Il est certain que la seule exigence obligatoire de l'accord, la création d'inventaires nationaux, ne suffit pas à la transmission et à la prise de conscience. La création « des longues listes de choses que nous connaissons tous déjà » (Leimgruber, 2010 : 13-15) n'encourage pas la sensibilisation mais entraîne des interrogations sur les nouveaux concepts de transmission.

BIBLIOGRAPHIE

ADELL, Nicolas et POURCHER, Yves. « De quoi le patrimoine est-il le nom ? ». Dans ADELL, Nicolas et POURCHER, Yves (dir.). *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) ? Autour du patrimoine culturel immatériel*. Paris : M. Houdiard, 2011.

AUBERT, Nicole et HAROCHE, Claudine (dir.). *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?* Toulouse : Érès, 2011.

BIEHL, Peter et GLESER, Ralf : « Theorien und Methoden der Stilanalyse ». Dans HEINZ, Marlies, EGGERT, Manfred K. H. et VEIT, Ulrich (éd.). *Zwischen Erklären und Verstehen. Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation*. Münster/New York/Munich : Waxmann, 2003.

BILLAMBOZ, André. « Das Holz der Pfahlbausiedlungen ». Dans SCHLICHOTHERLE, Helmut et al. (éd.). *Pfahlbauten rund um die Alpen*. Stuttgart : Theiss, 1997.

BILLAMBOZ, André et SCHLICHOTHERLE, Helmut. *Pfahlbauten. Urgeschichtliche Ufer- und Moorsiedlungen*. Stuttgart : Gesellschaft für Vor- und Frühgeschichte in Württemberg und Hohenzollern, 1984.

BRAUN, Nicola. *Globales Erbe und regionales Ungleichgewicht : Die Repräsentativitätsprobleme der Unesco-Welterbeliste*. Hambourg : Verlag Dr. Kovak, 2007.

HANSEN, Svend. « Archäologie zwischen Himmel und Hölle : Bausteine für eine theoretisch reflektierte Religionsarchäologie ». Dans HEINZ, Marlies, EGGERT, Manfred K. H. et VEIT, Ulrich (éd.). *Zwischen Erklären und Verstehen ? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation*. Münster/New York/Munich : Waxmann, 2003.

HARRISON, Rodney. *Heritage. Critical Approaches*. New York : Routledge, 2013.

KOLB, Martin. « Die neolithische Siedlungskammer von Sipplingen ». Dans Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (ed.). *Archäologie unter Wasser*. Stuttgart : 1995.

KORFF, Gottfried. « Fremde (der, die, das) und das Museum ». Dans KORFF, Gottfried. *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Cologne : Böhlau, 2007.

LEIMGRUBER, Walter. « Immaterielles Kulturgut – das Beispiel Cervelat ». Dans Nationale

Informationsstelle für Kulturgut-Erhaltung (ed.). *NIKE*. 2010, vol. 4.

MARGUET, André et PININGRE, Jean-François. « Historique de l'archéologie lacustre et la question palafittique. Les cités lacustres du Jura et de Savoie. ». Dans *Dossiers de l'archéologie*, 2013, vol. 335, p. 14-23.

MAUVILLY, Michel. « L'archéologie expérimentale : la quête du geste et d'un patrimoine immatériel oubliés ». *Nationale Informationsstelle für Kulturgut-Erhaltung* (éd.). *NIKE*. 2010, vol. 4.

POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIII^e-XX^e siècles*. Paris : PUF, 2006.

SCHMITT, Thomas M. *Cultural Governance. Zur Kulturgeographie des UNESCO-Welterberegimes*. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2011.

THORN, Bettina. *Internationaler Kulturgüterschutz nach der UNIDROIT-Konvention*. Berlin : De Gruyter Recht, 2005.

Séverine Cachat

LA MISE EN ŒUVRE EN FRANCE DE LA CONVENTION DE L'UNESCO POUR LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

RÉSUMÉ

Français

La France ratifie en 2006 la convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Celle-ci continue de susciter des réactions contrastées parmi les différents acteurs concernés par ses champs d'application. Le patrimoine culturel immatériel mobilise de façon précoce certains acteurs sociaux tandis que le « dispositif PCI », fondé sur la reconnaissance d'une diversité des expertises, ne va pas de soi pour l'institution patrimoniale. La mise en œuvre de la convention prend d'abord appui sur la politique du patrimoine ethnologique développée par le ministère de la Culture au début des années 1980. Initiés dès 2008, les inventaires et les candidatures pour les listes de l'Unesco font l'objet d'évolutions successives répondant aux injonctions participatives des instances internationales.

Mots-clés : politique du patrimoine culturel immatériel ; participation ; inventaire

Anglais

In 2006, France ratified the Unesco convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. This convention still provokes contrasting reactions among the various stakeholders concerned by its fields of application. The intangible cultural heritage has aroused a precocious interest among social actors, while the « ICH package », based on the recognition of a diversity of expertise, is not self-evident for the heritage institution. The implementation of the convention first has leaned on the ethnologic heritage policy elaborated by the ministry of Cultural Affairs in the early 1980s. The inventories and candidacies for the Unesco lists, started from 2008, have been

subjected to successive evolutions, in response to the international authorities' injunctions for social participation.

Keywords: intangible cultural heritage policy ; participation ; inventory

La convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (2003) a reçu un accueil mitigé en France et elle continue de susciter des réactions relativement contrastées de la part des différents acteurs concernés par ses champs d'application : administrateurs de la culture et du patrimoine, chercheurs, praticiens et « communautés » au sens de l'Unesco, représentés notamment par des associations ou des collectivités.

Si la convention a rencontré un intérêt précoce et manifeste en France, celui-ci n'a pas été dans un premier temps le fait de l'administration d'État en charge de sa mise en œuvre mais plutôt d'acteurs sociaux. Ces derniers sont principalement issus du monde associatif et notamment de secteurs déjà bien structurés comme celui des musiques et danses traditionnelles pour lequel, sans doute plus que pour d'autres domaines du patrimoine culturel immatériel (PCI), la dimension identitaire portée par la convention fait écho. Ces acteurs reconnaissent alors dans ce texte les principes soutenant depuis longtemps leur propre action, ainsi que le potentiel de cet instrument international pour renouveler leurs discours et remobiliser les publics mais surtout les collectivités sensibles aux enjeux de valorisation et de développement des territoires éventuellement portés par le PCI.

Cet engagement des collectivités comme celui des acteurs sociaux s'est cependant manifesté avec d'importantes disparités géographiques, contribuant à dessiner une sorte de cartographie du PCI qui est loin d'être figée. On pourra consulter sur ce point le rapport sur les acteurs du PCI en France, réalisé en 2011-2012 par Marion Rochard et Léna Leroux pour le Centre de recherches bretonnes et celtiques de l'université de Bretagne occidentale (Brest), dans le cadre d'un appel à projets du ministère de la Culture¹, et prochainement l'étude en cours concernant l'« observatoire numérique des acteurs du patrimoine culturel immatériel en France », dirigée par Marta Severo (laboratoire GERiiCO, université de Lille III), dont les premiers résultats montrent l'évolution de la situation et de la répartition de ces acteurs en quelques années seulement.

La convention de l'Unesco entre donc en vigueur en janvier 2006, lorsqu'elle compte trente États parties, et la France ratifie le texte le 5 juillet de la même année. Deux ans plus tard, au mois de décembre 2008, l'association Dastum (« recueillir » en breton), dédiée à la collecte, la sauvegarde et la diffusion du patrimoine oral de Bretagne, s'associe à l'Institut régional du patrimoine de Bretagne

¹ www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-culturel-immateriel/Le-PCI-francais-et-l-UNESCO/Les-acteurs-du-PCI

patrimoine culturel immatériel en Bretagne. À l'issue de cette manifestation se met en place le collectif « PCI Bretagne », coordonné alors par Dastum et constitué de représentants d'associations ou d'administrations culturelles, d'artistes, de chercheurs... C'est ce groupe qui, parmi d'autres actions, portera collectivement la candidature du fest-noz jusqu'à son inscription sur la liste représentative de l'Unesco en décembre 2012.

Si les manifestations autour du PCI se sont multipliées au cours de ces dernières années un peu partout sur le territoire national, la tenue de cet atelier franco-allemand de recherche-formation sur le PCI à l'université de Rennes II n'est donc pas tout à fait un hasard. Il témoigne de cette dynamique initiée il y a plusieurs années, et des liens créés autour du PCI entre ces différents acteurs, associatifs, politiques, universitaires.

2016, LE PCI ENFIN DANS LA LOI ?

Il aura fallu dix ans pour que la France transpose la ratification du texte international dans le droit positif national, en intégrant la notion de PCI dans le Code du patrimoine, qui réunit l'ensemble des dispositions législatives et réglementaires régissant les différents domaines du patrimoine culturel en France (archives ; bibliothèques ; musées ; archéologie ; monuments historiques, sites et espaces protégés). Cette préoccupation pour le PCI apparaît d'abord à la faveur du projet de nouvelle « loi patrimoines » que le gouvernement prépare initialement pour 2013, à l'occasion du centenaire de la loi de 1913 relative aux monuments historiques : un paragraphe est ajouté à l'article L.1 définissant les différents champs du patrimoine qui, selon ce texte, « comprend également les éléments de patrimoine culturel immatériel au sens de l'article 2 de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, adoptée à Paris le 17 octobre 2003 ».

Le projet, alors porté par la ministre de la Culture Aurélie Filippetti, tombe en sommeil pendant plusieurs mois à la suite des changements intervenus au sein du gouvernement français en août 2014. Il est réactivé sous une autre forme plus englobante, résultant de la fusion de deux projets, qui est celle de la loi « Liberté de création, architecture et patrimoine » défendue par la nouvelle ministre Fleur Pellerin. Dans sa version initiale, le nouveau projet reprend l'article L.1 tel qu'il apparaissait dans le texte précédent. Mais un arbitrage entre le cabinet de la ministre de la Culture et le secrétariat général du gouvernement aboutit au retrait du paragraphe sur le PCI, considéré comme relevant du réglementaire et non du législatif.

C'est donc cette version « amputée » qui est présentée et adoptée en Conseil des ministres le 8 juillet 2015. Dans la Revue des missions de l'État remise à la presse quelques jours plus tard, sous le titre « Repenser l'action de l'État en matière culturelle », le PCI fait pourtant l'objet d'une mesure spécifique sur les 50 qui sont proposées (Mesure 40 - Recentrer l'action de l'État sur la gestion de l'in-

ventaire français du patrimoine culturel immatériel). Plusieurs réseaux actifs dans le champ du PCI s'émeuvent de cette disparition de l'immatériel dans le projet de loi et se mobilisent pendant l'été. Des associations et fédérations du mouvement culturel breton, pour la plupart membres du collectif « PCI Bretagne »², saisissent notamment le rapporteur du projet et président de la commission des Affaires culturelles de l'Assemblée nationale. L'association France PCI, qui réunit des représentants des éléments inscrits sur les listes de l'Unesco, adresse une lettre ouverte à la ministre. Lors de l'examen du projet de loi par la commission des Affaires culturelles de l'Assemblée nationale, les 16 et 17 septembre, le rapporteur propose un amendement qui réintègre le PCI dans l'article L.1. Le texte est ainsi adopté en première lecture par l'Assemblée nationale le 6 octobre 2015 ; il doit encore être présenté au Sénat, pour une adoption définitive au printemps 2016.

Cette disposition vise bien sûr d'abord à mettre en conformité la législation interne avec les engagements pris par la France en ratifiant la convention. La référence à l'article 2 du texte international doit également permettre de prévenir les confusions, fréquentes, avec les notions voisines comme le patrimoine immatériel de l'État (qui recouvre différents actifs comme les données, images, marques, savoir-faire, logiciels et brevets, lieux prestigieux, etc.)³, le patrimoine numérisé ou nativement numérique, les archives orales.

En plaçant sur le même pied les patrimoines matériel et immatériel, la nouvelle loi doit, surtout, éviter une hiérarchisation des patrimoines, conformément à l'esprit de la convention, et poser les conditions d'une synergie entre l'ensemble des politiques patrimoniales conduites par l'État. Une fois posée la définition du PCI, les dispositions relatives à l'inventaire du patrimoine culturel immatériel pourraient être traitées dans la partie réglementaire du Code du patrimoine.

LE PCI DANS L'ORGANISATION ADMINISTRATIVE

Au sein de la structure administrative du ministère de la Culture et de la Communication, le champ du PCI s'est par ailleurs trouvé « éclaté » puisque son objet relève des compétences de plusieurs services. C'est d'abord l'ancienne Mission du patrimoine ethnologique (MPE) qui se trouve de fait en charge du PCI en raison de la proximité entre ce dernier et le patrimoine ethnologique – bien que les deux notions ne se recoupent pas entièrement. Créée au début des années 1980, la MPE vise à développer sur l'ensemble du territoire une politique de recherche en ethnologie de la France, mais aussi d'actions pédagogiques et culturelles, grâce au réseau des conseillers à l'ethnologie auprès des directions régionales des Affaires culturelles (DRAC) et des ethnopôles (pôles de ressources et de recherche en ethnologie), un label créé en 1999 par le ministère de la C

² Bretagne culture diversité, Dastum, Gouelioù Breizh, Kendalc'h, Kevre Breizh, Sonerion, War'1 leur.

³ Créée en 2007 et rattachée au ministère de l'Économie et des Finances, l'Agence du patrimoine immatériel de l'État (APIE) est chargée d'accompagner les administrations, en particulier les ministères, dans la valorisation de leurs actifs immatériels.

générale des politiques publiques (RGPP) initiée en 2007 et la réorganisation conséquente du ministère de la Culture, la MPE disparaît en tant que telle pour fusionner dans le département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique (DPRPS), un département transversal en charge de la recherche dans les différents domaines relevant de la direction générale des Patrimoines. Un arrêté de novembre 2009 consacre en droit cette situation de fait et confie la coordination de la mise en œuvre de la convention en France au DPRPS. Toutefois le terme de « patrimoine culturel immatériel » ne figure toujours pas dans l'intitulé du service qui en a la charge et celui-ci n'apparaît donc pas de façon lisible dans l'organisation administrative du ministère de la Culture, ce qui ne favorise pas sa visibilité tant en interne qu'à l'extérieur.

La Mission du patrimoine ethnologique, puis le département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, s'appuie d'abord sur un comité technique ou comité inter-directionnel pour le PCI, institué à l'initiative de la MPE et du département des Affaires européennes et internationales (direction générale des Patrimoines) qui est notamment en charge de coordonner la mise en œuvre de la convention de l'Unesco pour la protection du patrimoine mondial (1972). Or ce comité, qui accompagne les candidatures pour les listes du PCI de l'Unesco, n'a pas alors d'existence juridique. C'est en mars 2012 qu'un comité pour le Patrimoine ethnologique et immatériel (CPEI) est officiellement établi par arrêté, et il faudra attendre encore une année avant que celui-ci entre effectivement en fonction.

Instance consultative au niveau national placée auprès de la direction générale des Patrimoines, ce comité « conseille le ministre sur l'ensemble des questions relatives à l'application, sur le territoire national, de la convention du patrimoine culturel immatériel susvisée ». Il est notamment chargé d'évaluer les propositions d'inclusion dans l'inventaire du PCI en France ainsi que les dossiers de candidature pour les listes de l'Unesco. Présidé par le directeur général des Patrimoines, le CPEI réunit en droit des représentants de l'administration centrale du ministère de la Culture, des experts indépendants ainsi que des élus (un président de région, un président de département et un maire). Outre le DPRPS et le département des Affaires européennes et internationales de la direction générale des Patrimoines, il associe en fait d'autres directions du ministère de la Culture (Langue française et langues de France, Création artistique...), ainsi que la délégation permanente de la France auprès de l'Unesco, la Commission nationale française pour l'Unesco, le ministère des Affaires étrangères et du Développement international, un représentant des conseillers à l'ethnologie auprès des DRAC et le Centre français du patrimoine culturel immatériel (CFPCI). Dans la continuité de la nouvelle loi, ce comité du Patrimoine ethnologique et immatériel, tout en conservant ses prérogatives, pourrait devenir un collègue au sein du conseil national de l'Inventaire général du patrimoine culturel.

Le DPRPS et le CPEI s'appuient par ailleurs sur un important réseau d'acteurs sur le territoire et notamment de fédérations : parcs naturels régionaux, écomusées et musées de société, associations de musiques et danses traditionnelles dont les centres régionaux de musiques et danses traditionnelles.

LA POLITIQUE DU PCI EN FRANCE

Si la politique du PCI prend largement appui sur la politique du patrimoine ethnologique, la mise en œuvre de la convention en France, à partir de 2007-2008, revêt dans ses premières années un caractère expérimental du fait de la nouveauté du patrimoine culturel immatériel, non dans son objet mais en tant que dispositif qui, nous y reviendrons, ne va pas de soi pour l'institution patrimoniale. Il faut toutefois replacer les « tâtonnements » de cette politique nationale dans le contexte international qui est celui de la toute jeune convention, dont le fonctionnement est précisé par les directives opérationnelles (DO), adoptées ou amendées tous les deux ans à partir de 2008 par l'assemblée générale des États parties. Au fur et à mesure que surgissent questionnements ou difficultés dans la mise en œuvre du texte, les nouvelles orientations des instances internationales obligent à un réajustement des politiques nationales, elles-mêmes en cours d'élaboration.

La politique du PCI en France s'articule donc principalement autour de quatre axes : les inventaires ; les candidatures pour les listes de l'Unesco ; l'information et la sensibilisation des publics ; la recherche. Dès la ratification, des partenariats sont en effet établis avec le monde de la recherche et notamment avec le Lahic (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture), un laboratoire du CNRS et de l'EHESS qui met en place avec la Mission à l'ethnologie un séminaire conjoint sur le patrimoine culturel immatériel à partir de 2008. Ces ateliers mensuels qui se déroulent sur trois années universitaires contribuent largement au mûrissement de la réflexion sur le PCI en France, où la publication de leurs résultats fait toujours référence (Bortolotto, 2011). Le fait que le PCI relève d'un département chargé de la recherche scientifique donne d'ailleurs à la « prise » française de la convention une orientation particulière – ce qui constitue une caractéristique sinon une spécificité de la politique du PCI en France par rapport à d'autres pays.

Dans le cadre de cet article, on s'intéressera toutefois plus spécifiquement aux deux derniers axes. En France, l'inventaire du patrimoine culturel immatériel et les candidatures pour les listes internationales sont lancés de façon concomitante, contrairement à d'autres pays comme la Suisse, l'Allemagne ou les Pays-Bas qui, pour des raisons méthodologiques et/ou politiques, procéderont d'abord à un inventaire des éléments de leur PCI avant d'en proposer certains pour l'Unesco⁴.

LES INVENTAIRES : AJUSTEMENTS ET TENTATIVES DE LÉGITIMATION

La tenue et la mise à jour d'un ou plusieurs inventaires constitue, rappelons-le, l'une des principales obligations des États parties à la convention. Les modalités de réalisation de ces inventaires sont

⁴ La Suisse procède d'abord à un inventaire systématique et clos des « traditions vivantes » sur son territoire, avant de retenir, parmi ces dernières, une « liste indicative » des quelques éléments qui pourront faire l'objet d'une candidature pour les listes de l'Unesco. Il existe évidemment des motivations politiques à ce *modus operandi*, avec la nécessité pour l'État fédéral de ménager une représentativité des cantons dans l'inventaire comme dans les candidatures.

toutefois laissées à l'appréciation de chaque État puisque la convention, texte de consensus, ne requiert que « la participation des communautés » à l'identification du PCI (articles 11.b et 12.1). De la simple liste de registre à l'inventaire scientifique, ceux-ci peuvent être nationaux et centralisés, ou à l'inverse menés de façon plus ou moins autonome par chaque région, selon le système politique propre à l'État partie.

En France, contrairement à d'autres États, aucun inventaire du patrimoine culturel immatériel en tant que tel ne préexistait à la ratification de la convention. Mais de nombreux travaux avaient évidemment été conduits, notamment par la Mission du patrimoine ethnologique. En 2007, celle-ci commence donc par recenser les bibliographies, bases de données, etc., réalisées dans un champ thématique ou dans une zone géographique particulière, afin d'identifier les différents domaines du PCI sur le territoire : collecte du patrimoine immatériel de l'aire Ajië-Aro (Nouvelle-Calédonie), annuaire officiel des Métiers d'art, théâtre occitan, ethnobotanique et savoir de la nature en région Provence-Alpes-Côte-d'Azur... Cette liste de travaux, qui ne constitue pas à proprement parler un inventaire du PCI, est consultable sur le site du ministère de la Culture où elle continue d'être complétée⁵.

Parallèlement, dès 2008 est initié un inventaire des pratiques vivantes sur le territoire, qui compte à ce jour un peu plus de 300 fiches en ligne et plusieurs projets en cours. Les premières fiches sont inspirées par la méthodologie mise en œuvre pour l'Inventaire des ressources du patrimoine immatériel (IREPI), développé par l'université Laval à Québec.

Depuis sa mise en place, cet inventaire qui, par définition, ne constitue pas une liste close, a fait l'objet de réajustements successifs afin de mieux se conformer à l'« esprit de la Convention ». On peut globalement en distinguer trois moments. La première phase est celle du lancement de projets pilotes confiés à des chercheurs, notamment en lien avec le séminaire de recherche sur le PCI organisé avec le Lahic. L'un de ces premiers projets porte par exemple sur les pratiques religieuses liées à l'immigration dans Paris, témoignant de la volonté d'ouvrir d'emblée l'inventaire aux patrimoines de l'immigration.

Une deuxième étape correspond à la mise en place, à partir de 2012, d'appels à projets annuels du ministère de la Culture à destination de laboratoires de recherche mais aussi d'associations dont les compétences sont reconnues dans un domaine du PCI et/ou une région. Ces projets pilotes et ces appels à projets donnent lieu à des campagnes d'enquête, régionales et/ou thématiques : inventaire des jeux traditionnels en France, inventaire des représentations et des pratiques liées au végétal en Normandie, inventaire des pratiques vivantes liées aux expressions du patrimoine oral musical de Bretagne...

⁵ www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Le-repertoire-des-inventaires/Les-inventaires



Jeunes lutteurs de gouren, lutte traditionnelle bretonne. © Photo : Fédération de gouren.

Puis à partir de 2013, tout en continuant d'être principalement enrichi par le biais de ces appels à projets annuels, l'inventaire est ouvert aux praticiens et communautés qui peuvent désormais proposer directement, à leur initiative, l'inclusion d'un élément. La demande est alors soumise à l'évaluation du comité du Patrimoine ethnologique et immatériel qui décide de l'inclusion ou non de la fiche dans l'inventaire. Cette évolution s'accompagne d'une révision du modèle de fiche, inspirée des critères de candidature pour les listes de l'Unesco. Il s'agit d'une part de mettre en évidence la participation large des communautés, dans la pratique et sa sauvegarde, et d'autre part de rendre la fiche la plus didactique possible pour permettre un renseignement efficace des différentes rubriques.

Outre la mise en adéquation de la politique nationale du PCI avec la convention, en impliquant directement les communautés dans l'identification, la documentation et la valorisation de leur patrimoine, cette évolution de l'inventaire apporte une forme de réponse à une véritable demande sociale dont témoigne la multiplication des initiatives dans le champ du PCI. L'inclusion dans l'inventaire n'ouvre pourtant aucun droit, ni protection juridique, ni financement. Elle constitue en revanche pour de nombreux porteurs de projets un acte de reconnaissance par l'institution.

Le résultat de ces adaptations successives est cependant pour le moins hétéroclite, en fonction des rédacteurs des fiches et des objectifs de la démarche. Du fait de la volonté de conserver à l'inventaire sa dimension de recherche, ces fiches-types sont peu normées, contrairement aux formulaires de candidature pour l'Unesco. Il n'existe ainsi pas de limitation du nombre de caractères, avec des fiches oscillant entre trois pages pour les plus succinctes et une trentaine de pages pour les plus exhaustives, qui s'apparentent plus à de véritables monographies qu'à des fiches d'inventaire⁶. Ces disparités qui, en

⁶ Voir par exemple la fiche sur les fêtes de l'ours du Haut Vallespir (www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Patrimoine-culturel-immateriel/Inventaire-en-France/Inventaire/Fiches-de-l-inventaire-du-patrimoine-culturel-immateriel/Pratiques-festives).

soi, ne posent pas véritablement de problème, rendent assez malaisées la consultation et la valorisation de l'inventaire ; elles induisent en outre une hiérarchisation implicite des pratiques inventoriées. Un site Internet actuellement en cours de développement par l'Institut occitan d'Aquitaine et le département du pilotage de la recherche devrait cependant permettre de contourner ces difficultés.

Dans son évaluation des rapports périodiques soumis par les États parties en 2013, l'Unesco a souligné le caractère « révolutionnaire » de ce tournant participatif de l'inventaire, au vu de la tradition de documentation ethnographique qui a jusqu'alors dominé la pratique de l'institution patrimoniale en France dans ce domaine. Cependant, cette ouverture aux communautés a inévitablement mis en évidence les limites de la participation à un inventaire répondant à des exigences scientifiques, ainsi que les besoins d'accompagnement méthodologique des porteurs de projets, non familiers de l'exercice de rédaction d'une fiche ou de l'exigence de travail collectif induite par la convention, qui constitue le cadre de référence. Comment traiter des fiches soumises au CPEI, dont l'objet entre pleinement dans le champ du PCI mais dont la rédaction est défailante, ou qui émanent d'un individu plus ou moins isolé ?

Scientifique ou participatif, sélectif ou inclusif... l'inventaire du PCI en France hésite et se cherche encore, pris dans une double tentative de légitimation, a priori difficilement (ré)conciliable : vis-à-vis des instances internationales et de leur injonction participative d'une part, vis-à-vis de l'institution patrimoniale française d'autre part, au sein de laquelle il tente difficilement d'imposer son existence.

LES CANDIDATURES POUR LES LISTES DE L'UNESCO, ENTRE PARTICIPATION ET POLITISATION

Treize éléments sont actuellement inscrits pour la France sur les listes du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco : douze sur la liste représentative, dont deux sont des dossiers binationaux ou multinationaux comme le permet et l'encourage la convention, un sur la liste de sauvegarde urgente. À ce jour, aucune candidature n'a été présentée pour le registre des meilleures pratiques de sauvegarde, un mécanisme instauré par la convention afin de promouvoir au niveau international des programmes et des projets menés avec succès.

On ne peut que constater la grande diversité de ces dossiers au regard des éléments concernés et de la participation des communautés, de la nature et de la taille de ces dernières – de huit dentellières pour la dentelle au point d'Alençon à 65 millions de personnes en théorie pour le repas gastronomique des Français. Chaque candidature constitue d'une certaine manière un cas particulier, et l'on manque encore de recul pour pouvoir dégager de véritables tendances.



Le premier dossier inscrit sur la liste représentative en 2008 est celui des Géants et dragons processionnels de Belgique et de France. Coordonné par la Belgique, il réunit neuf fêtes et leurs figures gigantesques, dont quatre en France : le carnaval de Cassel, les fêtes de Gayant à Douai, le carnaval de Pézenas et les fêtes de la Tarasque à Tarascon. Il s'agit d'un ancien « chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel », une distinction créée par l'Unesco avant l'adoption et l'entrée en vigueur de la convention, afin de promouvoir au niveau international cette nouvelle catégorie de patrimoine.

Ci-contre : le carnaval de Cassel, inscrit sur la liste représentative au titre des géants et dragons processionnels de Belgique et de France, collection Maison des Géants.

Les 90 chefs d'œuvre ainsi proclamés en 2001, 2003 et 2005 seront automatiquement inclus à la liste représentative en 2008. Mais le dispositif et ses objectifs diffèrent largement de ceux des futures listes : si les formulaires de candidature comportent une partie descriptive beaucoup plus importante qu'actuellement, l'implication des communautés ne constitue pas un critère déterminant pour l'évaluation des « chefs-d'œuvre », et aucun engagement n'est exigé quant à la mise en œuvre de mesures de sauvegarde. Les villes et associations françaises concernées sont évidemment consultées mais leur implication dans le projet reste limitée.

Les premiers dossiers pour les listes représentative et de sauvegarde urgente sont donc montés à partir de 2007-2008. Si le rythme des ratifications est rapide – la convention compte déjà une centaine d'États parties à la fin de l'année 2008 – peu d'entre eux ont déjà engagé une politique active du PCI. La convention est peu connue, et les candidatures ne se bousculent pas encore, ni au niveau international, ni au niveau national. Les premières sont plutôt l'initiative personnelle d'individus en lien avec l'administration culturelle et patrimoniale. C'est le cas de la tradition du tracé dans la charpente française ou de la tapisserie d'Aubusson, dont on doit respectivement la candidature au

conseiller à l'ethnologie auprès de la DRAC de Haute-Normandie et au préfet de la Creuse. Il est probable que ces deux dossiers feraient aujourd'hui l'objet d'un montage différent. Pour autant, si la candidature de la tapisserie d'Aubusson n'était sans doute pas exemplaire au regard du processus *bottom up* qui constitue aujourd'hui la référence, les ambitieux projets⁷ mis en œuvre dans le cadre des mesures de sauvegarde offrent un exemple de « bonnes pratiques » et du potentiel d'une inscription pour les communautés, grâce aux synergies que celle-ci permet de créer.

D'autres dossiers présentés au cours des dernières années ont fait l'objet de démarches inscrites à la fois dans le collectif et dans la durée. C'est le cas du fest-noz (2012), sur lequel on ne s'attardera pas puisqu'il en sera question dans deux articles de ce numéro, ou celui du « Gwoka, musique, chants, danses, pratique culturelle représentatifs de l'identité guadeloupéenne » (2014), qui a été distingué comme exemplaire par les experts de l'organe consultatif (Unesco), c'est-à-dire pouvant inspirer d'autres candidatures. Un point commun à ces deux démarches est d'ailleurs d'avoir porté la candidature d'un élément non pas tant « pour lui-même » que comme un outil dans le cadre d'une action culturelle et politique plus large.



Fabrication d'un ka, tambour de Guadeloupe. © Photo : L. Bompuis.

⁷ www.cite-tapisserie.fr

Comme pour les inventaires, on peut donc globalement constater une évolution participative des candidatures. Celle-ci est d'abord la conséquence du succès de la convention qui, de plus en plus connue, suscite l'initiative croissante des communautés. Il faut par ailleurs rappeler l'importance prise au fil des cycles à l'échelle internationale par le critère participatif dans le processus d'évaluation des dossiers, et sa répercussion dans l'élaboration des candidatures.

Sous l'effet conjoint de la multiplication des projets et de la « politique malthusienne »⁸ adoptée en retour par l'Unesco, on constate la place de plus en plus importante du politique dans les dossiers. Dans ce contexte de concurrence accrue, l'une des principales menaces pour le PCI est sans doute celle d'une instrumentalisation de la participation, notamment en lien avec des enjeux électoraux. Dénoncé par les détracteurs de la convention, ce risque était, déjà, pointé par une partie de ses promoteurs qui, lors des négociations internationales ayant conduit à l'adoption du texte international, s'étaient opposés au système de listes telles qu'on les connaît, proposant comme alternative des registres ouverts ou des inscriptions temporaires.

CONCLUSION

Le « potentiel » de la convention a sans doute été sous-estimé lors de la ratification du texte par la France où, comme ailleurs, on ne s'attendait probablement pas à un tel succès. D'une manière générale, le PCI continue de susciter une méfiance certaine parmi les professionnels du patrimoine « classique » vis-à-vis de ce nouvel objet. Peut-on et doit-on vraiment le considérer comme patrimoine ? Cette situation tient évidemment au poids de l'institution patrimoniale en France.

Mais cette réserve s'exprime peut-être davantage encore à l'égard des « communautés », dont la consécration en tant qu'acteur principal de la patrimonialisation vient bousculer le fonctionnement de l'institution. Le patrimoine culturel immatériel impose une renégociation des relations entre professionnels et praticiens, qui peuvent être perçues comme complémentaires ou à l'inverse, comme concurrentielles. Au sein même de la Mission du patrimoine ethnologique, l'irruption du patrimoine culturel immatériel est alors loin d'aller de soi et le dispositif PCI continue d'inspirer la critique de certains ethnologues. Un des anciens conseillers à l'ethnologie en DRAC avait cette formule non dénuée d'humour : « le PCI, c'est le patrimoine ethnologique sans les ethnologues ». Plusieurs études ont été consacrées à ces questions sur lesquelles on ne s'étendra donc pas⁹.

Quant aux professionnels du patrimoine « matériel », de plus en plus nombreux, qui souhaitent engager des démarches dans le champ du PCI, plusieurs témoignent de leur désarroi face à l'absence

⁸ J'emprunte cette expression à Noël Barbe.

⁹ Signalons un numéro de la revue *In Situ* à paraître en 2016 dédié à cette thématique du PCI et de l'institution patrimoniale.

d'outils méthodologiques qui permettraient d'intégrer sa spécificité et de restaurer le lien évident entre patrimoines, au-delà d'une distinction qui est avant tout opératoire.

Il faut enfin rappeler que la mise en œuvre de la convention est intervenue un peu à contre-courant, dans un contexte de restrictions budgétaires et donc de resserrement de l'administration. On a assisté à un relatif « rattrapage » au fil des ans, et l'on peut espérer que la nouvelle loi, en inscrivant le PCI dans le droit, permettra de poursuivre cet élan.

BIBLIOGRAPHIE

BORTOLOTTI, Chiara (dir.). *Le patrimoine culturel immatériel : enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

« Les nouveaux terrains de l'ethnologie », dossier coordonné par Christian Hottin, Marina Chauliac et Noël Barbe. *Culture et recherche* n° 127, automne 2012,

HOTTIN, Christian (dir.). *Le patrimoine culturel immatériel : premières expériences en France, Internationale de l'Imaginaire*, n°25, 2011.

Andreas Ludwig

LES POLITIQUES PATRIMONIALES ET LE PATRIMOINE POLITIQUE : CULTURES (IM)MATÉRIELLES ET HISTORICISATION DE LA RDA

RÉSUMÉ

Français

Si la RDA existait encore et si elle avait ratifié la convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, quelles pratiques sociales aurait-elle proposées : les festivités officielles liées au 1^{er} Mai ? Les files d'attente devant les magasins ? La capacité de ses citoyens à se débrouiller ? On pourrait formuler la question autrement en se demandant quelles sont les pratiques culturelles aujourd'hui qui mériteraient d'être protégées et préservées et que la RDA avaient mises en œuvre au cours de son existence, entre 1949 et 1990. Par conséquent, nous n'aborderons pas seulement l'histoire politique de ce pays disparu mais bien la dimension culturelle que le régime socialiste alors en place a souhaité développer.

Mots-clés : RDA, historicisation

Anglais

If the GDR was still existing and if it had ratified the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, which social practices would it propose : the official festivities related to May 1st ? The queues in front of stores ? The resourcefulness of its citizens ? We could put it another way: what are the cultural practices today worthy of protection and preservation and that the GDR had implemented during its existence between 1949 and 1990 ? Therefore, we will not only discuss the political history of this former country but the cultural dimension that the socialist regime in power wanted to develop.

Key words : GDR, historicisation

Le sous-titre de cette contribution comporte les termes de « cultures (im)matérielles » et d’historicisation. L’articulation de ces concepts repose sur l’idée que la dimension historique sous-tend toujours la description de la culture et que celle-ci, tant dans sa définition que dans ses transformations, doit être impérativement contextualisée et historicisée. Les formes d’expressions culturelles ne sont jamais statiques et en dépit de leurs inscriptions dans des formes codifiées, elles sont soumises en permanence à de nouvelles interprétations, à de nouvelles formes d’appropriation ou elles peuvent aussi être purement et simplement abandonnées. La convention de l’Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel semble présupposer l’idée de continuité qui traverse les siècles, mais dans le même temps, qu’en est-il de ces pratiques culturelles qui au cours du siècle passé se sont inscrites dans des durées de temps limitées tout en contribuant à marquer symboliquement une époque donnée et à lui donner une épaisseur historique ? Il me semble que les différentes temporalités doivent être prises en compte dans leurs interactions sous l’angle de l’historicisation : qui prend le relais de qui ? Qu’est-ce qui se maintient en parallèle ? Comment émergent des formes d’asynchronie ? La formation d’un patrimoine culturel immatériel est-elle nécessairement liée à la notion de durée ? D’un autre côté, le rapport réciproque entre culture matérielle et immatérielle est accepté comme une évidence. Dans le texte de la convention de 2003, le lien entre pratiques culturelles et matérialité (et espace) est déjà formulé lorsqu’il est question de « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés »¹. On pourrait s’interroger de manière critique sur le bien fondé d’une définition qui englobe tout ce qui est ancré dans le local au-delà des formes de consumérisme quotidien globalisé et dont l’inventaire reflète une forme d’arbitraire. À côté de l’idée de continuité, on perçoit bien l’importance que l’Unesco attache à l’ancrage dans le temps et l’espace. Prenons alors l’exemple d’un « pays disparu » et attachons-nous à proposer une réflexion dont les prémisses reposent sur une uchronie.

Si la RDA existait encore et si elle avait ratifié la convention de l’Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, quelles pratiques sociales aurait-elle proposé : les festivités officielles liées au 1^{er} Mai ? Les files d’attente devant les magasins ? La capacité de ses citoyens à se débrouiller ? On pourrait formuler la question autrement en se demandant quelles sont les pratiques culturelles aujourd’hui qui mériteraient d’être protégées et préservées et que la RDA avaient mises en œuvre au cours de son existence entre 1949 et 1990.

Aujourd’hui, nous faisons la différence entre des traditions relevant du politique et des pratiques culturelles relevant de la vie quotidienne, ce qui revient de fait à produire une dichotomie entre une représentation de la société est-allemande marquée par l’histoire politique d’une part, et ses formes d’expressions culturelles d’autre part. Or, il ne s’agit pas de la seule distinction à prendre en considération. Il faut être également attentif à l’historicité des processus de formation et d’intériorisation sociales et culturelles, non seulement pendant la période d’existence de la RDA mais également après sa disparition. Enfin, il faut prendre en considération les changements historiques

¹ Deutsche UNESCO-Kommission : *Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes*, Bonn 2013, Art. 2.1.

sous l'angle spécifique du patrimoine culturel, c'est-à-dire tenir compte de l'influence sociale et du maintien d'expressions culturelles en tant qu'expressions de la société est-allemande.

L'étude de la culture patrimoniale de la RDA exige de faire un détour par la politique officielle du régime socialiste. Nous soulignerons ainsi dans une première partie la mise en valeur historique de la RDA. La question de l'appropriation du patrimoine culturel immatériel par le bas sera également abordée. Dans un second temps, nous interrogerons la manière dont la RDA s'est réappropriée l'héritage de l'histoire allemande et ce que les différents acteurs impliqués ont jugé digne d'être conservé. Enfin, nous replacerons cette étude de cas dans une réflexion plus large sur les régimes d'historicité et les formes de la mémoire culturelle.

POLITIQUE PATRIMONIALE ET HISTORICISATION DANS LA ZONE D'OCCUPATION SOVIÉTIQUE ET EN RDA

Quel rapport la RDA a-t-elle entretenu avec son patrimoine culturel² (Meier et Schmidt, 1988 ; Kuhrt et Löwis, 1988 ; Palmowski, 2009) ? Comment a-t-elle tenté d'intégrer le passé historique et le présent dans les musées d'histoire ? La culture et l'histoire ne sont pas seulement deux processus étroitement liés. Elles permettent de montrer comment le présent de la RDA était interprété comme une partie de l'histoire future et par conséquent, exposé et médiatisé sous la forme d'objets.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les musées situés en Allemagne de l'Est furent placés dans un premier temps sous le contrôle politique de l'administration militaire soviétique (SMAD) (Scheunemann, 2009), puis après 1949, sous celui des instances étatiques est-allemandes, tant à l'échelle nationale que régionale. Dès 1946, les Soviétiques avaient prévu de construire de nouveaux musées en leur donnant, selon le modèle en vigueur, une dimension d'institution culturelle à visée pédagogique et émancipatrice. Dans une directive non datée du SMAD, la figure du directeur de musée est décrite comme une personne de conviction démocratique qui « doit pouvoir conduire le combat contre l'idéologie fasciste et militariste »³. Parmi ses fonctions, il lui incombait d'épurer les collections d'objets dont le contenu serait fasciste, militariste ou « trop fortement religieux ou bourgeois ». Dans le même temps, on organise très rapidement des expositions temporaires en lien avec le temps présent, portant sur les victimes du fascisme, les réformes agraires ou scolaires ou bien encore l'expropriation des criminels de guerre et l'intégration des déplacés⁴. Ainsi, les lignes directrices des musées d'histoire en RDA furent définies avant même la création du premier État socialiste sur le sol allemand, à savoir d'une part une orientation politique clairement affirmée et d'autre part un ancrage dans le temps présent. De fait, le fossé entre le discours et la réalité muséographique était immense, à l'exemple du musée de l'Histoire allemande (Berlin) ou des musées d'histoire locale.

² Le rapport de la RDA au patrimoine et aux traditions a fait l'objet de travaux de chercheurs est- et ouest-allemands.

³ Potsdam, Brandenburgisches Landeshauptarchiv (BLHA), Rep. 205 a (*Ministerium für Volksbildung*), Nr. 6107, Bl.23.

⁴ BLHA, Rep 205 a, Nr. 615, Ausführung SMAD-Befehlen 1945-1947, Bl. 135, Schreiben der Zentralverwaltung für Volksbildung des Landes Brandenburg v. 25.6.1947.

Le musée de l'Histoire allemande (*Museum für Deutsche Geschichte*, MfDG) créé en 1952 à Berlin était défini d'emblée comme musée d'histoire nationale (Pfundt, 1994 : 23-30 ; Penny, 1995 : 343-372 ; Marshall, 2007). Étroitement contrôlé par le parti communiste au pouvoir (Sozialistische Einheitspartei Deutschland, SED), il devait incarner un musée d'un type nouveau dans la mesure où il devait développer et diffuser une représentation marxiste-léniniste close de l'histoire. En tant que vitrine muséographique de la RDA, il était soumis à un strict contrôle idéologique tout en faisant office de modèle pour les autres musées d'histoire. Les musées locaux essayèrent de résister dans les années 1950 à ce modèle et notamment à la logique de politisation à outrance (Scheunemann, 2009 ; Hoffmann, 2003 : 89-105). En 1955, le ministère de la Culture publia une directive qui fixait les priorités du travail muséographique, à savoir « le traitement de l'histoire du mouvement ouvrier et des traditions révolutionnaires de notre peuple » et l'organisation d'expositions abordant « les développements récents de l'industrie, de l'agriculture et de la culture » (l'œuvre de construction nationale, le plan quinquennal)⁵. L'application de cette directive fut compliquée aussi bien sur le plan de la programmation que de la collecte d'objets. Dans ce processus d'auto-historicisation, les expositions en lien avec le 10^e anniversaire de la fondation de la RDA furent très importantes car les musées d'histoire constituèrent une vitrine de ce temps présent.

En règle générale, les expositions ne s'éloignaient guère de la forme de la chronique historique (Vorsteher, 1999 : 135-147 ; Kiau, 1960 : 196-202 ; Stangl et Wolter, 1959 : 1-16). C'est ainsi que le MfDG suivait exactement le manuel de l'histoire du mouvement ouvrier dans ses différentes versions, notamment celle de 1964⁶. Les expositions en lien avec des anniversaires commémoratifs comme celui de 1969 constituaient les moments forts des musées dont le travail était étroitement contrôlé. Toutefois, en 1969, 70 % des musées est-allemands consacraient des expositions permanentes à l'époque du féodalisme et seulement 25 % au temps présent⁷, et cette tendance a perduré au fil du temps. Il semble évident que les musées, soumis à une pression idéologique très forte, se réfugièrent dans le temps long de l'histoire comme le déplore ce rapport d'un fonctionnaire du ministère de la Culture :

« Nous voulons attirer l'attention sur le fait que les problématiques liées au temps présent sont faiblement prises en considération. Dans un certain nombre de musées régionaux, les expositions relatives à l'époque médiévale ont été complètement modernisées à l'occasion du 20^e anniversaire de la RDA mais au sein de ces mêmes institutions, les secteurs consacrés à l'époque contemporaine sont laissés dans un état d'abandon. [...] Au sein des collectifs des employés de ces musées, il faudrait conduire des discussions visant à lever les

⁵ Anordnung über die Arbeit in den Heimatmuseen der Deutschen Demokratischen Republik, vom 30. Juli 1955, Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik GBl der DDR, Teil II, p. 269-271.

⁶ *Grundriß der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, Berlin-Est 1963 ; DHM, Archiv, Museum für deutsche Geschichte, Nr. 463, Konzeption des Ausstellungsabschnitts 1945 bis Gegenwart, 1962. Je remercie Carola Jüllig pour m'avoir autorisé à travaillé sur ces documents. Bundesarchiv (BA), DR 141/IfM 0082, Fachstelle für Heimatmuseen, 1959-1965, MIETHE Annadora, *Die Perspektiven der Museen in der Deutschen Demokratischen Republik in der Periode des umfassenden Aufbaus des Sozialismus*, undatiert (1964), ici p. 6 et 15.

⁷ BA, DR 141/RfM 0027, Grundorientierung der Museen, 1965-1975, o. pag., Thesen zur perspektivischen Entwicklung der Museen, Juli 1970, p. 8.

réticences vis-à-vis de la représentation du temps présent. »⁸

Cette hésitation à se confronter au temps présent se reflète également dans la pratique de collecte des musées. Là encore, le MfDG était censé remplir une fonction de musée modèle mais lors de l'exposition de 1974 consacrée à la patrie socialiste, il fallut lancer un appel aux dons de particuliers pour combler les lacunes de la politique de collecte d'objets du temps présent⁹. Pour la préparation de cette exposition, on a cherché à voir dans quelle mesure le présent de la société socialiste pouvait faire l'objet d'une muséalisation. Pour l'année 1972, nous savons que sur 365 000 objets collectés, 16 000 relevaient de la période postérieure à 1945¹⁰.

Dans les années 1950 et 1960, l'idée de nation allemande était au centre de la conception de l'histoire en RDA. Depuis la fin des années 1940, l'idée d'un héritage historique et culturel au sens d'une nation allemande socialiste, progressiste, était propagée officiellement par le régime communiste. L'exemple le plus connu était l'idée d'une littérature classique dont le centre historique se trouvait à Weimar, en RDA. Les différents lieux de mémoire, archives et musées qui se rapportaient aux figures de Goethe et Schiller furent érigés en 1953 en « lieux nationaux de recherche et de mémoire de la littérature allemande classique ». Ce projet patrimonial reposait sur la conception de l'appropriation de l'héritage culturel classique par la classe ouvrière qui apparaissait selon la théorie de Georg Lukács comme l'exécutrice testamentaire de la pensée humaniste. Les commémorations autour de la figure de Goethe en 1949, qui eurent lieu tant en RFA qu'en RDA, incarnèrent l'apogée de cette conception d'une nation culturelle progressiste.



Commémoration du 200^e anniversaire de la naissance de J.W. Goethe, 1949, *Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR*.

⁸ Die Hauptaufgabe der Museen in den Jahren 1974/75. Referat auf der Tagung des Rates für Museumswesen beim Ministerium für Kultur am 21. November 1973. *Neue Museumskunde* 17 (1974), n° 3, p. 164-174, ici p. 166.

⁹ BA, DR 141/IfM 0212, Berichte und Pläne der Museen, 1974-1977, Kurt Wernicke : Sammlungsplan Geschichte der DDR (1971-1974), undatiert, o. pag.

¹⁰ Hauptaufgabe der Museen 1974/75, p. 170.

Ces commémorations se déroulèrent aussi bien à Weimar qu'à Francfort-sur-le-Main, en présence de l'écrivain Thomas Mann. Les auteurs littéraires classiques connurent de nouvelles éditions de leurs œuvres, on édita des timbres et des billets d'argent à leur effigie et la ville de Weimar fut érigée en lieu de mémoire. On peut donc parler d'une véritable conjoncture nationale pour caractériser la politique culturelle de la RDA qui se prolongea dans le champ éditorial par l'intégration dans le patrimoine socialiste des guerres de libération anti-napoléoniennes à travers la publication des œuvres de Ludwig Jahn et du général von Scharnhorst (Lange, 1952 ; Scharnhorst, 1953)¹¹. Cette dimension s'atténua considérablement au cours des années 1960, et à l'occasion du 20^e anniversaire de la RDA, en 1969, cette dernière se présenta comme une nation socialiste au travers d'une large campagne officielle.

Au début des années 1970, on observe un changement de paradigme avec l'émergence du couple « héritage et tradition ». L'héritage renvoie à l'appropriation très large de personnalités historiques et culturelles, de la littérature, de l'art et de l'architecture, au-delà du patrimoine culturel tel que la RDA l'avait défini dans les années 1950. Le concept de « tradition » désigne tous les prédécesseurs immédiats du socialisme, c'est-à-dire toutes les personnalités, tous les groupements ou événements relevant d'une culture politique de gauche et que le SED avait intégrés dans son patrimoine culturel. La montée en puissance de la notion d'héritage est intéressante car elle se traduisit par un hommage, sous forme d'expositions commémoratives, à des figures comme celles de Lucas Cranach (1972), Caspar David Friedrich (1974) et Martin Luther (1983) qui durent faire l'objet de nouvelles interprétations et qui jusque là n'appartenaient pas au patrimoine culturel officiel.

En lien avec ce changement de paradigme, la RDA valorisa également fortement la préservation du patrimoine historique. L'année européenne de la protection du patrimoine, en 1975, lui en donna l'occasion. Ce mouvement conduisit *in fine* à la réinstallation du monument dédié au roi de Prusse Frédéric II sur l'allée prestigieuse qu'était *Unter den Linden* à Berlin-Est en 1980.

La province n'était pas épargnée par ce mouvement mais cela relevait davantage de ce que l'on pourrait appeler en français la valorisation du terroir ou de la région.

Eisenhüttenstadt, ville et aménagement, affiche de 1982,
Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR.



¹¹ Tous deux sont considérés comme les pères du soulèvement national mais à travers ces figures, il est fait référence au Corps Libre dominé par les étudiants et la *Landwehr* prussienne qui fonctionnait comme une armée de réservistes.

Le concept quasi intraduisible en français de *Heimat* désigne un conglomérat de significations réelles et idéelles attachées à un lieu et qui apparaît en réaction aux conséquences de la modernité industrielle. Il ne peut être assimilé au concept de nation, qui désigne plutôt une « petite patrie ». La RDA a intégré le concept de *Heimat* dans sa politique culturelle patrimoniale. Dans les années 1950, il a fallu donner une nouvelle identité à cette notion en raison de son instrumentalisation par les nazis (Schaarschmidt, 2004). En ayant recours au discours stalinien sur les traditions nationales et le réalisme socialiste, la RDA a encouragé à cette époque la pratique de danses et de chants traditionnels. Au sein de la Fédération allemande pour la culture, on créa une commission centrale intitulée « Les amis de la nature et de la *Heimat* » qui comprenait les membres des anciennes associations folkloriques dissoutes en 1949.

Cette pratique s'essouffla dans les années 1950. Au cours de la décennie suivante, les traditions populaires locales furent intégrées dans le concept de *sozialistische Heimat*. Et à partir des années 1970, la RDA se réappropria l'histoire et la culture locales, débouchant en 1977 sur la création d'une société pour la protection des monuments et en 1979 d'une société pour l'histoire locale. L'appropriation et la préservation du patrimoine culturel étaient officiellement présentées comme relevant d'un style de vie socialiste (Palmowski, 2009).



Lancement de la compétition de l'art populaire allemand, 1952, *Dokumentationszentrum Alltagskultur der DDR*.

Le patrimoine culturel s'ancrait dans le présent et cet exemple illustre l'idée que le présent devenait de l'histoire, ce qui reflète une conscience très aiguë de l'historicité potentielle de processus sociaux. En 1960, Stalinstadt, l'actuelle Eisenhüttenstadt, célébrait le 10^e anniversaire de sa fondation. Cette ville résidentielle nouvelle créée autour du combinat sidérurgique avait été érigée en ville modèle pour la construction d'une société socialiste en RDA. C'est pourquoi elle était présentée dans les publications officielles comme la première ville socialiste en RDA. Ce qui est intéressant à souligner, c'est que lors du 10^e anniversaire, la fondation de la ville fut présentée comme un cas exemplaire d'une époque historique – celle de la construction du socialisme – alors même que la construction

de la ville n'était pas achevée. Tant dans l'opéra composé à cette occasion par Jean Kurt Forest que dans le spectacle offert aux habitants et intitulé « Soufflez sur le feu » ainsi que dans l'histoire locale de la ville publiée par l'écrivain Joachim Knappe, le même récit d'une naissance dans un contexte difficile, le dépassement du passé nazi, le rêve d'une vie moderne et confortable sous le socialisme était déployé (Ludwig, 1999 : 9-20). Le présent comportait déjà sa propre tradition : il s'agit d'un acte d'auto-historicisation et de production d'un patrimoine culturel relevant du socialisme est-allemand et à destination des générations futures. Ce n'est donc pas surprenant de voir qu'en 1984 la ville relevait de la politique de protection des monuments historiques (Saldern, 2003).

LE PATRIMOINE CULTUREL DE LA RDA APRÈS 1990

Après 1990, les discours sur la RDA en tant qu'État disparurent au même titre que toutes les organisations et les institutions liées à ce régime. À l'exception de l'art est-allemand, le patrimoine culturel se rapportant à la RDA n'a pas été garanti institutionnellement¹² par le traité d'unification¹³. Bien que le mouvement de patrimonialisation se soit renforcé globalement après 1990, l'héritage matériel de la RDA se détériora rapidement, ce qui conduisit à la destruction spectaculaire et largement débattue dans l'opinion du palais de la République qui avait été construit entre 1973 et 1976.



On aurait pu penser qu'après la réunification des deux parties de l'Allemagne, un processus d'historicisation au sens d'analyse scientifique objective articulant un examen et une intégration du patrimoine culturel, aurait eu lieu. Or, en dépit du développement d'une recherche scientifique sur la RDA, l'impression générale qui demeure est celle de controverses relatives à l'héritage historique de l'Allemagne de l'Est dans le champ politique et celui de la société civile.

Ancien cinéma *Sojus* dans le quartier de Marzahn (Berlin), construit en 1982 et fermé en 2008.

© Photo : Andreas Ludwig, 2009.

¹² Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands (Einigungsvertrag) v. 31.8.1990, Art 35, Abs.2, <<http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/>>.

¹³ Exception faite de l'intégration en 1990 du musée de l'Histoire allemande au sein du musée historique allemand.

Dans les années 1990 et encore en partie aujourd'hui, les débats se sont concentrés sur la nature dictatoriale et répressive du régime est-allemand¹⁴. Cette lecture officielle de la RDA a eu des effets sur le fonctionnement d'institutions publiques telles que les musées, les mémoriaux dont l'existence dépend de fonds publics. Les débats qui eurent lieu en amont de la création des mémoriaux se caractérisèrent par deux éléments : d'un côté, l'accent fut mis sur les lieux de mémoire de la dictature et donc, indirectement, sur une mise en comparaison avec le national-socialisme¹⁵ ; de l'autre, sur la dimension du quotidien.



Exposition commémorant les 20 ans de la Révolution pacifique en Allemagne sur l'Alexanderplatz à Berlin, 2009. © Photo : Andreas Ludwig.

La polarisation sur la dimension dictatoriale de la RDA a contribué à ce que la mémoire personnelle – celle du quotidien – soit par réaction davantage mise en avant, ce qui a débouché sur le processus

¹⁴ Voir en particulier les débats au sein de la commission d'enquête du Parlement allemand : Deutscher Bundestag (dir.) *Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland"*. Baden-Baden : 1995 ; Id., *Materialien der Enquete-Kommission "Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozess der deutschen Einheit"*. Baden-Baden : 1999.

¹⁵ Martin Sabrow *et al.* (dir.). *Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte*. Göttingen : 2007 ; Deutscher Bundestag, Drs. 16/9875. Verantwortung wahrnehmen, Aufarbeitung verstärken, Gedenken vertiefen. Fortschreibung der Gedenkstättenkonzeption des Bundes, v. 19.6.2008.

d'« Ostalgie », c'est-à-dire une redécouverte de la culture de consommation socialiste qui fonctionna comme une contre-mémoire collective à la mémoire politique officielle (Großbölting, 2008 : 109-122). Ce faisant, ces souvenirs personnels ne constituaient pas une culture mémorielle homogène et variaient considérablement en fonction de l'appartenance générationnelle, la sensibilité politique et le degré d'intégration à la société est-allemande (Clarke et Wölfel, 2011).



Destruction du palais de la République. © Photo : Andreas Ludwig, 2008.

Au sein de ce paysage mémoriel et historiographique marqué par les polémiques, la question de l'héritage culturel de la RDA s'est posée de manière éminemment politique. Que l'on songe par exemple aux polémiques autour de la figure de l'écrivain Christa Wolf au moment de la « querelle littéraire » de 1993, de l'exposition « Ascension et chute de la modernité » organisée à Weimar en 1999, de la mise au même niveau de l'art nazi et socialiste et plus généralement, de la stigmatisation de l'art est-allemand présenté comme un art officiel de commande (Flacke, 1995)¹⁶. En réaction, des expositions inspirées par un souci de contextualisation et d'objectivité ont apporté un regard plus nuancé sur la question de cet art est-allemand. Au final, ce dernier a trouvé sa place dans les musées

¹⁶ Dokumentationszentrum Kunst der DDR (dir.) : VolksEigeneBilder. Kunstbesitz der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1999.

et les collections d'art et apparaît aujourd'hui comme un élément du patrimoine culturel.

La question de la préservation du patrimoine culturel s'est posée aussi dans les musées d'histoire culturelle. Après 1990, les débats ont tourné autour de la valeur de cet héritage : méritait-il d'être conservé ? Ils opposaient d'une part les tenants d'une perspective d'histoire culturelle qui défendaient le sérieux et le professionnalisme du travail muséal de la RDA et de l'autre les tenants d'une position critique qui exigeaient que ces expositions idéologiques soient commentées (Hofmann et Schönfeld, 1992). C'est finalement la première position qui s'est imposée. D'ailleurs, en intégrant des musées d'histoire de la RDA, ces collections ont contribué à un changement de paradigme des musées d'histoire culturelle qui présentaient le plus souvent des productions culturelles jugées « nobles ». Les collections relatives à l'histoire de la RDA comportent de nombreux objets du quotidien qui fonctionnent comme autant de points d'ancrage de la mémoire de la société est-allemande et qui ont été rassemblés par des personnes n'ayant reçu aucune formation d'historien ou d'ethnologue (Rutschky, 1995 : 851-864). Cette muséification de la RDA est bien plus poussée que dans les autres pays d'Europe centrale et orientale mais elle renvoie essentiellement aux pratiques d'exposition (Knigge et Mähler, 2005 ; Hammerstein et Scheunemann, 2012 ; Gigerenzer, 2013). Il est par contre difficile d'avoir un point de vue sur l'état des biens culturels patrimonialisés et qui constituent le fonds des musées¹⁷.

LE PATRIMOINE CULTUREL DES « CONTEMPORAINS »¹⁸

Comment pouvons-nous interpréter l'émergence et les évolutions du patrimoine culturel de la RDA et quel sens donner finalement à ce pays ? Quels sont les outils conceptuels liés à l'histoire, à la mémoire et à la temporalité que nous pourrions mobiliser ? Je voudrais ici faire référence à trois propositions théoriques en vue d'une réflexion sur les temporalités dans le présent.

La première est celle sur les lieux de mémoire de Pierre Nora qui m'apparaît comme une construction culturelle articulant mémoire et histoire (Nora, 1990 : 11-33). L'idée de départ, à savoir que les lieux de mémoire apparaissent seulement lorsque les milieux de mémoire disparaissent, renvoie à la transformation de souvenirs individuels et à la construction d'une mémoire culturelle qui est toujours réductrice et ouverte aux instrumentalisation. Cet outil conceptuel permet de travailler la question toujours actuelle du rapport à la mémoire de la RDA dans l'Allemagne réunifiée. Ces lieux de mémoire désigneraient des monuments, des lieux concrets, des livres d'histoire, des commémorations mais également des archives, des musées, des collections. La question de « qui fait l'histoire ? » apparaît comme une question centrale, au même titre que celle qui porte sur les musées en tant que forme institutionnalisée d'une mémoire culturelle *a posteriori* et sur leur capacité à produire un discours historique. La décision de savoir si de tels objets de la culture matérielle doivent faire

¹⁷ <www.museum-digital.de> pour les musées de petite et moyenne taille ; <www.deutsche-digitale-bibliothek.de> principalement pour les grands musées.

¹⁸ C'est la définition de l'histoire du temps présent telle que l'a conçue l'historien allemand Hans Rothfels au début des années 1950 : une « histoire des contemporains ».

partie des collections d'un musée ne relève pas d'un processus impliquant les contemporains mais en règle générale les conservateurs de musée et les historiens. De cette sélection découlent ensuite des expositions qui sont une forme de discours historique correspondant aux critères de définition des lieux de mémoire.

Les allusions de Nora à la structure collective et fluide des milieux de mémoire renvoient à la théorie de la mémoire collective de Maurice Halbwachs, sur laquelle s'appuie la théorie de la mémoire proposée par Aleida Assmann. Cette chercheuse, qui a contribué par ses travaux sur histoire et mémoire à enrichir le débat outre-Rhin, s'est attachée à travailler sur des formes de mémoire historique relevant principalement du national-socialisme et des récits de victimes. Elle s'intéresse donc à la manière dont des expériences traumatiques se transforment en mémoires culturelles. Elle en vient à établir une distinction entre une mémoire individuelle, une mémoire sociale (au sens de mémoire collective d'Halbwachs) et une mémoire nationale (Assmann, 2006). À l'instar de Nora, elle ne s'intéresse pas à des différenciations de type analytique mais son travail consiste en une réhabilitation de la mémoire individuelle et sociale en tant que contre-projet à une mémoire culturelle formatée le plus souvent par l'État. Il lui importe de valoriser la culture et l'histoire de la multitude sur la base d'une oralité transgénérationnelle. À l'instar de l'histoire du quotidien (même si elle n'y fait jamais référence) elle considère la mémoire collective comme un élément nécessaire d'une culture discursive de l'histoire qui doit interroger les modèles imposés d'en haut.

Cependant, la mémoire collective et les milieux de mémoire, en tant qu'instruments scientifiques de confrontation avec la culture et l'histoire, courent le risque d'une popularisation médiatique. C'est ainsi que l'historien français François Hartog s'appuie dans sa critique du présentisme sur des formes populaires d'appropriation de la culture et de l'histoire à l'image de ce que l'on voit en Allemagne : les formes de reconstitution de batailles historiques, la reconstruction ou plutôt la construction de bâtiments historiques comme les châteaux des rois de Prusse. Dans son essai, F. Hartog revient sur les différents régimes d'historicité : de l'histoire *magistra vitae*, nous sommes passés à un régime d'historicité moderne où le futur détermina le présent et justifia le passé puis depuis les années 1970-1980 à un régime présentiste qui se caractérise par un futur abscons et dans lequel le présent constitue le seul horizon (Hartog, 1996 : 95-113). Dans le champ du patrimoine, F. Hartog constate la tendance selon laquelle le présent est en proie à des formes de muséalisation, désignant par là un processus de rapprochement du passé et du présent et une patrimonialisation de la société (Hartog, 2003 : 7-18). Ce détour théorique vise à mieux cerner le processus d'historicisation et de construction d'un patrimoine culturel matériel et immatériel est-allemand. Au sens où Pierre Nora l'entend, on peut dire que la RDA n'a pas réussi à créer des lieux de mémoire après la disparition des milieux de mémoire. Parallèlement aux milieux existants après 1990, les lieux ont été détruits ou mis entre parenthèses. Avec l'effondrement de l'État est-allemand, c'est toute la mémoire officielle de ce régime qui a disparu sous l'effet de la stratégie mémorielle des élites politiques ouest-allemandes qui ont développé dans le présent une interprétation du passé est-allemand. Ici, lieux et milieux de mémoire doivent être compris comme un processus synchrone. En référence à Hartog, on pourrait se demander si la politique d'auto-historicisation de la RDA relève d'un régime d'historicité moderne ou présentiste. Pour le formuler autrement, on pourrait se demander si le rapport de la RDA avec son

propre patrimoine culturel est l'expression de distinction de périodes historiques ou bien celle d'un projet « hédoniste » porté par ses élites politiques ? La thèse d'Hartog sur la patrimonialisation ne s'applique que de manière imparfaite pour la RDA. Il serait plus pertinent pour le cas de la RDA de parler du passage d'une mémoire communicative à une mémoire culturelle. En effet, la RDA a laissé un héritage sous la forme de textes, d'images, de sons, d'objets. Cet héritage est encore l'objet de discussions passionnées, de débats et toute la question est de savoir si cette période est transitoire ou si elle réussit à ancrer dans la durée une forme de mémoire officielle sur ce pays disparu.

BIBLIOGRAPHIE

ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Munich : H. Beck, 2006.

BARCK, Simone, LANGERMANN, Martina et LOKATIS, Siegfried (dir.). « *Jedes Buch ein Abenteuer* ». *Zensursystem und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin : Akademie Verlag, 1997.

BUTTER, Andreas et HARTUNG, Ulrich. *Ostmoderne. Architektur in Berlin 1945-1965*. Berlin : 2004.

CLARKE, David et WÖLFEL, Ute (dir.). *Remembering the German Democratic Republik : Divided Memory in a United Germany*. Basingstoke : 2011.

FLACKE, Monika (dir.). « Auftrag : Kunst, 1949-1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik ». *Cat. emp., Berlin, Musée historique allemand, 27 janvier-14 avril 1995*. Munich/Berlin : Deutsches historisches Museum, 1995.

FLÜGEL, Katharina et ERNST, Wolfgang (dir.). *Musealisierung der DDR ? 40 Jahre als kulturhistorische Herausforderung*. Alfter : VDG, 1992.

GIGERENZER, Thalia. *Gedächtnislabore. Wie Heimatmuseen in Ostdeutschland an die DDR erinnern*. Berlin : Be. bra WissenschaftVerlag, 2013.

GROßBÖLTING, Thomas. « Zwischen "Sonnenallee", "Schurkenstaat" und Desinteresse - Aporien im Umgang mit der DDR - Vergangenheit im wiedervereinigten Deutschland ». Dans GROßBÖLTING, Thomas et HOFFMANN, Dirk (dir.). *Vergangenheit in der Gegenwart. Vom Umgang mit Diktaturerfahrungen in Ost - und Westeuropa*. Göttingen : Wallstein, 2008.

HAMMERSTEIN, Katrin et SCHEUNEMANN, Jan (dir.). *Die Musealisierung der DDR. Wege, Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von Zeitgeschichte in stadt - und regionalgeschichtlichen Museen*. Berlin : Metropol Verlag, 2012.

HARTOG, Francois. « Time, History and the Writing of History : The Order of Times ». Dans TORSTENDAHL, Rolf et VEIT-BRANSE, Irmeline (dir.). *History-Making. The Intellectual and Social Formation of a Discipline*. Stockholm : Kungl. Vitterhets, historie och antikvitets akademien,

1996.

HARTOG, François. « Time and Heritage ». *Museum International* 57, 2003, n°3.

HOFFMANN, Frank. « Größte Massenwirksamkeit auf dem kulturellen Gebiet. Zur Funktion und regionalen Struktur der Museen in der DDR ». Dans FAULENBACH, Bernd, JELICH, Franz-Josef, GOCH, Stefan, KOCKA, Jürgen. *Geschichte als Last und Chance. Festschrift für Bernd Faulenbach*. Essen : Klartent, 2003.

KIAU, Rolf. « Die Ausstellung 10 Jahre DDR im Museum für Deutsche Geschichte ». *Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, 1960, volume 2, n°1.

KNIGGE, Volkhard, MÄHLERT, Ulrich, RUGE, Daniela (dir.). *Der Kommunismus im Museum. Formen der Auseinandersetzung in Deutschland und Ostmitteleuropa*. Cologne : Böhlau, 2005.

KÖLLING, Veronica, HUSE, Norbert *et al.* (dir.). *Unbequeme Baudenkmale des Sozialismus. Der Wandel der gesellschaftlichen Akzeptanz im mittel- und osteuropäischen Vergleich*. Berlin : Metropol, 2013.

KUHRT, Eberhard et LÖWIS, Henning von. *Griff nach der deutschen Geschichte. Erbeaneignung und Traditionspflege in der DDR*. Paderborn : F. Schöningh, 1988.

LANGE, Fritz. *Friedrich Ludwig John. Ein deutscher Patriot*. Berlin : Rütten und Loening, 1952.

LINKS, Christoph. *Das Schicksal der DDR-Verlage. Die Privatisierung und ihre Konsequenzen*. Berlin : Ch. Links Verlag, 2009.

LUDWIG, Andreas. « Traum der Zukunft - Wirklichkeit. Stadtgeschichte, Selbstbild, Fremdbild in Eisenhüttenstadt ». *Comparativ*, 1999, volume 9, n°3.

LUDWIG, Andreas. « Soziale Stiftungen und Vereine in Brandenburg zwischen Armenfürsorge und sozialer Daseinsvorsorge seit 1800 ». Dans HÜBENER, Kristina, LUDWIG, Andreas et SCHREITER, René (dir.). *Soziale Stiftungen und Vereine in Brandenburg. Vom Deutschen Kaiserreich bis zur Wiederbegründung des Landes Brandenburg in der Bundesrepublik*. Berlin : Be. Bra Wissenschaft, 2012, p. 31-58.

LUDWIG, Andreas. « Die Ablagerung des Neuen. Plaste in Geschichte, Konsum und Museum ». Dans BÖHME, Katja et LUDWIG, Andreas. *Alles aus Plaste. Versprechen und Gebrauch in der DDR*, Cologne/Weimar/Vienne : Böhlau, 2012, p. 215-231.

LUDWIG, Andreas. « Eisenhüttenstadt – Neue Stadt (verschiedene Beiträge) ». *Alltag : DDR. Geschichten, Fotos, Objekte*, Berlin : Links, 2012, p. 41-69.

MARSHALL, David Edward. *Das Museum für Deutsche Geschichte. A Study of the Presentation of History in the Former German Democratic Republic*. Peter Long, 2010.

MEIER, Helmut et SCHMIDT, Walter (dir.). *Erbe und Tradition in der DDR. Die Diskussion der Historiker*. Berlin : Akademie-Verlag, 1988.

NORA, Pierre (dir.). « Zwischen Geschichte und Gedächtnis : Die Gedächtnisorte ». Dans NORA,

Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin : 1990. Édition française : *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, 1984-1992.

PALMOWSKI, Jan. *Inventing a Socialist Nation : Heimat and the Politics of Everyday Life in the GDR, 1945-1990*. Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2009.

PENNY, H. Glenn. « The Museum für deutsche Geschichte and German National Identity ». *Central European History* 28, 1995, n°3.

PFUNDT, Karen. « Die Gründung des Museums für Deutsche Geschichte in der DDR ». *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Nr. B 23, 1994.

RUTSCHKY, Michael. « Wie erst jetzt die DDR entsteht. Vermischte Erzählungen ». *Merkur*, 1995, n°9-10.

SALDERN, Adelheid von (dir.). *Inszenierte Einigkeit. Herrschaftsrepräsentationen in DDR-Städten*. Stuttgart : F. Steiner, 2003.

SCHAARSCHMIDT, Thomas. *Regionalkultur und Diktatur. Sächsische Heimatbewegung und Heimatpropaganda im Dritten Reich und in der SBZ/DDR*. Cologne : Böhlau, 2004.

SCHARNHORST, Gerhard Johann David von. *Scharnhorst, Der Schöpfer der Volksbewaffnung. Schriften von und über Scharnhorst*. Berlin : Rütten and Loening, 1953.

SCHEUNEMANN, Jan. « *Gegenwartsbezogenheit und Parteinahme für den Sozialismus* ». *Geschichtspolitik und regionale Museumsarbeit in der SBZ/DDR 1945-1971*. Berlin : Metropol, 2009.

STANGL, Gerhard et WOLTER, Horst. « Der 10. Jahrestag der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik und die Aufgaben der Heimatmuseen ». *Neue Museumskunde*, 1959, volume 2, n°1.

VORSTEHER, Dieter. « Ich bin 10 Jahre. Die Ausstellung im Museum für Deutsche Geschichte anlässlich des zehnten Jahrestages der DDR ». Dans GIBAS, Monika, GRIES, Rainer, JACOBY, Barbara et MÜLLER, Doris (dir.). *Wiedergeburten. Zur Geschichte der runden Jahrestage der DDR*. Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 1999.

Nomindari Shagdarsuren et Johanni Curtet

LES TRANSFORMATIONS D'UN PATRIMOINE IMMATÉRIEL MONGOL : D'UNE PRATIQUE LOCALE DU *KHÖÖMII* À L'OBJET D'UNE PATRIMONIALISATION

RÉSUMÉ

Français

Le *khöömii*, appelé aussi « chant diphonique », est un PCI partagé par plusieurs peuples turco-mongols autour de la chaîne de l'Altai, répartis à travers des régions de Russie, de Mongolie et de Chine. En Mongolie et à Touva (Fédération de Russie), cette technique vocale est devenue un emblème culturel pendant la période soviétique. Pour la Chine, bien qu'une pratique ait été attestée au nord du Xinjiang, le *khöömii* a été transmis dans la région autonome de Mongolie-Intérieure à la demande des institutions musicales depuis la fin des années 1980 par les diphoneurs de Mongolie. Dans le cas de traditions partagées par plusieurs peuples de différents pays, l'Unesco encourage les États parties à soumettre des candidatures multinationales. Malgré cela, la Chine a inscrit le *khöömii* sur la liste représentative du PCI en 2009. Cet acte a entraîné des revendications identitaires à différents niveaux au sein des communautés porteuses de cette tradition en Mongolie et à Touva. L'article tente d'examiner le cas des transformations d'un patrimoine oral musical, passé de pratiques communautaires locales à des revendications politiques transfrontalières.

Mots-clés : revendication nationale, patrimonialisation, *khöömii*, chant diphonique, patrimoine immatériel mongol

Anglais

The *khöömii*, also known as "overtone singing" is an intangible cultural heritage shared by Turkish-



Mongol peoples around the Altai mountain chain, spread across the regions of Russia, Mongolia and China. In Mongolia and Tuva, this vocal technique has become a cultural icon during the soviet era. For China, although the practice of this tradition has been attested in the north of Xinjiang, *khöömii* was passed down by the Mongolian practitioners in the Autonomous Region of Inner Mongolia at the request of musical institutions from the late 1980s. In the case of a tradition shared by many local communities in different countries, Unesco encourages the State parties to submit multi-national nominations. Despite this, China inscribed the *khöömii* in the Representative List of ICH in 2009. This act brought about identity claims at different levels within the *khöömii*-bearing communities in Mongolia and Tuva. The article attempts to examine the case of the transformation of an oral musical heritage, from local community practices to cross-border political claims.

Key words : national claim, heritagization, *khöömii*, overtone-singing, Mongolian intangible heritage

Cet article étudie les transformations d'un patrimoine oral musical mongol, le *khöömii*, passé de pratiques communautaires locales à des revendications politiques transfrontalières. Dans un premier temps, nous brosserons le contexte général dans lequel cette tradition a pris forme en parallèle à sa patrimonialisation. À partir du contexte spécifique à la Mongolie, nous montrerons ensuite comment cette technique vocale a fait l'objet d'une discorde internationale autour de ses inscriptions sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'humanité de l'Unesco. Enfin, nous présenterons les réactions et les changements découlant de cette situation.

CONTEXTE GÉNÉRAL : DES ZONES DE PRATIQUE AUX REVENDICATIONS PATRIMONIALES

Le *khöömii*, qualifié par la recherche ethnomusicologique de « chant diphonique », est une technique vocale dans laquelle une personne produit plusieurs sons simultanément avec sa voix, dont un bourdon vocal et une mélodie d'harmoniques. Cette pratique est partagée par plusieurs peuples turco-mongols autour de la chaîne de l'Altaï, répartis en Fédération de Russie à travers les républiques de Touva, d'Altaï, de Khakassie ; en Mongolie dans les provinces de Zavkhan, Khovd, Uvs, Bayan-Ölgii et la capitale Oulan-Bator ; et en République populaire de Chine dans les régions autonomes du nord du Xinjiang et de Mongolie-Intérieure. Ces peuples partagent un mode de vie pastoral nomade, une histoire et une culture en commun. Mais l'établissement des frontières administratives contemporaines a divisé géographiquement et politiquement la population, entre la Mongolie et Touva en 1958, entre la Mongolie et la Mongolie-Intérieure annexée à la Chine en 1947, et le Xinjiang en 1955.

Au sein d'un groupe donné, l'acte de perpétuer une tradition musicale relevant de l'oralité est inhérent à sa transmission. Ce processus réside dans les modalités de l'enseignement familial ou de maître à élève. Dans ce cadre, l'acte de passation est simple et ne relève pas d'une autorité

plus importante que celle de la communauté détentrice du savoir musical en question. Le *khöömii* est encore perpétué par ce procédé, appelé en mongol *geriin surguuli* (littéralement « l'école de la maison »). Mais son cas montre que la transmission est aussi passée à un autre stade, avec l'influence des politiques culturelles locales qui ont évolué parallèlement entre les périodes soviétique et postsoviétique, qui pour la Mongolie vont respectivement des années 1920 à 1990 et de 1990 à aujourd'hui.

Avant les années 1950, en Mongolie comme en Touva, le *khöömii* était peu connu. Sa pratique était réservée à quelques pasteurs situés dans les contreforts reculés de l'Altai. Au début du XXI^e siècle, c'est à l'échelle de toute la Mongolie et de Touva que chaque théâtre et ensemble se dote de son *khöömiiich*. Dans ces régions comme à l'étranger, rares sont les programmes de concert de musique traditionnelle sans chant diphonique. Les politiques culturelles mongole et touva ont chacune contribué à ériger le *khöömii* en emblème national dans leurs localités. Ces changements ont opéré en parallèle dans ces deux zones de plusieurs manières.

1) Par la spectacularisation des musiques traditionnelles et la circulation des musiciens : à l'origine ces musiques n'étaient pas représentées sur scène. Selon Carole Pegg, c'est au moment de leur spectacularisation que des genres vocaux comme l'épopée ou le *khöömii* sont élevés au rang de pratiques artistiques (Pegg, 2001 : 272). À Touva, Mark van Tongeren observe que le chant diphonique évolue d'un mode expressif issu de la nature vers un art vocal cultivé (Tongeren, 2004 : 84). Il remarque que les notions de « musicien professionnel » et de « performance artistique » n'existent pas dans le vocabulaire de la langue locale avant les années 1950 (*ibid.* : 86). Dans la même période, il repère une « ascension » du chant diphonique sur la scène touva similaire à celle remarquée en Mongolie. Ici, c'est dans les années 1950 qu'apparaissent les premiers *khöömiiichid* sur les planches des théâtres. La politique culturelle transforme certaines pratiques musicales en des formes hybrides, reprenant le modèle soviétique et occidental. À cette période, la présence du chant diphonique dans les programmes de concert et à l'échelle du pays est rare, alors que l'usage d'autres pratiques comme la vièle à tête de cheval, le chant long et les danses des minorités ethniques est largement répandu. Le numéro de *khöömii* dans les concerts commence à se systématiser dans les années 1960, même si la place qui lui est accordée ne dépasse pas la durée de deux mélodies. Le concert trouve son apogée dans les fêtes nationales programmées par la classe politique. C'est l'occasion pour les musiciens amateurs ayant remporté un certain nombre de concours et les professionnels engagés dans les théâtres de présenter leurs talents. C'est à cette époque que l'on distingue par leur titre deux catégories : les amateurs sont d'abord appelés *uran saikhanch* (artiste amateur) jusqu'au milieu des années 1980, puis *ardyn aviyaastan* (talent populaire). Les professionnels quant à eux se distinguent d'abord par leur fonction au théâtre (acteur, musicien, danseur) et parfois par l'adjectif *mergejliin* (professionnel). Progressivement dans les années 1970 et 1980, diphoner est devenu un nouvel enjeu économique et social en jouant au théâtre, ou en participant à une tournée de concerts à l'étranger, sous l'organisation et le contrôle de l'État. Depuis ce changement et particulièrement à partir des années 1990, ce sont des concerts entièrement consacrés au *khöömii* qui sont programmés dans le monde entier.

2) Par le biais des concours : au cours de la période soviétique, selon l'idéologie socialiste, la compétition était encouragée au sein du peuple pour qu'il produise les meilleurs résultats. Dès la



deuxième moitié du xx^e siècle, la régularité des festivals de folklore et des concours de musique délimite un nouvel environnement pour les *khöömiichid*. La compétitivité suscitée par l'espoir de gagner une médaille, du niveau communal au niveau national, puis international au sein des pays soviétiques, renforce la rivalité entre les musiciens. Rappelons que l'organisation soviétique est basée à tous ses échelons sur la compétition pour obtenir les meilleurs résultats de productivité, d'efforts et de dépenses pour le parti socialiste, en prônant le culte du héros (Aubin, 1973 : 36 et 50). À l'occasion du premier festival national des arts traditionnels (*Jazguur urlagiin ulsyn ankhdugaar naadam*), Badraa Jamts élabore le programme et les critères de sélection, dans lesquels il inclut la catégorie des arts musicaux liés aux organes de la voix (Jantsannorov, 1998 : 6). Dans les années 1970, le *khöömii* est intégré comme une catégorie indépendante dans les concours (Kherlen, 2010 : 4). L'organisation même du festival d'arts traditionnels, fondée sur l'esprit de compétition, a joué un rôle dans le développement du chant diphonique. Les diphoneurs, et plus généralement les musiciens, sont attachés à énumérer la liste des reconnaissances et des médailles remportées lors des festivals des arts ou autres concours. Ces prix constituent des étapes importantes dans la « carrière » du musicien mongol, qu'il soit amateur ou professionnel. Ils lui donnent une reconnaissance fondamentale au sein de sa communauté. Avec ces distinctions, il pourra être introduit plus facilement dans d'autres centres culturels, théâtres et festivals. Les musiciens collectent toujours les récompenses et d'ailleurs, ces concours sont encore de véritables institutions à la campagne (Legrain, 2010 : 66).

3) Par l'institutionnalisation et l'académisation du *khöömii* : en Mongolie, dans la continuité d'un processus d'institutionnalisation des traditions engagé durant la période soviétique (Marsh, 2009 : 47-72), c'est en 1992, à l'initiative de Badraa Jamts, qu'une première classe de *khöömii* est créée à l'université nationale de Mongolie (Kherlen, 2010 : 4). En 2006, une seconde classe délivrant un diplôme de diphonneur professionnel ouvre à l'université des arts et de la culture d'Oulan-Bator (*ibid.*). Dans chaque université, l'enseignement est confié à Odsüren Baatar. Actuellement, ce type de transmission est un modèle de référence au niveau national, pour les villes de toutes les provinces comme pour la plupart des musiciens pasteurs nomades. À Touva, l'institutionnalisation de l'enseignement du chant diphonique a aussi commencé entre 1992 et 1993 (Süzükei, 2009 : 9).

4) Par la diffusion des enregistrements à grande échelle : à travers les médias du film documentaire et de la radio, les disques et aujourd'hui Internet.

C'est à travers cette tendance à la professionnalisation et dans un mouvement de large diffusion que les pratiques du chant diphonique se sont rapidement transformées. En l'espace d'une quarantaine d'années, le *khöömii* et, de manière générale, la musique, ont été amenés à une forme modelée pour la scène, dans la perspective de construire une musique nationale et de former des artistes soviétiques. Ce projet de « fixation » pourrait être envisagé comme le laboratoire de confection de la pensée patrimoniale mongole contemporaine. C'est grâce au renforcement de la représentation des traditions sous la période soviétique, repris plus tard par la politique de patrimonialisation actuelle, que, dans les mentalités, certaines musiques, avec des individus et des lieux qui les portent, ont été mises en avant. Les *khöömiichid* ont suivi les mouvements de l'histoire et se sont adaptés aux changements. Ainsi, le *khöömii* est devenu un patrimoine dans la conscience collective et un élément identitaire représentatif de la Mongolie et de Touva sur le plan international.

En Chine, une pratique a été attestée chez les Mongols des montagnes de l'Altaï, au nord du Xinjiang, mais elle est actuellement sur le déclin. Malgré cette situation, le *khöömii* a été transmis dans la région autonome de Mongolie-Intérieure à la demande des institutions musicales locales à la fin des années 1980, et son enseignement a été assuré par des diphoneurs venus de Mongolie. Depuis cette période, des étudiants des branches mongoles venus de Bouriatie en Russie et de Mongolie-Intérieure viennent suivre un cursus à Oulan-Bator pour apprendre le *khöömii* à l'université des arts et de la culture (Soyol, Urlagiin Ikh Surguuli). Depuis le début des années 1990, les maîtres de Mongolie vont eux aussi enseigner en Bouriatie et en Mongolie-Intérieure, à l'exception de Touva, qui maintient une identité et une transmission à part. Cet aller-retour permanent contribue à la transmission étendue de la tradition qui devient alors centrale dans la question de la propriété intellectuelle et culturelle, quand la politique internationale entre en jeu.

La Mongolie a connu une période de soixante-dix années de régime soviétique, qui a pris fin en 1990. La population a subi une acculturation graduelle qui a commencé par l'interdiction de l'écriture traditionnelle et l'alphabétisation avec le cyrillique, puis la prohibition de toute pratique religieuse, non sans violences (Bawden, 1989 : 350-351 et 359-373 ; Aubin, 1993 : 143). Dans le même temps, certains arts traditionnels, dont une partie de la musique, ont été refondés dans un modèle fixé pour la scène, dans la perspective de construire une musique nationale et de former des artistes communistes.

Lors du changement de régime, en 1990, l'idée de revitalisation et de conservation des traditions ainsi que le concept de patrimonialisation de type Unesco émergent dans la politique culturelle en Mongolie. À titre d'exemple, la liste qui suit énumère les documents officiels qui constituent l'environnement législatif pour le patrimoine culturel et des mesures élaborées pour le *khöömii* :

- *Mongol ulsyn ündsen khuuli* (Constitution de Mongolie de 1992)
- *Mongol ulsyn törөөс баримтлах союлын бодлого* (stratégie d'État sur la Culture de 1996, renouvelée en 2012)
- *Союлын тухай khuuli* (loi sur la Culture de 1996)
- *Союлын өвiiг хамгаалах тухай khuuli* (loi sur la protection du patrimoine culturel de 2001, renouvelée en 2014)
- *Mongol ulsyn yerönkhiilögchiin Mongol khöömiin urlagiig khögjüülekh тухай зарлиг* (décret du président sur le développement de l'art *khöömii* de 2006)
- *Mongol Khöömii үндеснii khötölbör* (programme national *Mongol khöömii* de 2007, pour la période 2008-2014) qui inclut le projet d'inscription du *khöömii* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco.

TROIS PAYS POUR UNE TRADITION : UNE POUR TOUS OU TOUS POUR UNE ?

Dans le cas de traditions partagées par plusieurs peuples répartis dans différentes régions, l'Unesco

recommande aux États parties de la convention pour la sauvegarde du PCI de procéder à des inscriptions multinationales sur les listes du PCI. Malgré cela, la Chine a inscrit le *khöömii* sur la liste représentative du PCI en 2009. Cet acte a entraîné des revendications identitaires à différents niveaux au sein des communautés porteuses de cet élément en Mongolie et en Touva. Ainsi, la Mongolie a inscrit à son tour le *khöömii* sur la même liste en 2010. Touva n'a pu procéder à une inscription sur la liste de l'Unesco car la Russie n'a pas ratifié cette convention.

La problématique patrimoniale de type Unesco est un projet qui fait des choix, forcément orientés et influencés par une politique étrangère internationale. Comme l'explique l'anthropologue de la musique Luc Charles-Dominique, « à l'échelon d'une collectivité, d'une région ou d'un État, les politiques patrimoniales s'inscrivent de plain-pied dans les stratégies identitaires » (Charles-Dominique, 2010 (à paraître) : 8). Le *khöömii* est une tradition partagée par des peuples répartis aujourd'hui entre trois pays. Son inscription sur les listes de l'Unesco fait l'objet d'une discorde entre ces États. L. Charles-Dominique remarque de manière générale que les États, en tirant parti d'une proclamation à l'Unesco, instaurent une rivalité entre les pays, « redéfinissant au passage les modes d'élaboration des identités nationales » (*ibid.* : 12). De plus, la concurrence entre les cultures fait apparaître une distinction entre « celles qui sont nominées et celles qui ne le sont pas » (*ibid.*, en citant Amselle, 2008 : 71).

Nous allons donc exposer le contexte et les termes de ce problème pour montrer à la fois comment les États instrumentalisent la convention de 2003 de l'Unesco et comment cela se répercute dans la pratique et la revendication du *khöömii* en Mongolie.

UN PROJET COMMUN, MAIS UN RETOURNEMENT DE SITUATION

Du 8 au 10 mai 2009, des diphoneurs de Mongolie, Touva et de Mongolie-Intérieure ainsi que des chercheurs autochtones et étrangers se réunissent à l'occasion du premier symposium international de chant diphonique à Oulan-Bator (*Mongol khöömiin olon ulsyn simposium-ikh naadam*). Derrière cet événement, soutenu par le ministère de l'Éducation, de la Culture et des Sciences (*Bolovsrol, soyol, shinjlekh ukhaany yaam*), la Commission nationale de la Mongolie pour l'Unesco (*Unesco-giin Mongolyn undesnii komiss*), le Centre du patrimoine culturel (*Soyolyn öviin töv*) et l'association « *Mongol Khöömei* » (*Mongol Khöömei kholboo*), ce projet se présente aussi, à l'initiative de la Mongolie, comme le présage d'une inscription transfrontalière du chant diphonique sur la liste représentative du PCI de l'Unesco (texte de présentation du festival, 2009 : 7).



Logo du Symposium et festival international de *khöömii* d'Ulaanbaatar (photo : Johanni Curtet, 2009)

Pourtant, le 30 septembre suivant, suite à la décision de la quatrième session du Comité intergouvernemental de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel réuni à Abou Dhabi, la communauté internationale apprend que le *khöömii* est inscrit par la Chine sur la liste représentative. L'élaboration des dossiers de candidature d'éléments du PCI prend en général une année à un pays pour réaliser une demande d'inscription sur une liste de l'Unesco. Ici, la Chine n'avait visiblement attendu ni consulté personne parmi les autres parties intéressées dans sa démarche. En apprenant cette nouvelle, c'est la Mongolie tout entière qui proteste. Tour à tour les hommes politiques concernés par le dossier de nomination, les médias, les *khöömiiichid* et une grande partie de la population font connaître leur mécontentement et leur indignation, voyant à travers cet acte la remise en question d'une propriété intellectuelle et culturelle revendiquée par la Mongolie.

Pourtant, pendant cette session du Comité intergouvernemental, ce pays inscrit la flûte *cuur*, le chant épique *tuul'*, et la danse *bie bijelgee* sur la liste de sauvegarde d'urgence du PCI. Il n'y a aucune réaction comparable à l'annonce de cette nouvelle.

En janvier 2010, la Mongolie soumet le dossier de demande d'inscription du *khöömii* sur la liste représentative du PCI. Sans même attendre la décision de l'Unesco qui inscrit le *khöömii* mongol en novembre suivant, le monde politique, les médias et la population mongole sont déjà en pleine ébullition. Nous nous demandons alors pourquoi les réactions sont aussi démesurées pour le chant

diphonique en particulier et pourquoi les trois pays (Russie, Mongolie, Chine) qui partagent le *khöömii* n'ont pas élaboré une inscription collective et transfrontalière, comme l'Unesco le préconise généralement dans ce cas. Le chant diphonique, qui reflète l'image de la Mongolie sur les scènes internationales depuis une trentaine d'années, est devenu l'un des symboles musicaux du pays, avec la vièle à tête de cheval *morin khuur* et le chant long *urtyu duu* (ces deux traditions musicales ayant déjà été déclarées chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, respectivement en 2003 et 2005). Le chant long avait d'ailleurs fait l'objet d'une proclamation commune réussie entre la Chine, avec la région autonome de Mongolie-Intérieure et la Mongolie, qui partagent cette technique vocale.

Que ce soit la Mongolie, la Chine ou la Russie, chacune a des raisons scientifiquement valables pour justifier d'une pratique locale du chant diphonique. La Chine a inscrit le *khöömii* sous son nom et le problème semble bien se limiter à cela. Mais en observant le dossier de candidature chinois, un certain nombre de questions et d'incohérences scientifiques apparaissent.

Ce dossier mentionne « diplomatiquement » une tradition transfrontalière partagée entre la Russie, la Mongolie et la Chine (dossier de la nomination chinoise, 2009 : 2). Mais les provinces de Bajan-Ölgij, Uvs et la ville d'Oulan-Bator en Mongolie, tout comme les républiques d'Altaï et de Khakassie en Fédération de Russie, des zones de pratique importantes, ne sont pas mentionnées.

Dans la description des contextes de jeu du chant diphonique, les affirmations sont étonnantes (*idem* : 2), nous citons : « cet art a vu le jour dès le XIII^e siècle », mais personne n'a étayé cette affirmation scientifiquement à notre connaissance. On peut encore lire : « le *khoomi* n'est exécuté qu'en des occasions particulières, tels les courses de chevaux, les tournois de tir à l'arc et de lutte, ou les grands banquets et cérémonies sacrificielles » ; cette énumération semble être une récréation et n'a pas encore été mentionnée par les ethnomusicologues. Ces deux exemples, parmi d'autres, mettent en lumière la nécessité d'une relecture et de vérifications scientifiques. Une fois encore se pose le problème d'une expertise, faite le plus souvent par des diplomates et non par des chercheurs ou des acteurs de terrain (Khaznadar, 2009 : 102).

De plus, les recherches sur le chant diphonique des Mongols du Xinjiang semblent avoir été oubliées. Pourtant, Fulonga Mergejikh a montré que les pratiques musicales de cette région constitueraient des traces parmi les plus anciennes dans l'histoire de la musique mongole (Mergejikh, 2005 : p. 56). Pourquoi donc cet aspect des recherches en Chine a-t-il été écarté ?

Dans un article du *Washington Post* daté du 11 août 2011, le journaliste Andrew Higgins revient sur la discorde entre la Chine et la Mongolie autour du *khöömii* en rapportant que cette technique vocale n'était pas connue en Mongolie-Intérieure avant que les maîtres de Mongolie ne viennent l'enseigner dans les années 1980. A. Higgins souligne que l'inscription à l'Unesco permet avant tout à la Chine de renforcer son affirmation culturelle, qui est essentielle pour unir les minorités réparties sur son vaste territoire. Selon le journaliste, valoriser la culture mongole en Mongolie-Intérieure est une manière de calmer des tensions plus fortes qui existent avec les minorités ethniques au Tibet et au Xinjiang.

L'anthropologue mongole Baatarnaran Tsetsentsolmon explique que si la notion de PCI est perçue par la convention de 2003 comme moyen de sauvegarde, il semblerait que les détenteurs et les

États voient plutôt en elle une licence leur garantissant la propriété de la tradition en question (Tsetsentsolmon, 2012 (à paraître) : 1). Selon l'ethnomusicologue britannique Carole Pegg, l'inscription d'une tradition sur une liste de l'Unesco peut être employée pour participer à la construction de la nation et de l'identité nationale (Pegg, 2013 : 3). C'est ce que dénonce aussi C. Khaznadar en énonçant ce type de cas de figure comme étant l'un des dangers politiques autour de l'utilisation de la convention (Khaznadar, *op. cit.* : 102). Après l'inscription du chant diphonique par la Chine, les Mongols ont remis en cause les compétences de l'Unesco, mais aussi la responsabilité des diphoneurs ayant contribué à diffuser le *khöömii* en Mongolie-Intérieure. Selon Tsetsentsolmon, la dispute intra mongole est avant tout une rivalité à propos des droits de propriété du PCI, qui n'a pas de délimitation claire au niveau ethnique ou étatique. Cela soulève la question de comment partager ou non un patrimoine entre les groupes mongols divisés dans et en dehors de la Mongolie. C'est ainsi qu'apparaît la compétition dans le partage culturel (Tsetsentsolmon, *op. cit.* : 1 et 3).

LES CHANGEMENTS FACE À « L'INCIDENT CULTUREL DIPLOMATIQUE »

Aujourd'hui en Mongolie, le patrimoine est étroitement lié à l'identité et la sécurité nationale, ainsi qu'au développement économique. Le texte sur le concept de la sécurité nationale de 1994 (*Mongol ulsyn ündesnii ayuulgüi baidlyn üzel barimtlal*) a été renouvelé en juillet 2010 (*ibid.* : 3). Maintenir la culture mongole traditionnelle, notamment le pastoralisme nomade, rejoint l'idéologie du nationalisme mongol. En effet, la Mongolie arrive à un seuil critique alors que ses ressources minières sont estimées à 1,3 trillion de dollars, un objectif désirable pour les investisseurs étrangers (Campi, 2012 (à paraître) : 1). Ainsi survient une réévaluation de l'importance du patrimoine nomade mongol pour établir un lien entre l'économie traditionnelle et moderne. Juste avant cela, la Mongolie et la Chine ont signé un accord mutuel pour inscrire ensemble les éléments du PCI qu'elles partagent (Tsetsentsolmon, 2012 (à paraître) : 5). Selon ce texte, à l'avenir les deux parties devront discuter et parvenir à une entente respectueuse pour inscrire un élément commun du patrimoine culturel à l'Unesco (*Montsame News Agency*, avril 2010). La stabilité des relations diplomatiques entre les deux pays étant un enjeu de taille pour le maintien des projets miniers dans le désert de Gobi, nous voyons ici que le patrimoine, malheureusement moins important que l'économie, ne doit pas être source de discorde.

Après le tumulte causé par la Chine en 2009 avec l'inscription du *khöömii*, les initiatives de protection du PCI se multiplient et un regain nationaliste se manifeste davantage en Mongolie (Shagdarsuren, 2012 : 75). Ce pays tente de présenter dix éléments de son patrimoine culturel pour candidater à l'Unesco en 2011, mais ce n'est qu'un seul dossier qui est accepté, celui du jeu de la flûte limbe en respiration circulaire. Selon nos observations, bien que l'État ait inscrit un certain nombre d'éléments sur les listes, les mesures de sauvegarde annoncées dans les dossiers sont souvent négligées. Cela s'explique par une grande incompréhension de l'esprit de la convention de la part de tous les acteurs concernés, politiciens comme détenteurs.

La discorde autour de la propriété du *khöömii* entre la Chine et la Mongolie s'est apaisée. Le maître

de l'université des arts et de la culture, Odsüren Baatar, continue d'enseigner ponctuellement à Khökh Khot (Hohhot), la capitale de Mongolie-Intérieure, et les jeunes diphoneurs de Mongolie sont de plus en plus appelés pour aller transmettre leur pratique en Chine, parfois au-delà de cette région, à Pékin par exemple.

Jusqu'ici, nous n'avons fait que relater la situation entre la Chine et la Mongolie. Mais qu'en est-il de la position des Touvas dans cette histoire ?

Deux articles du journal *Tuva-Online* nous informent sur les démarches et la réaction des Touvas face aux inscriptions du *khöömii* par la Chine et la Mongolie à l'Unesco. La journaliste Oyumaa Dongak revient sur une démarche politique de la Russie. Elle rapporte que le ministre de la Culture touva, Vyacheslav Dongak, s'est rendu au siège de l'Unesco à Paris en 2008 pour y évoquer l'éventualité de l'inscription du chant diphonique touva sur une liste (2010 : en ligne). Cela a été refusé car la Russie n'a pas ratifié la convention de 2003 (*ibid.* ; Pegg, 2012 : 4). Malgré cela, il a été rapporté aux Touvas en charge de ce projet qu'il était possible de contester la décision de l'Unesco sur ces inscriptions en s'appuyant sur des recherches et une documentation. Selon O. Dongak, l'argument principal n'est pas de prouver l'ancienneté de la pratique de la technique vocale, mais de dire que ce sont les Touvas qui ont diffusé et fait connaître le chant diphonique dans le monde. Après avoir lu cela, cette auteure touva semble déterminée à considérer l'enjeu d'une inscription sur la liste de l'Unesco comme les autres, dans un esprit de compétition, tel que le confirme cette citation : « *We still have a chance to stand in the first place in the nomination of the inclusion of throat-singing in the Unesco list* » (2010 : en ligne). Un autre article rapporte une visite à Touva de l'ancien président de Russie, Dmitri Medvedev, au cours de laquelle le célèbre diphonneur Kongar-ool Ondar se plaint du fait que la Chine et la Mongolie revendiquent l'origine du chant diphonique, alors qu'elle devrait revenir aux Touvas. Le journal rapporte que D. Medvedev lui promet que s'il le faut, celui-ci se battra pour faire changer cela, quitte à inviter le président américain Barack Obama pour venir vérifier sur place (traduction de l'article par Heda Jindrak, 2011 : en ligne).

Pour l'ethnomusicologue touva Valentina Süzükei, les candidatures déposées par la Chine puis la Mongolie sont perçues d'un très mauvais œil à Touva. La réaction de la population s'est exprimée par un sentiment de frustration face à l'avis des experts de l'Unesco qui ont examiné ces inscriptions. Pour V. Süzükei, ces personnes ne sont pas compétentes dans la mesure où le monde entier sait que le chant diphonique touva est une forme traditionnelle autochtone, meilleure que celle des autres. De son point de vue, la paternité du chant diphonique revient aux Touvas car les diphoneurs de Mongolie sont historiquement et ethniquement proches de Touva. À la question concernant les raisons pour lesquelles Touva, la Mongolie et la Chine n'ont pas pu travailler ensemble à inscrire le chant diphonique comme une tradition transfrontalière, elle répond qu'ils auraient pu travailler collectivement. Mais cela se résume à une situation politique dans laquelle Touva n'est pas indépendant et doit résoudre ses problèmes par l'intermédiaire du ministère russe des Affaires étrangères qui n'a pas ratifié les documents de l'Unesco, alors que la Mongolie et la Chine sont des États indépendants (7 avril 2013, communication personnelle).

La discordance du triptyque Chine-Mongolie-Touva a réveillé aussi d'autres détenteurs du chant diphonique. Ayant ratifié la convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel

et naturel en 1988, la Russie a inscrit la partie de la chaîne de l'Altaï qu'elle englobe sur la liste du patrimoine mondial en 1998. Un communiqué de l'agence de presse russe RIA Novosti daté du 6 juin 2012 rapporte que la République de l'Altaï souhaite compléter l'inscription de ses montagnes, en y intégrant le chant diphonique comme l'un des éléments constitutifs de ce patrimoine. Heureusement, selon le texte, ce projet apparaît enfin comme celui d'une inscription transfrontalière collective : « *We are now preparing a proposal to include throat-singing in the list of monuments of human civilization, as a unique phenomenon of human culture, and that is being done jointly with certain other countries – Mongolia and China, as well as Republic Tuva* » (RIA Novosti, 2012 : en ligne).

CONCLUSION

Cet exemple de différend international autour de l'inscription d'un élément du patrimoine culturel immatériel sur les listes de l'Unesco n'est pas unique. Face à cette situation, lors de la septième session du Comité intergouvernemental de sauvegarde du PCI au siège de l'Unesco en décembre 2012, le Comité a pris la décision de créer un mécanisme en ligne de partage d'informations pour encourager les dossiers multinationaux. Grâce à cela, les États parties peuvent, sur la base du volontariat, annoncer leur intention de soumettre des dossiers, et d'autres États parties peuvent prendre connaissance des possibilités de coopération dans l'élaboration de dossiers multinationaux. Cette décision est importante pour la promotion de la coopération internationale.

L'exemple du *khöömii* nous a montré comment un patrimoine culturel immatériel pouvait passer d'un simple héritage communautaire à des revendications nationalistes. À cet égard, des questions restent en suspens :

- comment s'assurer que la convention n'est pas instrumentalisée au profit des nationalismes ?
- comment promouvoir « le sentiment d'identité et de continuité » des communautés détentrices du PCI mis en avant par la convention sans en faire une dispute autour de la propriété culturelle ?

BIBLIOGRAPHIE

AMSELLE, Jean-Loup. « De l'invention à la reconstitution : une histoire naturelle ? Métissage, branchement et patrimoine culturel immatériel ». Dans GUELFUCCI, Michèle et SALINI, Dominique (dir.). *La polyphonie corse traditionnelle peut-elle disparaître ?* Bastia : Dumane (coll. Hommes et territoires), 2008.

AUBIN, Françoise. « Fêtes et commémorations en République populaire de Mongolie : apport à l'étude de la propagande éducative en pays socialiste ». *Revue française de science politique*, 1973, 23^e année, n°1.

AUBIN, Françoise. « Renouveau gengiskhanide et nationalisme dans la Mongolie postcommuniste ».

Cahiers d'Études sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien. 1993, n°16.

BAWDEN, Charles Roskelly. *The modern history of Mongolia*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1968.

CAMPI, Alicia. « Definition of Mongolian Heritage and its Connection to National Identity, National Security, and Economic Development in Today's Mongolia ». *Espace et patrimoines mongols*. Paris : Otasia, (2012) à paraître.

CHARLES-DOMINIQUE, Luc. « La patrimonialisation des formes musicales et artistiques : anthropologie d'une notion problématique ». *Formes spectaculaires, traditionnelles et processus de patrimonialisation. La scène comme lieu de mémoire ? Actes des Journées d'Études*, Université Rennes II, (2010) à paraître.

CURTET, Johanni. « Une première approche sur la transmission du chant diphonique en Mongolie ». *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 2013, n°43-44, en ligne : <<http://emscat.revues.org/2123>>

CURTET, Johanni et SHAGDARSUREN, Nomindari. « Le PCI de Mongolie sur les listes de l'Unesco : traditions musicales et enjeux de sauvegarde ». *Rencontres internationales du patrimoine culturel immatériel en Bretagne*, 14-15 décembre 2012, Brest, Dastum/Bretagne Culture Diversité, 2014.

CURTET, Johanni. *La transmission du khöömii, un art du timbre vocal : ethnomusicologie et histoire du chant diphonique mongol*. Thèse de musicologie, Rennes 2, 2013.

DONGAK, Oyumaa. « Eleonora Huseinova : I will become an advocate of Tuvan throat-singing in UNESCO ». *Tuva-Online*, 2010, en ligne : <http://en.tuvaonline.ru/2010/04/26/5600_unesco.html>

HIGGINS, Andrew. « A showdown over traditional throat singing divides China and Mongolia ». *The Washington Post*, 10 août 2011, en ligne : <http://articles.washingtonpost.com/2011-08-10/world/35271686_1_throat-tuvan-china-and-mongolia>

JANTSANNOROV, Natcag. « Ömnökh üg » [Préface]. *Mongol ardyn khögjim* [La musique populaire mongole]. Oulan-Bator : T. and U Printing Company, 1998.

JARGALSAIKHAN, Tsamba. *Soyol urlag shine nökhtsöld-V. Soyol, urlagiin ajiltnuudad zoriulsan gariin avlaga*, [Les nouvelles conditions de la culture et de l'art vol. V. Manuel dédié aux employés de la culture et de l'art], Oulan-Bator : ministère de l'Éducation, de la Culture et de la Science, 2007.

JINDRAK, Heda (trad.). « Medvedev will invite Obama to listen to Tuvan throat-singing ». *Tuva-Online*, 24 mars 2011, en ligne : <<http://en.tuvaonline.ru/2011/03/24/obama.html>>

KHAZNADAR, Chérif. « Les dangers qui guettent la convention de 2003 ». *Internationale de l'Imaginaire, Le patrimoine culturel immatériel à la lumière de l'extrême-orient*, 2009, n°24.

KHERLEN, Lkhasüren. *Mongol khöömein utga kholbogdol* [L'importance et le sens du khöömii

mongol], Oulan-Bator : université nationale de Mongolie, 2010.

L'art mongol du chant Khoomei, dossier de la nomination chinoise du chant diphonique sur la liste représentative du PCI, en ligne : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00011&RL=00210>, consulté en novembre 2009 et janvier 2010.

LEGRAIN, Laurent. « Transmettre l'amour du chant. Cris, éloquence et complaints dans une famille ordinaire de Mongolie rurale ». *Terrain*, 2010, n°55, p. 54-71.

MERGEJIKH, Fülöngä, BAYANJARGAL, Sanzaijav et DORJIRAA, Zokün. *Mongol duu khögjmiin sudlal* [Études sur la musique mongole]. Ürümqi : Shinjaany ardyn khevleliin khoroo, 1997.

MERGEJIKH, Fülöngä. « Tsooryn khögjmiin nariivchilsan sudlal » [Étude détaillée sur la musique de tsoor]. *Mongol duu khögjmiin sudlal* [Études sur la musique mongole]. Ürümqi : Shinjaany ardyn khevleliin khoroo, 2005.

Mongol khöömii, texte de présentation du symposium et festival international de *khöömii* d'Oulan-Bator, 2009.

MONTSAME News Agency, « Mongolia and China agreed to coordinate when submitting reports to UNESCO about objects of cultural heritage ». *Tuva-Online*, 5 avril 2010, en ligne : http://en.tuvaonline.ru/2010/04/05/3300_mon_china.html.

PEGG, Carole. « Mongolian conceptualizations of overtone singing ». *British Journal of ethnomusicology*, 1992, n°1.

PEGG, Carole. *Mongolian music, dance, & oral narrative : performing diverse identities*. Seattle : University of Washington Press, 2001.

PEGG, Carole. « Nomads, States and Musical Landscapes : Some Dilemmas of Khöömii as Intangible Cultural Heritage ». *Musical Geographies Of Central Asia*. Université de Londres : 2012, en ligne : <<http://www.soas.ac.uk/music/events/mgca/>>

RIA NOVOSTI. « Altai monuments and throat-singing may join UNESCO heritage ». *Tuva-Online*, 2012, en ligne : <<http://en.tuvaonline.ru/2012/06/06/altai-monuments-and-throat-singing-may-join-unesco-heritage.html>>

SHAGDARSUREN, Nomindari. *Mongol uls dakh Soyolyn biet bus öviin khadgalalt, khamgaalaltyn ulamjlad, shinechleliin asuudald* [Questions sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en Mongolie : tradition et modernisation]. Mémoire de mastère d'histoire. Oulan-Bator : université Gengis Khan, 2010.

SHAGDARSUREN, Nomindari. « Safeguarding Intangible Cultural Heritage in Mongolia : Needs and Challenges ». *Asian Cooperation Program on Conservation Science, The 1st ACPCS Workshop, Establishing a platform for building a regional capacity*. Daejeon : National Research Institute of Cultural Heritage, 2012.

SÜZÜKEI, Valentina. « Learning Traditional Music in Tuva : Historical Problems and Contemporary Solutions ». Dans SULTANOVA, Razia (éd.). *Sacred Knowledge : Schools or revelation ? Master-*

Apprentice System of Oral Transmission in the music of the Turkic Speaking world. Cologne : Lambert Academic Publishing, 2009.

TONGEREN, Mark van. « A Tuvan Perspective on Throat Singing ». Dans ZANTEN, Wim van et ROON, Marjolijn van (éd.). *Oideion : the Performing Arts Worldwide. Ethnomusicology in the Netherlands : present situation and traces of the past*. Leyde : Centre of Non-Western Studies, Leiden University, 1993.

TONGEREN, Mark van. *Overtone singing : physics and metaphysics of harmonics in East and West*. Amsterdam : Fusica, 2004.

TSETSENTSOLMON, Baatarnaran. « To Share or Not to Share : Intra-Mongol dispute over "intangible cultural heritage" ». *Espace et patrimoines mongols*. Paris : Otasie, (2012) à paraître.

Franziska Nix

LE CARNAVAL DE BINCHE, OU COMMENT RELEVER DU « PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL » ?

RÉSUMÉ

Français

Lorsqu'on entend le mot « carnaval », la majorité des personnes l'associe à celui de Rio au Brésil, de Cologne en Allemagne, de Nice en France ou de Venise en Italie. Or, aucune de ces manifestations au rayonnement européen voire mondial n'est représentée sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco, à la différence du carnaval de Binche en Belgique. C'est donc tout l'intérêt de savoir ce qui fait la particularité de ce dernier, ce qui constitue son identité en tant qu'objet d'étude patrimonial qui soit à la fois porteur de traditions et pourtant bien ancré dans le monde contemporain. Au travers de cet article, nous nous attacherons à mettre en exergue aussi bien l'histoire et le déroulement du carnaval que les dispositions permises par l'obtention du label PCI, qui peut comporter des avantages mais aussi des inconvénients.

Mots-clés : carnaval, Binche, candidature, label PCI

Anglais

When you hear the word "carnival", most people associate it with the one of Rio in Brazil, of Cologne in Germany, of Nice in France and Venice in Italy. However, none of these events in European or even global radiation is represented in the UNESCO list of intangible cultural heritage, unlike Binche Carnival in Belgium. Therefore, it is interesting to study what makes it special, what constitutes its essence as an heritage research subject that is both bearer of traditions and yet firmly rooted in the contemporary world. For this article, we will endeavor to highlight the history and the course of the carnival as well as the measures enabled by obtaining the PCI label, which may have



advantages but also disadvantages.

Key words : carnival, Binche, Intangible Cultural Heritage

Lorsqu'on entend le mot « carnaval », la majorité des personnes l'associe à celui de Rio au Brésil, de Cologne en Allemagne, de Nice en France ou de Venise en Italie. Or, aucune de ces manifestations au rayonnement européen voire mondial n'est représentée sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco, à la différence du carnaval de Binche en Belgique. En effet, ce dernier y est officiellement inscrit depuis 2003, relevant des « traditions orales, des arts du spectacle, des pratiques sociales, rituels et événements festifs, des connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou des connaissances et des savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel. » Pour intégrer cette liste, il faut posséder au minimum un des critères énoncés plus haut. En outre, il faut prouver que le groupe – les personnes impliquées – vit sa tradition et la réactualise dans le présent. L'idée de transmission et d'actualisation intergénérationnelle est très importante car de cette manière la forme de la culture se réactualise en permanence. Cela veut dire que les règles ne sont pas fixées sous une forme écrite. L'Unesco est attachée à cette idée d'une culture qui reste dans une forme mobile, dynamique et ouverte aux changements.

L'exemple du carnaval de Binche permet de voir que cet événement est une tradition qui inclut tout à la fois les rites d'un carnaval – à chaque jour son rite – mais aussi le savoir-faire de métiers artisanaux et la transmission de la musique. Tous ces rites trouvent leur origine au Moyen Âge et ont réussi à se frayer un chemin jusqu'à nos jours. C'est la raison pour laquelle le carnaval de Binche est si intéressant comme objet de recherche : il se trouve à l'articulation entre passé et présent, entre logiques touristique, financière, patrimoniale et populaire avec bien sûr ce désir de « conserver » et de faire vivre une culture locale. En tant que lieu d'observation du patrimoine culturel immatériel, le carnaval de Binche témoigne des difficultés à obtenir ce label mais aussi des avantages et des inconvénients procurés par ce dernier.

Depuis l'adoption de la convention de l'Unesco sur le PCI en 2003, peu de cas concrets ont été étudiés par les chercheurs en sciences sociales. Binche fait partie des rares terrains à avoir été abordés par les ethnologues, à l'instar de Markus Tauschek qui a publié en 2010 l'étude la plus complète à ce jour sur cette manifestation (Tauschek, 2010). Dans son livre, à l'appui d'une enquête de terrain croisant les niveaux international et local, il décrit le processus de la candidature en discutant les problèmes induits par le label PCI ainsi que les effets sur la population binchoise. À cet ouvrage fondamental s'ajoute celui de la directrice du musée du Carnaval et du Masque de Binche, Christel Delière. Assistée d'une photographe, Nathalie Hupin, elle offre un regard genré sur les jours du carnaval et tous ses rites (Delière et Hupin, 2010). Toutes les deux témoignent de leurs propres expériences, de leur rôle de femmes dans le carnaval. C. Delière est originaire de Binche et son témoignage est donc bien ancré dans la tradition locale, d'autant que son mari est un Gille (nous décrirons le rôle du Gille ci-après). L'ancien directeur du musée du Carnaval et du Masque de Binche, Michel Revelard, a aussi publié un livre en 2002 dans lequel il décrit le carnaval

et ses origines, tout en interrogeant plus largement la notion de patrimoine (Revelard, 2002).

Dans le cadre de cette contribution, nous entendons revenir sur l'origine et le processus de la candidature à l'Unesco. Dans un second temps, nous analyserons le carnaval dans ses dimensions rituelles avant de conclure par une analyse de l'impact de l'inscription de ce carnaval au PCI.

LA CANDIDATURE BINCHOISE : ORIGINE ET DIFFICULTÉS

POURQUOI DÉPOSER UNE CANDIDATURE À L'UNESCO ?

La procédure d'inscription, couronnée de succès en 2003, n'avait pas été lancée par le bourgmestre de l'époque, André Navez, mais par son opposant, le leader local du parti socialiste, Laurent Devin. Par la suite, ce succès d'estime a indéniablement joué dans l'élection de ce dernier comme maire de Binche en octobre 2006. L'initiative locale du parti socialiste a été perçue positivement par les habitants de Binche et s'est traduite sur le plan politique par la victoire du candidat de gauche. Donner un rayonnement mondial au carnaval ne pourrait qu'influencer positivement l'économie et l'industrie du tourisme de Binche, tel était l'argument de Laurent Devin. Située en Wallonie, Binche est une ville qui depuis les années 1970 a été durement touchée par la crise économique et les mutations de l'économie belge. Elle a notamment subi de plein fouet l'effondrement de l'industrie textile. L'inscription au « patrimoine culturel immatériel » a été conçue comme la possibilité de développer le tourisme dans cette région, et en particulier à Binche. Dans une logique reposant sur l'idée de cercle vertueux, le tourisme aurait un impact positif sur l'économie locale (hôtels, restaurants, commerces, etc).

Si l'on suit la définition du PCI, la ville de Binche remplit les attentes en termes de centralité de coutumes ou de traditions pour l'identité d'un pays ou d'un groupe. M. Tauschek a bien montré les raisons qui ont conduit l'Unesco à valider le dossier de candidature de la ville wallonne : l'inscription de la coutume du carnaval dans la longue durée (depuis le Moyen Âge), la continuité de cette pratique jusqu'à nos jours, le refus d'une commercialisation et aussi la valorisation des métiers artisanaux. L'attachement des Binchois à cette tradition carnavalesque – incarnée par les figures du Gille et les tamboueurs – est évidemment central. Pour les habitants de la ville, ce carnaval symbolise leur identité. Cette tradition est pour ainsi dire inscrite dans le « programme génétique » de chaque Binchois comme en témoigne la grande influence de cette manifestation sur leur vie quotidienne. De fait, la nomination en tant que « patrimoine culturel immatériel » a été aussi un hommage rendu à tous les Binchois qui perpétuent cette tradition.

LES DIFFICULTÉS DU DOSSIER DE CANDIDATURE : LA QUESTION DU GENRE

Ce fut sous la direction de Michel Revelard, historien de formation et ancien directeur du musée du Carnaval et du Masque de Binche, et de l'historienne d'art Marie Demelenne, que le dossier et le film pour la candidature pour l'Unesco ont été préparés. Revelard, qui était lui-même un Gille, combinait les fonctions d'universitaire et d'acteur de la tradition, ce qui lui permettait de connaître celle-ci de l'intérieur.



Au moment de lancer la candidature pour intégrer la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité, les discussions se sont focalisées sur le rôle de l'homme et de la femme dans le cadre du carnaval. L'homme a une position incomparablement plus élevée, car c'est la figure masculine du Gille qui donne la vie au carnaval. Cependant, s'il est bien le personnage principal du carnaval, il est également très dépendant de l'aide de sa femme. C'est elle qui renouvelle son maquillage et veille à son costume. En outre, elle s'occupe de la nourriture, des boissons et des enfants. En bref, elle prend soin de tout pour que son mari puisse profiter pleinement du carnaval. Au final, ses fonctions domestiques conduisent à l'exclure du carnaval visible. Elle est réduite à porter le panier d'oranges.

L'Unesco s'est immiscée dans la discussion en menant une enquête sur le rôle de la femme au sein du carnaval, de manière à évaluer la façon dont cette dernière pourrait être davantage impliquée dans le carnaval. La majorité des hommes de Binche n'entendaient pas remettre en cause la tradition et accorder plus de place et de visibilité aux femmes. La demande de réactualisation voulue par l'Unesco dans une perspective d'égalité des sexes fut reçue négativement par la population masculine de Binche impliquée dans le carnaval. Pour l'Unesco, il s'agissait d'un point crucial car en tant qu'organisation internationale attachée à la défense des droits de l'homme, la position de la femme devait être renforcée dans le cadre d'une actualisation des rapports de genres. Il est clair que l'Unesco avait pour objectif de faire pression sur les porteurs du projet de candidature afin de mettre en question la position discriminante de la femme. En particulier, la référence explicite à une violation des droits fondamentaux des femmes témoigne d'un point d'achoppement. Comment ont réagi les porteurs du dossier, Revelard et Demelenne ?

Revelard défendait l'idée de la tradition et accordait peu d'importance au rôle de la femme. Dans la première mouture du film de candidature, il avait même laissé un commentaire négatif d'un Gille sur le bien fondé d'exclure les femmes du carnaval. Demelenne s'est attachée à réviser le dossier dont le contenu avait été à l'origine défini par Revelard. Selon l'historienne de l'art, le rôle des femmes avait été laissé de côté parce que le porteur du dossier était lui-même un Gille. En outre, elle s'est appuyée sur la thèse d'anthropologie de Christel Delière qui avait étudié le rôle des femmes lors du carnaval de Binche en 1998. Au final, le dossier de candidature fut révisé dans le sens d'une valorisation des femmes. Le film de candidature a lui aussi fait l'objet d'une reprise pour pouvoir être accepté par l'Unesco. Toutefois, celui-ci s'apparentait surtout à une déclaration d'intention et au final, les changements promis n'ont pas conduit à une remise en cause fondamentale des rapports de genre. Le débat fut même étouffé car le dossier de candidature a mis l'accent sur les notions de tradition et de métier artisanal. En définitive, la candidature a été acceptée par l'Unesco.

LE CARNAVAL DE BINCHE : MODE D'EMPLOI

LA FIGURE CENTRALE DU GILLE

Le carnaval de Binche s'apparente presque à une « religion » pour les habitants de la ville. Il unit la communauté au-delà des différences sociales – au cours du carnaval, les Gilles portent un masque de cire symbolisant l'abolissement temporaire des différences sociales et générationnelles entre



eux – et possède une telle force que le temps du carnaval introduit une rupture dans la temporalité ordinaire. À cette occasion, on passe beaucoup de temps avec sa famille et ses amis. Pour les Gilles, cela constitue même un moment privilégié d’introspection.

De fait, le Gille est la figure principale du carnaval. Seul un homme né à Binche peut devenir un Gille. La forme actuelle de son costume remonte au XIX^e siècle. Depuis la création de l’État belge en 1830, le costume se compose d’un pantalon aux couleurs de la Belgique, d’une tunique, d’une barrette de coton, d’une ceinture avec des clochettes (« apertintaille »), d’une fraise et de sabots. Pendant les festivités, le costume change un peu : le Gille porte un masque de cire et un chapeau de plumes d’autruche. Dans la mesure où tous les costumes sont faits à la main, ils coûtent très cher. C’est la raison pour laquelle il y a beaucoup de Gilles qui louent leur costume chez le « louageur » et pourquoi les ateliers de couture ont une importance significative pour la ville de Binche. Les Gilles sont organisés en treize sociétés, régies par des règles strictes. Le Gille peut perdre sa place dans la hiérarchie s’il déroge à l’une d’entre elles. Le Gille n’est pas seulement un Gille pendant les jours du carnaval, il l’est durant toute sa vie ; c’est d’ailleurs un rôle qu’il vit avec honneur et qui lui vaut le respect des autres habitants. En plus de son importance sociale, la figure du Gille a une signification mythologique. Il est vu comme le patron de la communauté, qu’il protège. L’action de jeter des oranges au peuple remonte au XIX^e siècle, lorsqu’elles remplacèrent les pommes et les noix. Elles symbolisent des fruits d’or que le Gille partage avec le peuple – c’est-à-dire qu’il partage sa richesse avec ce dernier.

DES SOUMONCES AUX TROIS JOURS DE FESTIVITÉS DU CARNAVAL

Six semaines avant le carnaval, les festivités pré-carnavalesques appelées « soumonces » commencent. Quatre semaines avant le carnaval, chaque dimanche est l’occasion d’organiser un défilé des sociétés accompagné par les tamboueurs et leurs tambours. Même s’il n’y a pas de costumes – ou seulement des costumes de l’année passée – les sociétés répètent l’ordre des défilés pour éviter de se tromper. Les derniers dimanches, deux semaines avant le carnaval, les autres musiciens assistent les tamboueurs dans les défilés. Les soumonces sont l’occasion d’organiser des bals costumés et les « trouilles de nouilles » au cours desquelles, pendant une nuit, on s’amuse des personnes sans costumes.

Mais le « vrai » carnaval commence le Dimanche gras avec un défilé où participent les Gilles, les Pierrots et les Arlequins – ce sont des groupes de jeunes qui s’inscrivent aussi dans le cadre de sociétés. Dans les « caniets », les sous-groupes des sociétés, les membres inventent leurs costumes. C’est comme un concours entre les sociétés, c’est à quel groupe porte le costume le plus original. Il y a aussi des musiciens, qui accompagnent ces défilés : les joueurs d’orgue de Barbarie. Le Lundi gras, les groupes de jeunes dansent toute la matinée, accompagnés par les joueurs d’orgue de Barbarie. Ils suivent les batailles de confettis auxquelles participent aussi les autres habitants de la ville. Ensuite, les jeunes dansent le « Rondeau de l’amitié », suivi d’un feu d’artifice. Enfin arrive le Mardi gras. Dès deux heures trente du matin commence le déguisement du Gille, moment connu sous le nom de l’« habillage ». À partir de quatre heures, les Gilles viennent se chercher les uns après les autres. Pendant ce processus, le Gille ne peut se déplacer sans la musique du tamboueur.

Quelquefois, un joueur d'aubade les escorte aussi. Chez chacun d'entre eux, le groupe de Gilles boit un verre de champagne et mange des huîtres, ces deux aliments symbolisant, à l'instar des oranges évoquées précédemment, la richesse dans la mesure où il s'agit de produits coûteux. En outre, l'huître a la réputation d'être aphrodisiaque ; sa consommation peut être interprétée comme une préparation pour les défilés et les danses.

Ensuite, les Gilles et les spectateurs se réunissent sur la Grande Place où les premiers dansent le rondeau avec leurs masques de cire. Tous les Gilles se rendent ensuite à l'hôtel de ville. Là, le maire décore quelques Gilles de médailles aux jubilaires pour honorer leurs mérites pour le carnaval. Pour célébrer la remise, un grand défilé a lieu au cours duquel les Gilles portent leurs chapeaux de plumes d'autruche. Pendant ce défilé, les hommes ont des corbeilles avec des oranges. Ils les jettent quelquefois aux spectateurs. Ensemble, ils repartent jusqu'à la Grande Place pour danser un autre rondeau, accompagnés par un feu de Bengale. À la fin de la soirée, un grand feu d'artifice qui s'achève par la devise de Charles Quint « Plus Oultre », qu'on peut interpréter comme la maxime du carnaval, est tiré. Les Binchois font la fête jusqu'à l'aube du jour suivant. Le carnaval se conclut le lendemain matin du mercredi des Cendres par le nettoyage des rues.

LE LABEL PCI SUR LE CARNAVAL DE BINCHE : UN FACTEUR DE DIVISION ?

Les habitants de Binche savent que leur carnaval est très populaire auprès des touristes et ont conscience qu'il peut servir à dynamiser l'économie locale. D'un côté, on veille à préserver une forme de tradition de l'intimité dans la mesure où le moment où le Gille vient chercher les autres Gilles se passe à l'abri des regards des spectateurs. De l'autre, pendant les défilés, le centre de Binche est adapté à l'afflux de touristes. Le défilé est ouvert aux journalistes munis d'une carte de presse alors qu'avant la nomination sur la liste du PCI, il était impossible que des étrangers participent au carnaval.

Par contraste, les Binchois n'acceptent aucune influence extérieure. Leurs pratiques documentées et muséalisées au sein du musée international du Carnaval et du Masque, créé en 1975, attestent de leur attachement à une tradition immuable, ce qui les met en porte-à-faux par rapport à cette demande d'actualisation émanant de l'Unesco.

Aujourd'hui, il existe deux groupes de participants au carnaval : les « fondamentalistes » d'une part, qui n'acceptent pas les changements, et d'autre part ceux qui souhaitent adapter le carnaval à l'« air du temps ». Toute la question est d'interpréter l'objectif de l'Unesco. Les propositions sont plurielles, c'est pourquoi les deux groupes s'affrontent pendant les festivités et les débats sont vifs.

Après l'inscription à l'Unesco, les tensions persistèrent. La candidature était portée par seulement quelques personnes et la majorité n'était pas impliquée dans le processus. Les Binchois espéraient obtenir de l'Unesco avant tout une reconnaissance et des moyens financiers, sans savoir que celle-ci accorde des fonds seulement aux pays non-européens. De plus, ils ne savaient pas vraiment comment valoriser leur PCI selon les statuts de l'Unesco. Alors, Revelard et Demelenne ont élaboré un catalogue de mesures : enraciner l'idée que le carnaval participe du PCI, créer un institut pour le PCI, ouvrir une école pour les tamboueurs et les musiciens. Ces objectifs ne sont pas encore

atteints.

On constate une augmentation des touristes et aussi un intérêt croissant de la presse nationale et internationale. Pour satisfaire les attentes de l'extérieur, le carnaval s'adapte à la logique touristique mais surtout à l'image que les médias vont transmettre. Entre le carnaval et les médias s'est formé un cercle vicieux, au sens où l'un influe sur l'autre et vice versa. Les Binchois ne font pas le carnaval exclusivement pour eux-mêmes mais aussi pour les personnes qui ne sont pas directement impliquées.

CONCLUSION

Le carnaval de Binche semble être à la croisée des chemins : dans quelle mesure cette tradition carnavalesque peut-elle continuer à exister sans changements ? Dans quelle mesure la labellisation par l'Unesco impose-t-elle une forme d'adaptation aux exigences du XXI^e siècle ? Nous songeons ici à la question de la position des femmes et des rapports de genres ou encore à la pression exercée par les logiques touristique et médiatique.

De nos jours, la mobilité des individus est très forte. Pour les Binchois, il est important d'ouvrir le carnaval aux non-Binchois. Le patrimoine culturel, matériel et immatériel, est un héritage appartenant à tous et pour tous. Il est nécessaire que les Binchois l'acceptent afin que le carnaval de Binche puisse continuer à exister.

BIBLIOGRAPHIE

DELIÈGE, Christel et HUPIN, Nathalie. *Carnaval de Binche. Fête d'hommes, regard de femmes*. Bruxelles : Éditions Racine, 2007.

REVELARD, Michel. *Le Carnaval de Binche. Une ville, des hommes, des traditions*. Tournai : La Renaissance du livre, 2002.

TAUSCHEK, Markus. *Wertschöpfung aus Tradition : der Karneval von Binche und die Konstituierung kulturellen Erbes*. Berlin : LIT Verlag, 2010.

WEBOGRAPHIE

<<http://www.carnavaldebinche.be/accueil.html>> [01.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/Dimanche-gras.html>> [01.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/la-femme-gille.html>> [03.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/le-gille.html>> [03.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/lundi-gras.html>> [01.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/mardi-gras.html>> [01.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/musiciens.html>> [03.09.2014]

<<http://www.carnavaldebinche.be/precarnavalesque.html>> [01.09.2014]

<<http://www.museedumasque.be/fr/page.php?pageId=359>> [03.09.2014]

<<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00003>> [20.11.2014]

Charles Quimbert

L'INSCRIPTION DU *FEST-NOZ* SUR LA LISTE REPRÉSENTATIVE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL DE L'UNESCO

RÉSUMÉ

Français

Le 5 décembre 2012, le comité intergouvernemental de l'Unesco votait l'inscription du *fest-noz* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Cette inscription concluait une longue démarche coordonnée par l'association Dastum. Cette inscription certes recherchée, attendue, espérée, ne représente pourtant pas une fin en soi mais s'inscrit dans une démarche globale de reconnaissance des cultures populaires et de leurs acteurs. L'Unesco ne dit pas autre chose quand elle affirme que « l'inscription sur cette liste contribue à assurer une meilleure visibilité du patrimoine culturel immatériel, faire prendre conscience de son importance et favoriser le dialogue dans le respect de la diversité culturelle ». Nous profiterons de cet article pour retracer les conditions générales dans lesquelles s'est construit le dossier de demande d'inscription du *fest-noz*, les enjeux perçus par les porteurs de ce projet et aborderons les conséquences institutionnelles et associatives de cette démarche.

Mots-clés : inscription, *fest-noz*, liste, Bretagne

Anglais

On December the 5th 2012, the UNESCO Intergovernmental Committee inscribed *festnoz* on the representative list of the Intangible Cultural Heritage (ICH). This inscription concluded a long application procedure initiated by Dastum association. Even though this inscription was actively sought and warmly welcomed it does not represent an end in itself but a step further for the recognition of grass-roots customs and communities. This set of mind is central in the UNESCO convention

as it states that the registered elements are to demonstrate the diversity of intangible heritage and raise awareness about its importance. This article is the opportunity to relate the conditions of the fest-noz' application, issues at stake for the communities and operators and the institutional and associative consequences of this procedure.

Key words : inscription, fest-noz, list, Brittany

Le 5 décembre 2012, le comité intergouvernemental de l'Unesco votait l'inscription du *fest-noz* sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Cette inscription concluait une longue démarche coordonnée par l'association Dastum. Cette inscription certes recherchée, attendue, espérée, ne représente pourtant pas une fin en soi mais s'inscrit dans une démarche globale de reconnaissance des cultures populaires et de leurs acteurs. L'Unesco ne dit pas autre chose quand elle affirme que « l'inscription sur cette liste contribue à assurer une meilleure visibilité du patrimoine culturel immatériel, faire prendre conscience de son importance et favoriser le dialogue dans le respect de la diversité culturelle ». Nous profiterons de cet article pour retracer les conditions générales dans lesquelles s'est construit le dossier de demande d'inscription du fest-noz, les enjeux perçus par les porteurs de ce projet et aborderons les conséquences institutionnelles et associatives de cette démarche.

LE FEST-NOZ : LA FACE VISIBLE D'UNE CULTURE VIVANTE

Cette démarche d'inscription s'est faite dans un contexte culturel bien spécifique qui définit la Bretagne ; précisons tout de suite que ce contexte est vivant, en perpétuelle évolution, et qu'il est bien difficile de s'arrêter à un instant « T » pour en proposer une description. La Bretagne est diverse par ses expressions linguistiques et culturelles.

La langue bretonne était pratiquée à l'ouest et comporte aujourd'hui plus de 200 000 locuteurs (Broudic, 2013 : 439-453) ; parmi eux le nombre de bretonnants de naissance (ayant essentiellement parlé breton jusqu'à leur inscription à l'école) diminue inéluctablement. Le breton, avant l'unification de l'orthographe dont il a fait l'objet – le *peurunvan* – et les tentatives de standardisation de la langue enseignée autour du « léonard », se dialectalise en différents pays linguistiques qui n'empêchent toutefois pas l'intercompréhension. Le breton et ses différents parlers véhiculent une culture spécifique dont un des aspects les plus connus demeure les *gwerzioù* (Laurent, 2012)¹, chansons de tradition orale à caractère narratif, le plus souvent en vers, et qui évoquent des faits dramatiques anciens. Les pratiques culturelles à l'est de la Bretagne sont portées par la langue gallèse², d'origine en

¹ Il existe de nombreux travaux portant sur les *gwerzioù*. Citons notamment ceux de Donatien Laurent dont on trouvera un recueil de ses principaux articles.

² Le récent sondage de Bretagne culture diversité <<http://bcd.bzh/tag/barometre/>> indique un nombre quasi identique de gallèsants (8 % des habitants ont déclaré le comprendre, 9 % pour le breton, sondage réalisé par la société TMO en

romane, les éléments culturels de cette partie de la Bretagne sont souvent plus proches des régions voisines francophones que de la Basse-Bretagne.

Il n'en demeure pas moins que le sentiment d'une identité et d'une culture bretonne est partagé sur l'ensemble du territoire³. Le renouveau de la musique bretonne dans les années 1970 a indéniablement joué un rôle fédérateur. La musique est encore aujourd'hui ce qui, aux yeux des Bretons, le caractérise le mieux.

La musique fédère et le fest-noz rassemble. Le fest-noz aujourd'hui ne se présente pas sous une forme unique et peut revêtir, à l'initiative des organisateurs, des formes bien différentes : du fest-noz tentant de préserver une esthétique (fest-noz de Poullaouen, Châteauneuf-du-Faou ou Bovel) à celui qui essaie de ramener le plus de danseurs possible (on trouve à l'affiche un ou deux groupes reconnus à qui l'on associe de plus en plus rarement sonneurs et chanteurs), jusqu'au « méga fest-noz » (Yaouank) qui vise par sa démesure à toucher le jeune public urbain en se rapprochant le plus possible des canons médiatiques des shows spectaculaires et/ou télévisés. La liste n'est pas exhaustive car il ne faut pas oublier les *festoù-deiz* ou les *festoù-noz*, organisés par les cours de danse, où l'on voit un public d'ateliers venir pratiquer les danses traditionnelles ou folkloriques et réclamer que soit joué un nombre incalculable de variantes de danses.

Le paysage de ce que l'on a cru pouvoir définir sous le terme de « rassemblement festif basé sur la pratique collective des danses traditionnelles de Bretagne »⁴ ne ressemble pas à celui que l'on aurait pu décrire vingt ans auparavant, ni à celui de l'avant ou de l'après Seconde Guerre mondiale. Ce paysage évolue au gré des changements de la société bretonne elle-même. Nous pourrions certainement défendre la thèse selon laquelle les formes prises par le fest-noz révèlent, au moins en partie, la manière dont la population bretonne se positionne par rapport à son héritage culturel.

LE FEST-NOZ A UNE HISTOIRE

À l'évidence, ce qu'on appelle fest-noz aujourd'hui ne correspond plus à ce que ce même terme désignait avant-guerre dans une aire culturelle donnée qui allait de Poullaouen à Rostrenen et de Callac au nord de la commune du Faouet. Par fest-noz (« fête de nuit »), le paysan breton désignait le moment privilégié où, le plus souvent après une journée de travail bien remplie (arrachage de pommes de terre, battage), la petite communauté se divertissait en pratiquant la danse « reine » de son secteur (la gavotte ou la danse plin). Notons que si le terme de fest-noz est employé spécifiquement sur cette aire géographique, la pratique des danses après une journée de travail collective est chose commune en Bretagne. C'est avec le même plaisir que l'on pousse les tables pour s'adonner aux danses pratiquées localement : les rondes chantées du pays gallo comme les avant-deux plus à l'est.

décembre 2013 auprès de 1 000 personnes sur les cinq départements de la Bretagne historique).

³ Le même sondage indique un attachement fort à la Bretagne : 86,5 % des habitants de la Bretagne se disent attachés à cette région.

⁴ Définition proposée dans le dossier de candidature du fest-noz à l'inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Le fest-noz, sous l'impulsion de certains militants culturels bretons, va connaître une profonde mutation dans cette région du Centre-Bretagne. Son passage de la cour de la ferme à la salle communale s'accompagne de l'arrivée de la sonorisation (utilisation d'un micro) et de la désolidarisation des chanteurs et des danseurs : auparavant, les chanteurs étaient présents dans la chaîne ou dans la ronde, dorénavant il leur faut « monter » sur scène. Le fest-noz prend les codes du bal musette et entrouvre ainsi les portes du spectacle et de l'économie culturelle. Loeiz Ropars⁵, l'un des acteurs principaux de ce renouveau, va même créer la notion de « bal » breton, bal qui s'adresse à un milieu citadin où l'on pratique des danses aux pas supposés relativement simples, donc abordables par un public non initié. Le bal breton s'éloigne ainsi du « terroir » qui l'a vu naître.

Loeiz Ropars cherche depuis de nombreuses années à faire revivre ces *festoù-noz* qu'il a connus plus jeune dans la région de Poullaouen et avec eux la langue bretonne et la technique du *kan ha diskan*⁶. Lorsqu'il organise, en 1954, le concours de chant de *kan ha diskan* à Poullaouen, c'est pour créer une émulation autour d'un patient travail de valorisation du chant à danser qu'il mène depuis plus de dix ans. Ce concours de *kan ha diskan* se transforme en fest-noz l'année suivante pour connaître par la suite le succès que l'on sait, qui entraînera l'un des derniers changements majeurs de cette formule, à savoir l'introduction de l'entrée payante et le défraiement des musiciens.

Pour certains observateurs, dans lesquels se retrouvent nombre d'acteurs de cette nouvelle vague, ce renouveau, cet élan revivaliste, propose un changement de contexte à une pratique sociale qui serait autrement tombée en désuétude ; pour d'autres, notamment l'ethnologue Jean-Michel Guilcher, le fest-noz n'existe plus et il est impropre de le confondre avec sa forme actuelle.

LA CONVENTION POUR LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

Le renouveau de la culture bretonne, et plus particulièrement de la musique, est porté par de nombreuses associations et fédérations qui sont, pour la grande majorité, nées après la guerre où dans les années 1970. Dastum, créée en 1972, s'est donnée pour missions de « collecter, sauvegarder, transmettre le patrimoine oral de Bretagne ». Ce slogan, toujours d'actualité, traduisait en fait la réappropriation par un public non universitaire de la démarche de collecte rendue possible par le coût moindre des magnétophones. De nombreux musiciens et chanteurs partent en effet à cette époque à la rencontre d'anciens sonneurs et/ou chanteurs qu'ils se proposent d'enregistrer pour se constituer ainsi un répertoire singulier au plus proche de la tradition. La moisson est riche et le projet de Dastum est de la partager avec le plus grand nombre, notamment par une politique éditoriale qui touchera d'emblée un public important (« Les cahiers Dastum ») et de mise à disposition des fonds recueillis.

Quarante ans après, le projet de Dastum est toujours pertinent mais évidemment dans un contexte

⁵ Le témoignage de Loeiz Ropars, interviewé par C. Le Men est disponible sur Internet : <<https://www.youtube.com/watch?v=Q5g619cx62Y>>.

⁶ *Kan ha diskan* : littéralement chant et déchant en breton. Technique de chant à répondre utilisant systématiquement le tuilage. Le chanteur qui va entamer sa partie commence sur la fin du vers du chanteur précédent. Il y a donc un court moment interprété à l'unisson au moment du passage d'un chanteur à l'autre.

social et culturel différent. L'engouement pour la musique traditionnelle ne peut se comparer à celui des années 1970 et 1980. Devenant directeur de Dastum en 2007, il s'agissait pour moi de renouveler un discours pour l'inscrire dans les problématiques actuelles, et en faire un enjeu de société (Quimbert, 2011).

La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco, promulguée en 2003 et ratifiée par la France en 2006, va fournir le support conceptuel et juridique à cette nécessaire réflexion. La définition proposée dans le texte de la convention correspond à ce que nous pouvions dénommer patrimoine oral mais surtout nous reconnaissons dans les principes qui sous-tendent la convention ceux là-mêmes qui ont construit et motivé la démarche revivaliste en Bretagne : même respect des porteurs de traditions, même reconnaissance de l'importance des cultures populaires, même résistance à un monde globalisé. À croire que la convention résulte d'ailleurs plus du cumul des expériences d'enquêtes, de sauvegardes et de valorisation menées par le monde occidental que de la revendication des cultures « du Sud » pour faire reconnaître l'oralité comme vecteur d'un patrimoine d'égale dignité à celui, monumental, des sociétés européennes. Nul doute que l'un a servi de modèle à l'autre, ce qui est d'ailleurs certainement discutable. Cependant, la convention précise que toute action de sauvegarde requiert « la plus large participation possible des communautés, des groupes et, le cas échéant, des individus qui créent, entretiennent et transmettent ce patrimoine ».

La convention parle bien d'un patrimoine vivant, « transmis de génération en génération », et non de pratiques qui n'auraient plus cours. Il ne s'agit donc pas de « muséifier », de figer des pratiques, mais bien de mettre en place des plans de sauvegarde pour veiller à leur maintien, de reconnaître aussi qu'elles se recréent en permanence, coupant court ainsi à tout débat sur une éventuelle authenticité des cultures.

Enfin, et cet aspect nous semble fondamental, la convention met l'accent sur le sujet qui porte et transmet ce patrimoine et non sur l'objet patrimonial. Plus, en reconnaissant que ce patrimoine « procure un sentiment d'identité et de continuité », elle aborde là un point central de la constitution de la personnalité humaine que bien des politiques n'osent aborder de crainte des revendications identitaires ou communautaires qu'elles sont censées faire naître. La convention, comme texte juridique, borne toujours ces définitions du respect nécessaire des droits humains et promeut ainsi la diversité culturelle.

Cette définition, qui nous invite à passer de la notion de patrimoine oral ou de musiques et danses traditionnelles à celle de patrimoine culturel immatériel, nous offre l'occasion de parler autrement de notre propre culture.

En initiant les premières Rencontres sur le patrimoine culturel immatériel en décembre 2008, en partenariat avec l'Institut régional du patrimoine, l'IRPa, notre but était justement de promouvoir ces idées et nous ne pensions aucunement à une stratégie d'inscription sur des listes, représentative ou de sauvegarde. Nous souhaitions aussi que ce concept ne fût pas simplement repris par les conservateurs ou archéologues comme venant combler l'évidence qui se cachait derrière la naissance de l'objet, un savoir-faire, mais qu'il vînt nous aider à délocaliser, à dé-régionaliser notre propos par le biais d'une reconnaissance internationale, et qu'il nous aidât à valoriser notre culture pour en faire l'égale

de toute autre esthétique et de tout autre patrimoine. Ainsi, à nos yeux, la culture populaire vaut la culture classique, le patrimoine oral possède autant de valeur que le patrimoine architectural, et nous trouvons là un texte sur lequel nous appuyer. Texte qui, par ailleurs, se relie aux grandes causes du ^{XXI}e siècle, à savoir le développement durable, la diversité culturelle, et qui inscrit la reconnaissance et la sauvegarde de ce patrimoine dans une politique beaucoup plus vaste visant à l'équilibre.

L'ENSEIGNEMENT DES PREMIÈRES RENCONTRES

Ces Rencontres furent un succès, tant par le nombre de personnes qui y participèrent que par la qualité des échanges tenus, notamment en raison de l'intérêt qu'elles suscitèrent chez les élus bretons, qui montrèrent d'emblée leur compréhension et leur intérêt vis-à-vis de ce texte. Une attente réelle était palpable dans le public et nous décidâmes aussitôt de constituer deux groupes de travail : l'un national, dont l'animation fut prise en charge par la Fédération des associations de musiques et danses traditionnelles, la FAMDT, chargée, entre autres, de veiller à ce que d'autres rencontres du même type aient lieu une fois par an dans une région différente, et un groupe de travail régional, qui se réunit pour la première fois en janvier 2009. Ce groupe existe encore aujourd'hui. Il est ouvert à tous et accueille toute personne souhaitant participer, du représentant d'une association à une personnalité culturelle en passant par le simple sympathisant. En janvier 2009, nous nous interrogeons essentiellement sur la manière de préserver l'élan généré par ces Rencontres et ce début d'effervescence intellectuelle.

Deux points ressortaient avec force du premier tour de table effectué :

- l'intérêt pour un débat transversal. La constitution du groupe n'obéissait pas au découpage habituel de nos activités (chants, danses, jeux, diffusion) mais proposait une transversalité aujourd'hui rarissime ;
- la difficulté de faire entendre les projets portés par nos associations auprès des élus. Ce dernier point ne doit pas masquer le fait que, depuis longtemps, la culture bretonne a trouvé un soutien auprès des élus bretons. Il reste que ce chantier reste de l'ordre du militantisme et non de l'évidence.

Ceci mettait en lumière un intérêt affirmé pour ce que la convention appelle, dans ses buts recherchés, « le respect du patrimoine concerné et la sensibilisation au niveau local de l'importance du patrimoine immatériel ». Les aspects plus techniques qui visent à sauvegarder ce patrimoine – dresser un inventaire, envisager une politique de sauvegarde, demander l'inscription de certains éléments sur des listes représentatives ou de sauvegarde – furent remis à plus tard. Nous décidâmes d'un commun accord que nous devions marquer notre engagement par un « Appel à la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel » en direction des élus bretons, qu'ils fussent conseillers régional, général ou municipal.

En cela, nous nous saisissions aussi de la proposition de M. Le Drian, président du conseil régional de Bretagne, qui nous invitait, en clôture des Rencontres de décembre 2008, à continuer nos travaux afin de travailler à la valorisation du patrimoine immatériel de Bretagne.

L'écriture de cet appel a occupé tout le premier semestre 2009 et a mobilisé un groupe restreint de six personnes, auquel s'ajoutait régulièrement M. Alain Decaux, conseiller à l'Ethnologie de la DRAC en Bretagne. Ce texte a été présenté en divers lieux de Bretagne pour permettre à la fois de le faire connaître, de l'amender mais surtout de continuer le débat sur la convention de l'Unesco. Cet appel

est disponible sur le site de Dastum et plus de 270 personnes l'ont signé à ce jour. Il a été présenté à M. Le Drian, alors président de la région Bretagne, en janvier 2010, qui nous a assurés de son soutien pour l'ensemble des démarches en cours et à venir.

Il nous est évidemment apparu que ce texte, une fois écrit et diffusé, demeurerait conceptuel et ne permettait pas une prise directe avec ce qui se vit au quotidien en Bretagne. La constitution de dossier pour l'inscription d'un élément de ce patrimoine sur l'une des listes de l'Unesco offrait une illustration beaucoup plus facile à médiatiser.

LE CHOIX DU FEST-NOZ

Il restait à décider sur quel élément faire porter notre choix. Notre première intention était de consacrer un dossier aux danses bretonnes, plus spécifiquement celles issues des branles, car leur pratique, qui a perduré longtemps en Bretagne et continue dans d'autres lieux d'expression, constitue certainement l'une des spécificités de notre région. Après discussion, il nous est apparu que le lieu d'expression actuel de ces danses, le fest-noz, représentait une originalité encore plus grande, puisque, également lieu de pratiques, il nécessite des organisateurs, des danseurs, des musiciens, des chanteurs et un public, qui ne se réduit pas aux seuls danseurs. Très connu en Bretagne, c'est aussi un lieu de convivialité intergénérationnelle. Sa popularité a largement dépassé les frontières régionales et il est souvent le lieu de rassemblement de la diaspora bretonne, que ce soit à Paris, New York ou Tokyo. Enfin, et ce n'est pas une moindre remarque, le fest-noz actuel résulte déjà d'une « politique de sauvegarde ». Pratique revivaliste, il est né, en effet, de la volonté d'une poignée de personnes du Centre-Bretagne, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, de redonner un lieu d'expression aux danses anciennes pratiquées lors des mariages ou dans les cours de ferme. Ce revivalisme, si présent en Bretagne, témoigne tout à la fois de l'attachement des Bretons à leur patrimoine chorégraphique et musical mais aussi, bien sûr, de l'influence sociologique du mouvement folk. Il construit déjà une réponse à un centralisme redouté par un enracinement de ses pratiques festives dans un monde traditionnel, souvent rêvé et idéalisé, qui ne cessait de s'éloigner. S'ajoute à cela l'impression générale que la Bretagne se confronte depuis quelques années à un creux de la vague qui se concrétise par un nombre moindre d'événements et à une baisse de la fréquentation.

L'INSCRIPTION

Le premier effet positif à noter dans cette démarche d'inscription est l'effet mobilisateur, déjà manifeste, il est vrai, depuis les premières Rencontres sur le patrimoine culturel immatériel en Bretagne. Cet effet, qui se matérialise dans la durée de vie du groupe de travail, est loin d'être négligeable car il permet de rassembler des acteurs très divers autour du thème « culture bretonne » sans qu'il ne soit associé à une démarche militante, assimilée à une revendication identitaire, tout en maintenant un discours politique sur la reconnaissance des cultures et des personnes qui les portent.

Après de nombreuses rencontres du groupe de travail, des réunions publiques, le recueil de plus de

8 000 signatures demandant l'inscription du fest-noz sur la liste représentative, la remise officielle du dossier à Christian Hottin, représentant le ministère de la Culture dans les salons de l'hôtel de ville de Rennes en présence des élus de la région et de Rennes-Métropole, le grand jour arrive. L'effet médiatique est immédiat et un journaliste nous confiera que le degré d'urgence est similaire à celui engendré par une alerte sur la santé du premier ministre, voire du président lui-même. Nous n'en demandons pas tant !

La première conséquence de cette médiatisation est que l'inscription elle-même nous échappe pour appartenir à tous. Heureux bienfait. Tout le monde en Bretagne prend position, et, généralement, s'enorgueillit de cette reconnaissance. Jamais la Bretagne n'aura autant parlé du fest-noz et se sera interrogée sur la raison et la signification de son existence.

Quelques résistances naissent, interrogeant l'opportunité d'une telle démarche. À quoi bon inscrire un élément du patrimoine oral qui n'existe plus depuis la Seconde Guerre mondiale ? Ou encore de toute façon le « vrai » fest-noz n'existe plus⁷. Certains s'inquiètent au contraire du danger de muséification du fest-noz. Est-ce un label⁸, devons-nous dorénavant obéir à un cahier des charges pour organiser un fest-noz ? Et, plus prosaïquement, qu'est-ce que cette inscription apporte financièrement aux organisateurs, aux musiciens ?

Ces doutes, ces inquiétudes demeurent très minoritaires, le fait d'une dizaine de personnes, mais sont très intéressantes à entendre. Tout d'abord, il serait parfaitement illusoire de croire qu'une telle démarche puisse faire l'unanimité. Toute société bien portante se caractérise par la possibilité d'un débat. Le contraire aurait été étonnant et serait le symptôme d'un grave dysfonctionnement. Enfin ces doutes et ces inquiétudes ne sont pas sans fondements, mais confondent l'argument scientifique et la dimension politique. Le groupe de travail sur le PCI en Bretagne s'appuie sur un texte juridique international, la convention sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, pour tenter de faire valoir et reconnaître des droits.

Plus éloquent sans doute est le silence qui se réinstalle après l'effervescence médiatique. Le fest-noz est-il plus (re)connu du grand public qu'auparavant ? Comment les pouvoirs publics, les offices du tourisme, se sont-ils emparés de cet événement ? L'inscription du fest-noz sur la liste représentative ne doit pas se réduire à une actualité, elle est un élément parmi d'autres pour aider à la reconnaissance des pratiques culturelles issues des cultures traditionnelles et populaires.

Répetons-le, l'inscription ne constitue pas une fin en soi. L'aventure politique et humaine se poursuit par la naissance de l'association Bretagne culture diversité et la continuité, entre autres, de l'animation du groupe de travail sur le PCI.

⁷ Quelques commentaires en ce sens sont apparus sur les réseaux sociaux ou lors du « Bistrot de l'Histoire » consacré au fest-noz à Châteauneuf-du-Faou, débats non retranscrits pour l'instant.

⁸ À voir : <http://www.dailymotion.com/video/xxu09z_lors-roblochon-inspecteur-de-fest-noz_fun>.

« Le fest-noz vient d'être reconnu par l'Unesco « patrimoine immatériel de l'humanité ». Pas de label sans contrôle ! Lors Roblochon, contrôleur catégorie B. est débordé ».

BIBLIOGRAPHIE

BROUDIC, Fanch. « Le Breton ». Dans KREMnitz, Georges (dir.), *Histoire sociale des langues de France*. Rennes : PUR, 2013, p. 439-453.

DONATIEN, Laurent. *Parcours d'un ethnologue en Bretagne*. Brest : Emgleo Breiz. 2012.

QUIMBERT, Charles. « Le patrimoine culturel immatériel, un enjeu de société ». Dans HOTTIN, Christian (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel, premières expériences en France*. Paris/Arles : Maison des cultures du monde/Actes Sud (Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 25), 2011, p. 93-106.

Julie Léonard

LES POUVOIRS PUBLICS RÉGIONAUX FACE AU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL : DES OUTILS DE LA CHARTRE CULTURELLE DE BRETAGNE À L'ASSOCIATION BRETAGNE CULTURE DIVERSITÉ

RÉSUMÉ

Français

Cet article appréhende la manière dont le conseil régional de Bretagne a intégré le patrimoine culturel immatériel (PCI) au sein de sa politique culturelle. Le propos est illustré par la présentation de l'association Bretagne culture diversité ainsi que des actions qu'elle mène en faveur du PCI.

Mots-clés : PCI, charte, Bretagne, association

Anglais

This article deals with the way the regional council of Brittany has embedded the Intangible Cultural Heritage (ICH) within its cultural policy. The following presentation of Bretagne Culture Diversité (association) activities promoting ICH will provide the reader with a clear review on Brittany's ICH situation.

Key words : ICH, charter, Brittany, association

Dans ces présents *Cahiers*, Charles Quimbert retrace le processus de patrimonialisation du *fest-noz* mis en œuvre à l'initiative du monde associatif culturel breton en évoquant les différentes étapes qui ont conduit à son inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'Unesco en décembre 2012. Il revient sur les enjeux et conséquences d'une telle démarche patrimoniale pour les acteurs et le territoire, rappelant qu'il ne s'agissait pas d'une « course au label » vue comme une fin en soi, mais bien d'un projet global de « reconnaissance des cultures populaires et de leurs acteurs » (Quimbert, 2015).

Centré sur les entreprises politiques présentes en Bretagne, l'objet de cet article, quant à lui, est de présenter dans quel contexte et de quelle manière le conseil régional de Bretagne a intégré au sein de sa politique culturelle le patrimoine immatériel. Comment l'instance régionale investit le PCI pour mettre en place un modèle d'intervention publique dans le domaine culturel ? Quel est ce modèle d'intervention ? Et sur quel paradigme repose-t-il ? Afin d'appréhender cet usage politique du PCI, nous allons aborder, dans un premier temps, l'institutionnalisation d'une politique culturelle en Bretagne à travers la charte culturelle de 1977, pour, dans un second temps, analyser la politique culturelle actuelle de l'instance régionale à travers l'exemple de la création d'un nouvel acteur dans la chaîne patrimoniale. Pour cela, nous nous appuyons doublement sur une enquête de terrain réalisée en Bretagne depuis 2009¹, ainsi que sur le poste que nous occupons actuellement au sein de l'association Bretagne culture diversité², le nouvel acteur en question.

L'INSTITUTIONNALISATION D'UNE POLITIQUE CULTURELLE OU LA CHARTE CULTURELLE DE BRETAGNE

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, et suite au discrédit du mouvement politique breton, l'Emsav³ se recompose autour de sa branche culturelle. Dans les années 1950, de nombreuses structures émergent et s'inscrivent dans la revendication d'une reconnaissance de la culture et de la langue bretonnes. À la même période est créé le Comité d'études et de liaison des intérêts bretons (CELIB), « lobby breton » qui œuvre « au développement économique de la région tout en préfigurant une certaine forme de décentralisation » (Le Nigen, Gouerou, Chartier-Le Floch et Nono, 2014 : 152). Ces différentes actions se prolongent dans le contexte des années 1960/1970 qui

¹ Cette enquête est réalisée dans le cadre d'une thèse « Le patrimoine culturel immatériel en Bretagne : entre acteurs et territoire » (titre provisoire), sous la direction du professeur Tiphaine Barthélémy. Centrée sur la patrimonialisation du *fest-noz*, cette étude, menée en Bretagne, analyse la multiplicité des acteurs qui interviennent à des moments précis dans la chaîne patrimoniale : services ou agents de l'État, collectivités, professionnels, associations, en s'interrogeant sur la manière dont le PCI constitue un enjeu politique pour cet ensemble hétérogène d'acteurs.

² Responsable de l'inventaire permanent du PCI et de la valorisation de la diversité culturelle depuis février 2013.

³ L'Emsav, ou Mouvement breton, signifie « se relever », « le relèvement ». Le Mouvement breton est composé d'une multitude de partis, d'associations, de revues et publications qui s'expriment dans les domaines politique, économique, social, culturel.

sont marquées en France, en Europe et un peu partout dans le monde, par une montée en puissance des revendications nationalistes et régionalistes (Nicolas, 1982 ; Fournis, 2004). En Bretagne, ces revendications se manifestent à travers différents événements. Sur le plan politique, plusieurs partis régionalistes apparaissent, dont le plus important reste l'Union démocratique bretonne (UDB) créée en 1964. S'expriment également des revendications autonomistes à travers plusieurs dizaines d'attentats revendiqués par le Front de libération de la Bretagne (FLB). Sur le plan économique, les actions menées par le CELIB tentent de participer à la relance et à la structuration économiques du territoire. Sur le plan social, le contexte est marqué par des crises majeures (surtout dans le secteur industriel avec un « émiettement des activités industrielles » (Nicolas, 2007 : 194) qui donnent lieu à de forts mouvements de contestations sociales (deux luttes représentatives ouvrent cette période : la grève du Joint français de mars à mai 1972 et la grève du lait en mai 1972).

Caractérisées par une régionalisation des mouvements sociaux, les années 1970 vont également être le terrain d'une structuration du mouvement culturel breton qui va pénétrer les instances politiques et ainsi participer à façonner l'image de la Bretagne. « La fin de la décennie voit [...] un début d'institutionnalisation du mouvement breton [...] qui témoigne d'une plus grande flexibilité [...] en développant des revendications plus négociables. Ceci se caractérise par sa réintégration progressive dans le forum des communautés de politique publique et l'élaboration d'un discours plus propositionnel » (Fournis et Kernalegenn, 2006). Avec l'émergence d'institutions régionales, une partie des militants culturels sensibilisent le conseil économique et social régional (CESR) à la question culturelle. « Grâce à la prégnance du régionalisme, le CESR enrôle dès 1974 des associations culturelles et des membres du CESR pour mener une mise en forme symbolique de leurs revendications, résumée dans la revendication d'une "charte culturelle" » (*ibid.*). Toutefois, les élus politiques des instances régionales émergentes ne s'inscrivent guère dans cette dynamique. « Divisé, le conseil régional temporise et refuse d'en être le forum » (*ibid.*).

Cette réticence régionale sera court-circuitée par la présidence de la République. En 1977, un voyage présidentiel est organisé en Bretagne dans l'objectif de reconquérir l'opinion publique en vue des élections législatives de 1978. Lors de son discours à Ploërmel, Valéry Giscard d'Estaing évoque le projet d'une charte culturelle pour la Bretagne reconnaissant « la personnalité culturelle de la Bretagne » et « visant [ainsi] à donner à la culture bretonne une place nouvelle dans l'identité nationale et à doter les associations culturelles de moyens financiers inédits » (*ibid.*). « Le temps est venu d'affirmer qu'il n'y a pas de contradiction entre le fait d'être pleinement français et celui de continuer à vivre des traditions, des coutumes et une culture régionale ou locale. L'unité française n'a aucun besoin d'étouffer ou de niveler la diversité naturelle de nos nations... Vous les Bretons de tous âges, du pays gallo et du pays bretonnant, vous enrichissez, par votre spécificité, la vie nationale et vous devez être encouragé à le faire »⁴. Ce projet de charte est perçu par certains comme « un cadeau de Giscard [...] pour asseoir son projet de régionalisation⁵ ».

C'est dans ce contexte de tensions et de revendications sociopolitiques que la Charte culturelle de Bretagne, dont la signature effective aura lieu à Paris en février 1978, amorce « un pas vers la prise en

⁴ Extrait du discours du président de la République Valéry Giscard d'Estaing, prononcé à Ploërmel le 8 février 1977.

⁵ Extrait d'un entretien de 2005 avec Françoise Morvan : voir <<http://le-grib.com/politique/non-a-la-regression-ethniste-en-bretagne/>>.

charge, par la région, de sa politique culturelle ». La charte s'inscrit directement « dans le processus d'institutionnalisation de la région au travers de la détermination de compétences régionales en matière culturelle » (Sempé, 2012). « Toutefois, entre les promesses présidentielles et la réalité juridique et financière de la charte culturelle, il y a toute l'épaisseur du système politique régional » (Fournis, *op. cit.* : 154). Face à la décision de la présidence de la République, les élus régionaux n'ont de choix que de mettre en œuvre la charte. Mais, profondément divisés sur la question culturelle, ils vont, durant la phase de négociation de la mise en œuvre effective de la charte, sensiblement en restreindre la portée, les crédits mais aussi le pouvoir décisionnel des acteurs culturels (*ibid.*). Malgré cela, des « organes régionaux de représentation du mouvement culturel » (*ibid.* : 195) sont mis en place. En premier lieu desquels un « organe politique de représentation », le Conseil culturel de Bretagne (CCB). Il a pour mission de prendre part à la définition d'une politique culturelle, de « participer aux discussions de répartition financière et proposer aux assemblées régionales des orientations de la politique culturelle ». Il comprend des conseillers régionaux et généraux, des membres du Conseil économique et social régional, des maires, des présidents d'université et des membres d'associations issues du mouvement culturel breton. Est également mis en place l'Institut culturel de Bretagne (ICB). « Instrument de promotion des recherches produites en Bretagne » (Sempé, *op. cit.*), il a pour mission d'étudier « les éléments spécifiques de la culture bretonne et [d'en] élabore[r] les instruments de connaissance ». Il se compose d'un certain nombre d'universitaires et de militants culturels et s'organise en seize sections spécialisées (histoire, religion, littérature écrite, langue et linguistique, préhistoire et archéologie, droit et institutions, musique et danse, etc.). Il peut être apparenté à un « organe technique de financement » (Fournis, *op. cit.* : 189) puisqu'il finance directement des projets dans certains secteurs comme la recherche, l'édition ou encore l'audiovisuel. Est également créée l'Agence technique régionale (ATR) que l'on peut assimiler à un parc de matériels « afin d'équilibrer la répartition géographique des équipements⁶ » sur le territoire.

Malgré leur efficacité reconnue, les structures issues de la charte de 1977 vont être remises au cœur des débats dans les années 2000. Sans revenir sur l'ensemble des actions menées par ces trois structures pendant plus de 30 ans, soulignons qu'elles ont activement participé à valoriser la culture et la langue bretonnes sur l'ensemble du territoire, avec des périodes plus ou moins prospères, et ont participé à structurer en partie le mouvement culturel breton à travers les organes évoqués « qui participent de son institutionnalisation » (*ibid.* : 155). Les structures culturelles engagées dans la démarche de patrimonialisation du *fest-noz*, et dans les actions de sauvegarde et de valorisation du PCI, s'inscrivent directement dans la continuité de ces entreprises culturelle et politique. Plus largement, la « principale innovation politique de la charte culturelle [est] la reconnaissance des acteurs culturels » (*ibid.* : 155). Toutefois, malgré l'institutionnalisation d'une politique culturelle au niveau régional et la structuration du mouvement associatif, la reconnaissance des acteurs reste, aujourd'hui encore, pour eux, un enjeu primordial. Un des aspects majeurs du texte de la convention pour la sauvegarde du PCI est le rôle central attribué aux « communautés, groupes et individus » (Bortolotto, 2008) souligné à plusieurs reprises (préambule, articles 2 et 15), ainsi que l'accent mis sur l'importance de la participation de ces groupes au processus de désignation de ce qui fait patrimoine. En redéfinissant de manière générale la place des différents acteurs dans la chaîne patrimoniale, l'Unesco reconnaît

⁶ Extrait du préambule de la charte culturelle de Bretagne.

et légitime le rôle des « communautés » détentrices d'un ou plusieurs patrimoines, en en faisant des acteurs « incontournables »⁷. Face à ces enjeux de reconnaissance, le PCI « n'est pas une catégorie anthropologique mais une catégorie politique – au sens d'action publique » (Tornatore, 2008 : 1) dont peuvent s'emparer diverses catégories d'acteurs (élus politiques, société civile, etc.). C'est dans ce contexte que le conseil régional, en souhaitant réorganiser les outils issus de la charte de 1977, et en redéfinissant sa politique culturelle, s'est emparé du PCI comme outil d'intervention publique.

LA REFONTE DES OUTILS DE LA CHARTE

À partir de la période charnière des années 1970, la Bretagne entame un long processus de basculement à gauche. De grandes villes en départements, la gauche s'installe au pouvoir jusqu'à obtenir la présidence de l'instance régionale lors des élections de 2004. « Jean-Yves Le Drian ravit la région Bretagne à la droite, en réussissant une bascule historique » (Le Nigen, Gouerou, Chartier-Le Floch et Nono, 2014, *op. cit.* : 12) et devient le premier président de gauche du conseil régional de Bretagne.

Jean-Yves Le Drian souhaite mettre en place un projet politique pour la Bretagne dont la question culturelle est partie prenante. « La majorité régionale a souhaité faire de la politique culturelle une priorité dès lors qu'elle saurait conjuguer la richesse de notre héritage, la vitalité des acteurs culturels, dans leur diversité et leur complémentarité [...], et l'ouverture au monde » (Le Drian, 2008). Lors de la session plénière d'octobre 2008, le président du conseil régional exprime sa volonté de « réinterroger les outils issus de la charte de 1977 », « de [les] revisiter [...] et de les adapter à une nouvelle identité créatrice ». Les élus régionaux, dans les années 1970, ne faisaient pas de la question culturelle une priorité. Quelques décennies plus tard, cette dernière se voit pleinement investie par les élus régionaux, en faisant un des piliers du développement et du rayonnement de la Bretagne, un enjeu politique, économique, touristique, etc.⁸

La question culturelle est également l'occasion d'asseoir des revendications en faveur d'une décentralisation accrue. Le succès de la charte, mais qui est surtout le succès de la décentralisation réalisée trois ans plus tard, c'est d'avoir, comme elle le proposait, « constitué un pas vers la prise en charge, par la région, de sa politique culturelle » (*ibid.*). Dans son discours, Jean-Yves Le Drian rappelle que ce sont « la région, et plus globalement les collectivités locales, qui portent l'essentiel de l'effort pour faire vivre l'identité créatrice de la Bretagne, mais sans les transferts de compétences et de moyens qui seraient nécessaires » (*ibid.*). Une prise en charge plus engagée de la question culturelle ne peut se faire sans une décentralisation renforcée. Toutefois, l'enjeu culturel ne s'exprime plus uniquement au niveau national : la culture bretonne doit être réinscrite dans le jeu de

⁷ Paradoxes et contres-exemples entourent cet aspect central de la convention, mais ce n'est pas ici le propos.

⁸ Sur la question des transformations des politiques culturelles et de l'intégration de la dimension économique, se référer, entre autres, aux travaux de Philippe Urfalino, notamment *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette Littératures, 2004.

la mondialisation. Jean-Yves Le Drian évoque à ce sujet la convention de l'Unesco sur la diversité culturelle : l'enjeu est de « promouvoir le respect de la diversité des expressions culturelles et la prise de conscience de sa valeur au niveau local, national et *international* » (*ibid.*)⁹ : un nouveau jeu d'échelles politiques est nécessaire. Dans un monde globalisé, l'enjeu de la reconnaissance de la culture bretonne ne se joue plus uniquement au niveau national. Il se joue également au niveau international « car le risque de l'uniformisation du monde est réel » (Le Boulanger, 2011). La Bretagne, sa culture, ses langues doivent être inscrites (et protégées) sur la carte d'un monde qui tend à s'uniformiser.

Pour mener à bien ce projet, la région décide de réformer les outils de la charte, considérant qu'une évolution est nécessaire. Dans un premier temps, ce « nouveau culturel » (Le Drian, *op. cit.*) passe par la réforme du Conseil culturel de Bretagne (CCB) : association, celui-ci, après de nombreux débats, devient une chambre consultative, « une assemblée de plein droit adossée au conseil régional et au Conseil économique social régional (CESR) ». L'objectif est double : il s'agit de donner au CCB « une forme de reconnaissance institutionnelle » (*ibid.*) et ce, afin d'intégrer la dimension culturelle au cœur de la réflexion prospective de la région.

Dans un second temps, l'ATR et l'Institut culturel de Bretagne (ICB), dans un même mouvement de rénovation, sont remis en question. Créée dans un souci de structuration matérielle au niveau régional, l'ATR a vu son périmètre d'action se réduire considérablement et ne « rayonnait plus géographiquement à l'échelle de la Bretagne ». N'étant plus considérée par la région comme « un projet de structuration régionale », elle sera fermée. Concernant l'ICB, il lui était reproché, aussi bien de la part d'élus politiques que d'acteurs culturels, d'être devenu le produit d'intérêts particuliers, cultivant une certaine forme d'« entre-soi ».

« Je crois que c'était [...] assez partagé en Bretagne [...] de dire que l'Institut n'avait plus cette vertu de structuration du projet qu'il avait dans les années 1980 et 1990. [...] J'estimais, et je n'étais pas le seul à le penser, que l'Institut avait vieilli, ne s'était pas régénéré, et n'avait pas su prendre les virages à certains moments. [...] Je privilégie la Bretagne aux associations qui sont chargées de porter les projets bretons. Et si l'association qui est chargée de porter un projet vieillit, ne nourrit plus suffisamment de liens avec la jeune génération, n'a plus l'énergie pour bâtir de nouveaux projets parce que la société évolue, etc. et bien moi, je préfère la Bretagne à l'association en question. [...] Je suis très respectueux de ce qu'a fait l'ICB, comme l'ATR, dans les années 1977 à 2000/2005. [...] Ils ont accompagné le développement d'énormément de choses. Sauf que le contexte de création est un contexte vraisemblablement différent des années 2010. Et ce qui avait construit la colonne vertébrale de l'Institut en particulier se vit de manière différente aujourd'hui, je crois »¹⁰.

Depuis 2012, l'Institut n'est plus subventionné par la région. Il continue toutefois de mener ses activités et se définit comme « indépendant de toute organisation administrative ».

La refonte des outils de la charte, l'évolution du jeu des échelles et la redéfinition de la politique culturelle ont offert au PCI un contexte de réception favorable de la part des élus régionaux – renforcé

⁹ Souligné par nos soins.

¹⁰ Extrait d'entretien réalisé avec un élu du conseil régional de Bretagne, octobre 2014.

par la dynamique patrimoniale impulsée par les acteurs associatifs que la région ne pouvait ignorer (et à laquelle elle a pris part¹¹). La promotion du PCI devient un des « chantiers prioritaires pour la politique culturelle régionale » (Le Boulanger, *op. cit.* : 17). Revendiquant une « déhiérarchisation » des cultures en déclarant qu'« il n'y a pas de culture d'en haut et de culture d'en bas » (*ibid.* : 5), le vice-président à la Culture affirme « comme prioritaire la place du patrimoine culturel immatériel au sein de la politique culturelle régionale » : « c'est, dans cette recherche de cohésion sociale, de respect des diversités et d'ouverture au monde, refuser cette hiérarchisation des cultures. [...] Il s'agit bien de favoriser en Bretagne l'expression et la transmission de savoirs et de pratiques propres à des cultures populaires qui s'inventent de nouvelles formes au fur et à mesure qu'elles se vivent » (*ibid.* : 16).

L'ASSOCIATION BRETAGNE CULTURE DIVERSITÉ : UN NOUVEL ACTEUR DANS LA CHAÎNE PATRIMONIALE

« Cette nouvelle impulsion en faveur du patrimoine culturel immatériel, des musiques populaires, de la Bibliothèque numérique et de la « matière de Bretagne » nécessite des outils nouveaux » (*ibid.* : 17). Ainsi, une nouvelle structure unique est créée, en mai 2012 : l'association Bretagne culture diversité (BCD). Née d'une volonté du conseil régional, BCD est définie comme « une structure culturelle régionale pour la Bretagne du XXI^e siècle », « un outil pour la culture bretonne au regard de la diversité culturelle »¹².

Envisagée dans un premier temps sous la forme d'un établissement public de coopération culturelle (EPCC)¹³, cette structure prendra finalement le statut d'une association loi 1901. Le conseil d'administration est composé de représentants de nombreuses associations culturelles issus du mouvement breton¹⁴. Structurée par les instances décisionnelles habituelles (conseil d'administration, bureau), l'association est également dotée d'un conseil de surveillance, présidé par le vice-président à la Culture du conseil régional. Il se compose de conseillers régionaux et départementaux, du directeur de la DRAC Bretagne, d'un élu de la Ville de Lorient et du président

¹¹ Le conseil régional de Bretagne a assuré son soutien politique (en signant l'Appel à la reconnaissance du PCI en Bretagne) et économique (en allouant, entre autres, une subvention exceptionnelle pour financer la réalisation du film prévu dans le cadre de la candidature). Il s'est également engagé sur certaines mesures présentes au sein du plan de sauvegarde du dossier de candidature du *fest-noz*.

¹² Extrait du rapport du CESER sur les « Nouvelles orientations en faveur du PCI et de la diversité culturelle », juin 2012.

¹³ L'idée de mettre en place un EPCC a soulevé de nombreuses critiques de la part des acteurs associatifs, certains y voyant là une mainmise politique sur une initiative associative, beaucoup critiquant la « lourdeur » (notamment administrative) d'un tel dispositif.

¹⁴ Malgré cela, quelques « anciens », proches de l'Institut, et pour certains ayant participé aux négociations de la Charte culturelle, feront part de leurs « inquiétudes » face à cette « nouvelle structure fonctionnarisée ». Ils y voient là « une instrumentalisation de la vie associative par le pouvoir politique » avec l'objectif de « « détricoter » la charte culturelle de Bretagne » et à terme « l'éradication de la vie militante ».

du Conseil culturel de Bretagne¹⁵. Son rôle est de s'assurer que la gestion de la subvention allouée à BCD « rentre dans l'esprit de ce que [la région] souhaite pour la Bretagne »¹⁶.

Cooptés par le vice-président à la Culture et aux pratiques culturelles du conseil régional, les cinq membres fondateurs¹⁷ de l'association ont rédigé une déclaration d'intention dans laquelle ils soulignent la volonté de l'instance régionale de « renforcer l'effort consenti en faveur de la culture bretonne et de la diversité » avec la création de la structure. Cette déclaration d'intention tend également à préciser les trois termes qui dénomment l'association. « Bretagne » : « la Bretagne à laquelle BCD fait référence est la Bretagne dite « historique ». Il s'agit des cinq départements où la présence de la culture bretonne est attestée ». « Culture » : « la culture bretonne que l'association va s'efforcer d'appréhender et de diffuser est conçue en un sens anthropologique (c'est-à-dire très large) et non pas élitiste. Compte tenu de la vastitude de cet objet, cependant, tout ne pourra pas être inventorié et diffusé. Des choix raisonnés devront donc être effectués ». « Diversité » : « la notion de diversité est interprétée par l'association de la manière suivante. D'une part, le monde est pluriel. Au sein de cet immense concert, les Bretons ont à faire entendre leur voix ; en outre, ils ont intérêt à connaître les cultures et situations minoritaires comparables à la leur, ne serait-ce que pour mieux se comprendre eux-mêmes. D'autre part, la Bretagne, elle-même, est plurielle. Elle comporte une part de diversité ancienne (frontière linguistique, pays, etc.) et une part de diversité issue de l'immigration ou engendrée par les parcours et expériences individuels. Cette pluralité nécessite d'être connue afin d'établir des comparaisons et de bâtir des « ponts » entre situations diverses ». Bretagne culture diversité a donc pour mission d'assurer la promotion et la diffusion de la matière culturelle de Bretagne et de la diversité culturelle à l'échelle des cinq départements de la Bretagne historique. Quatre missions structurent cet objectif : la vulgarisation et la diffusion de la matière culturelle de Bretagne (par « matière de Bretagne » est entendu l'ensemble des savoirs et travaux qui concernent la Bretagne, toutes disciplines confondues : histoire, géographie, ethnologie, linguistique, musicologie, etc.) ; l'inventaire permanent du PCI ; la promotion de la diversité culturelle (BCD entend faire de la diversité culturelle un socle commun à l'ensemble des actions qu'elle mène) et la gestion et l'animation du portail des cultures de Bretagne¹⁸.

¹⁵ La DRAC Bretagne et les conseils généraux n'ayant jamais participé au subventionnement de la structure, leur présence au sein du conseil de surveillance semble remise en cause, ce dernier étant amené à devenir un espace où seuls les financeurs auront le droit de siéger.

¹⁶ Extrait d'entretien réalisé avec un élu du conseil régional de Bretagne, octobre 2014.

¹⁷ La première présidence fut assurée par un sociologue, professeur de culture et langue bretonnes à l'université de Rennes II. Parmi les autres membres fondateurs, un historien, spécialiste de l'histoire politique de la Bretagne, une chanteuse, interprète en langue bretonne, française et anglaise, le président du cercle celtique de Rennes et la déléguée régionale des archives de l'INA (également membre titulaire du conseil culturel de Bretagne au sein du collège « Patrimoine et territoires »).

¹⁸ Bretania est un portail qui offre une porte d'accès à un ensemble épars de documents numérisés concernant le patrimoine culturel de Bretagne (textes, images, sons, vidéos, etc.). Voulu et porté par la région Bretagne, cette bibliothèque numérique de Bretagne est un projet visant à offrir une meilleure accessibilité et visibilité à des documents culturels illustrant la matière de Bretagne. Elle s'appuie sur un réseau d'acteurs culturels (institutions, médiathèques, bibliothèques, associations, particuliers, etc.) propriétaires de fonds moissonnables par le portail.

SAUVEGARDER ET VALORISER LE PATRIMOINE IMMATÉRIEL

L'article 2 de la convention de 2003 définit la sauvegarde comme étant « les mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine ». Dans cette acceptation, quelles sont les actions de sauvegarde du patrimoine immatériel menées par BCD ?

En matière d'identification et de documentation, BCD a pour mission la réalisation d'un inventaire permanent du PCI. Le terme de « permanent » renvoie à la « recreation permanente » comme élément constitutif du PCI. Concrètement, il s'agit de mettre en place des campagnes d'inventaire sur des territoires délimités (administrativement, culturellement, géographiquement, etc.), occasion, au-delà de la simple identification, d'expérimenter des méthodologies participatives en intégrant les « communautés, groupes et individus », pour reprendre les termes de la convention de 2003, à leur réalisation. Dans le domaine de la recherche, BCD a mis en place des bourses doctorales afin d'encourager les recherches sur des éléments ou pratiques relevant du patrimoine immatériel breton (et de la matière culturelle). Des rencontres internationales du PCI sont également organisées tous les quatre ans¹⁹ avec le parti pris de donner la parole aussi bien aux acteurs universitaires qu'associatifs et politiques. Chaque édition est l'occasion de publier les actes de ces rencontres. En matière de valorisation, BCD réalise différents supports d'information et de sensibilisation : plaquette, exposition itinérante, etc. Pour mener ces différentes actions, et dans un souci de fédérer les nombreux acteurs présents sur le territoire, BCD coordonne le collectif PCI-Bretagne. Ce collectif se compose de structures issues du mouvement culturel breton des années 1930 aux années 1960 (la FALSAB, Bodadeg Ar Sonnerion, Kendalc'h, War'1 leur, etc.), des associations régionales de sauvegarde et de valorisation créées dans les années 70 (Dastum et son réseau de pôles associés, la fédération de la culture et du patrimoine maritimes de Bretagne, etc.), des associations d'animation locale (Phare-Ouest, la Jaupitre, etc.) mais également des institutions (le pays Centre Ouest Bretagne, le Parc naturel régional du Golfe du Morbihan, etc.), pour ne citer que celles-ci. Actuellement, BCD, en lien avec les membres du collectif, travaille à la réalisation d'un site Internet dédié au patrimoine immatériel en Bretagne, avec comme axe structurant la valorisation des « porteurs de tradition » et des acteurs du PCI en Bretagne.

Depuis 2012, la mission constitutive de Bretagne culture diversité, à savoir la promotion et la diffusion de la matière culturelle de Bretagne et de la diversité culturelle à l'échelle des cinq départements de la Bretagne historique, a donné forme à de nombreux projets²⁰. Toutefois, il conviendrait d'appréhender plus précisément le rôle de BCD en tant que « prescripteur » de culture, de patrimoine et donc d'identité. Quels sont les enjeux relatifs à la construction d'un patrimoine,

¹⁹ Les prochaines rencontres internationales du PCI en Bretagne auront lieu en décembre 2016.

²⁰ Pour plus de détails : <www.bcd.bzh>.

d'une matière culturelle transmissibles ? Quelle image de la Bretagne participe à la création des actions menées par BCD ? En la réinscrivant dans son contexte politico-culturel de création, il conviendrait de s'interroger plus en détails sur le rôle de BCD au sein de la matrice régionale. Cette association, née d'une volonté du conseil régional, est-elle une structure *ad hoc*, instituée pour répondre à une politique culturelle de gauche ? Sera-t-elle impactée si une alternance politique accédait à la présidence de l'instance régionale ? Les élections régionales prévues en décembre 2015 apporteront à ce sujet quelques éléments de réponse.

POUR CONCLURE : LE PCI COMME OUTIL DE PROMOTION DE LA DÉMOCRATIE CULTURELLE ?

Lors de l'ouverture de la neuvième session du Comité du patrimoine immatériel qui se tenait le 24 novembre 2014 au siège de l'Unesco à Paris, Alfredo Pérez de Arminan, sous-directeur général pour la Culture à l'Unesco, déclara :

« La convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est ambitieuse, généreuse, et à maints égards, d'avant-garde. Elle reconnaît les communautés comme les acteurs principaux de l'identification et de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, et appelle tous ces États parties à mettre en pratique une véritable démocratie culturelle très prometteuse pour le devenir des sociétés, leur cohésion et leur développement durable ».

L'expression « démocratie culturelle » apparaît pour la première fois dans les années 1970 (Chatzimanassis, 2014). « La démocratie culturelle, au contraire [de la démocratisation], a pour principe l'expression des subcultures particulières et leur mise en relation avec les subcultures plus universelles » (Girard et Gentil, 1972). La réflexion menée sur l'orientation des politiques culturelles en Bretagne et les principes qui en guident l'action invitent à interroger le rôle du PCI comme un outil de promotion de la démocratie culturelle.

Selon Alice Chatzimanassis, « les principes majeurs d'une politique de démocratie culturelle peuvent se résumer en trois points : la réhabilitation de toutes les cultures ; le libre choix des individus ; l'intégration de la culture à la vie quotidienne » (Chatzimanassis, *op. cit.*). Illustrons ces axes en les mettant en relation avec l'« ambition philosophique » développée au sein de la politique culturelle de la région. Nous évoquons la volonté de « déhiérarchiser » les différentes formes de culture. « La démocratie culturelle dénonce la supériorité d'une forme de culture sur les autres [puisque toutes] possèdent une valeur propre » (*ibid.*, 2014). Ce principe est décliné au niveau de la politique culturelle comme suit : « Il n'y a pas de culture d'en haut et de culture d'en bas. Oui, Mozart et Shakespeare, évidemment oui. Mais oui aussi, oui tout autant, aux chants du peuple, au *Barzaz Breizh*, aux cultures populaires, aux cultures ouvrières ou maritimes, aux cultures urbaines » (Le Boulanger, *op. cit.*). Sur la liberté des individus à choisir leur culture²¹, « le pouvoir politique, au lieu de diffuser une offre standardisée, doit aller à la rencontres des aspirations et des besoins de tous en matière culturelle » (Chatzimanassis, *op. cit.*). Et « la Bretagne se doit d'affirmer

²¹ Sur ce point, nous évoquerons également la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, 2007.

la richesse de la diversité. [...] Le droit de choisir sa culture en fonction de ses appartenances, de ses constructions identitaires aujourd'hui composites, est un droit élémentaire, irréductible » (Le Boulanger, *op. cit.* : 5). Le troisième axe évoqué, « penser la culture comme partie intégrante de la vie quotidienne » (Chatzimanassis, *op. cit.*), s'illustre par le principe que « la culture, c'est l'ouverture, c'est le terreau de toute citoyenneté », et qu'une « philosophie de la relation » (*ibid.*) est nécessaire.

Face à cette ambition régionale en matière culturelle, l'hypothèse avancée est que le PCI offre un espace permettant la réappropriation par les élus d'un modèle d'intervention publique basé sur le paradigme de la démocratie culturelle. En faisant du PCI un des grands chantiers de la politique culturelle, le conseil régional se positionne en faveur de ce paradigme, cher à la gauche. Toutefois, la structure mise en place par la région parviendra-t-elle à aller à la rencontre des « personnes nouvellement installées en Bretagne », vers « tous les Bretons » ? Si nous reprenons l'exemple des inventaires participatifs du PCI évoqués précédemment, arrivera-t-elle à impulser une dynamique de manière à ce que les habitants de Bretagne « participe[nt] de manière active et directe à la production de [leur] culture », mais en le faisant « en fonction de [leurs] propres choix » (*ibid.*) ?

Pour résumer, tout l'enjeu de cette politique culturelle sera d'éviter, sous couvert de démocratie culturelle, le piège de l'hyper-relativisme, pouvant renvoyer le patrimoine culturel immatériel, et plus largement la culture bretonne, à une logique d'« entre-soi » et en faire l'affaire de quelques spécialistes.

BIBLIOGRAPHIE

BORTOLOTTI, Chiara. *Les enjeux de l'institution du patrimoine culturel immatériel*. Compte rendu du séminaire organisé au Lahic (2006-2008).

<http://www.enluminures.culture.fr/culture/editions/documents/cr116-117_p32-34.pdf>

CHATZIMANASSIS, Alice. « Démocratisation de la culture et démocratie culturelle à partir de l'exemple québécois ». Dans Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris. *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*. Paris : 2012-2014 [en ligne].

FOURNIS, Yann. *Les régionalismes en Bretagne : la région et l'État. Structures et dynamiques des répertoires d'action (1950-2000)*. Bruxelles : Presses Interuniversitaires Européennes/Peter Long, 2006.

FOURNIS, Yann et KERNALEGENN, Tudi. « Les idéologies du territoire en Bretagne (1972-1984) : les mouvements culturels et écologistes face aux institutions régionales ». Dans ARNAUD, Lionel, LE BART, Christian et PASQUIER, Romain (dir.). *Idéologies et action publique territoriale. La politique change-t-elle encore les politiques ?* Rennes : PUR, 2006, p. 177-196.

GIRARD, Augustin et GENTIL, Geneviève. *Développement culturel : expériences et politiques*. Paris : Dalloz/Unesco, 1982.

LE BOULANGER, Jean-Michel. « Mission VII. Bretagne, l'ambition culturelle. Enjeux - méthodes - priorités ». *Politique culturelle du conseil régional de Bretagne*, mai 2011, p. 5.

LE DRIAN, Jean-Yves. « Évolution des outils de la charte culturelle de 1977. Vers une nouvelle étape ». Session du conseil régional de Bretagne du 23 octobre 2008.

LE NIGEN, Valérie, GOUEROU, Christian, CHARTIER-LE FLOCH, Erwan et NONO. *Un modèle politique breton ?*. Spézet : Coop Breizh, 2014.

NICOLAS, Michel. *Histoire de la revendication bretonne ou la revanche de la démocratie locale sur le « démocratismes »*. Des origines jusqu'aux années 1980. Spézet : Coop Breizh, 2007.

NICOLAS, Michel. *Histoire du mouvement breton*, Paris : Syros, 1982.

QUIMBERT, Charles. « L'inscription du fest-noz sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco ». *Cahiers du CFPCI*, n°3, 2015.

SEMPE, Mathilde. « Des mouvements « régionalistes » à l'institutionnalisation de la « région » : enjeux de luttes pour la construction d'une identité culturelle de la Bretagne ». *Fédéralisme Régionalisme* [En ligne], 2012, volume 12 – Varia, URL : <<http://popups.ulg.ac.be/1374-3864/index.php?id=1130>>.

TORNATORE, Jean-Louis. « L'inventaire comme oubli de la reconnaissance. À propos de la prise française de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », texte de la communication au séminaire Patrimoine culturel immatériel du Lahic, 19 décembre 2007 [en ligne] <<http://www.lahic.cnrs.fr/IMG/pdf/JLTornatore.pdf>>

Marie-Luise Welz

CHANGEMENT DE PARADIGMES DANS LE DOMAINE DES ARCHIVES DE LA DANSE

RÉSUMÉ

Français

Dans le sillage du tournant performatif (« *performative turn* ») dans les sciences de la culture depuis les années 1990 et à la suite du processus de négociation de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'Unesco le 17 août 2003 et ratifiée par l'Allemagne en 2013, le domaine culturel de la danse a tout d'abord bénéficié d'une attention accrue de la part des scientifiques et finalement des acteurs de la politique culturelle en Allemagne. En tant qu'art de la scène, la danse peut être intégrée au patrimoine culturel immatériel tel qu'il est défini dans la convention de 2003. De fait, et compte tenu de sa dimension sociale (voire socialisante), la danse est considérée depuis quelques années comme un pan à part entière du patrimoine culturel du pays. Elle fait l'objet d'études de la part des praticiens eux-mêmes et des acteurs de la politique culturelle, d'où l'importance de renseigner le plus richement possible cette pratique mouvante. Cet article se propose donc de faire un état des lieux des archives de la danse et de la manière dont ces dernières se présentent en Allemagne.

Mots-clés : danse, archives, numérisation

Anglais

In the wake of the performative turn in the cultural sciences since the 1990s and in the wake of the negotiation process for the Unesco convention for intangible cultural heritage and the accession of Germany to this one in 2013, the cultural field of dance at first received an increased attention from scientists and ultimately the actors of cultural policy in Germany. As a performing art, dance can be integrated to intangible cultural heritage as defined in the Unesco "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage" by UNESCO signed on the 17th October 2003. In fact, taking

into account its social (or even socialising) dimension, dance has been considered for several years as a full part of the country's cultural heritage. It is the subject of studies by the practitioners themselves and actors of cultural policy, hence the importance of informing as richly as possible this changing practice. This article proposes to make an inventory of the archives of dance and how they are presented in Germany.

Key words : dance, archives, digitisation

« *Are [...] objects enough to represent the dance ?* »¹

Dans le sillage du tournant performatif (« *performative turn* ») dans les sciences de la culture depuis les années 1990 et à la suite du processus de négociation de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'Unesco le 17 août 2003 et ratifiée par l'Allemagne en 2013, le domaine culturel de la danse a tout d'abord bénéficié d'une attention accrue de la part des scientifiques et finalement des acteurs de la politique culturelle en Allemagne. En tant qu'art de la scène, la danse peut être intégrée au patrimoine culturel immatériel tel qu'il est défini dans la convention de 2003.

Un aspect marquant est la volatilité particulière – et fréquemment évoquée – de la danse. Cette volatilité s'exprime d'un côté dans la réalisation temporaire, suivant un déroulement déterminé en tant qu'action à l'intérieur d'un espace déterminé dans le cadre d'une représentation — réalisation en outre dirigée ou accompagnée par des critères et concepts esthétiques. De l'autre côté, les formes particulières de transmission et d'enregistrement des savoirs et des savoir-faire de la danse dans la mémoire corporelle des pratiquants contribuent également à ce paradigme. La performance, les savoirs et savoir-faire liés à des personnes constituent bel et bien un patrimoine culturel immatériel (Kirshenblatt-Gimblett, 2004 : 16).

De même, les adjonctions matérielles des représentations telles que les costumes et les décors scéniques sont éphémères et sont – excepté quelques exemples isolés – normalement soumis à la réaffectation, la transformation ou la destruction.

En tant que pratique sociale, la danse possède également une fonction référentielle en plus de sa fonction performative : parallèlement à la réalisation de l'action dans différents contextes, des « personnages, actions, relations, situations, etc. » sont représentés (Fischer-Lichte, 1998 : 13-29) et des thèmes aussi bien artistiques que sociaux sont traités et débattus dans le cadre de la représentation.

Au-delà de la classification parmi les arts de la scène, la danse touche par conséquent d'autres

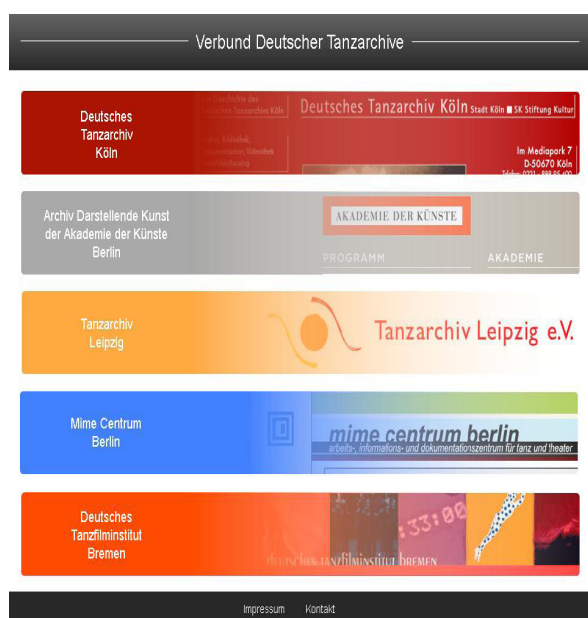
¹ Cette citation se réfère à : Janine SCHULZEM (éd.), *Are 100 objects enough to represent the dance ? Zur Archivierbarkeit von Tanz*, Munich : Epodium, 2010. Le présent article se base sur un exposé prononcé en janvier 2014 dans le cadre du séminaire « Le patrimoine culturel immatériel en France et en Allemagne : approches comparées d'une notion d'un type nouveau » et restitue la situation à ce moment-là des archives de la danse en Allemagne et des projets en cours.

domaines du patrimoine culturel immatériel parmi les cinq qui sont définis par l'Unesco. Ces différents aspects peuvent être utilisés pour penser un « patrimoine culturel de la danse », même si ce dernier doit encore être déterminé plus précisément. Les dimensions du patrimoine culturel de la danse en Allemagne sont explorées depuis quelques années par les acteurs issus de la pratique et ceux de la politique culturelle. À cette occasion, les archives et les processus d'archivage jouent un rôle central.

Les conditions institutionnelles et les stratégies de la politique culturelle relatives à la danse feront donc l'objet de cette réflexion articulée en trois temps. Premièrement, nous présenterons la situation des archives de la danse en Allemagne. Ensuite, nous nous interrogerons sur le fait de savoir si l'on peut parler d'une renaissance du patrimoine culturel de la danse en Allemagne. Dans un troisième temps, nous analyserons le développement des nouvelles archives numériques de la danse.

VERS UNE NOUVELLE FORME DE PATRIMONIALISATION DES ARCHIVES DE LA DANSE EN ALLEMAGNE

Il existe depuis avril 2008 une association numérique des archives de la danse (Verbund Deutscher Tanzarchive) en Allemagne. Celle-ci est née du projet de promotion *Tanzplan Deutschland* initié par la Kulturstiftung des Bundes (la Fondation culturelle de la Fédération). Cinq différentes archives de la danse, existant physiquement à divers endroits sur le territoire allemand, sont accessibles via une plate-forme Internet commune² et sont ainsi virtuellement rassemblées en un groupement numérique d'archives.



Capture d'écran (janvier 2014) du site Internet du Verbund Deutscher Tanzarchive.

² <www.tanzarchive.de> (consulté le 10 janvier 2014).

L'association se compose des archives suivantes :

- Deutsches Tanz-Archiv Köln (organisme porteur : Ville de Cologne / fondation SK-Stiftung Kultur der Sparkasse KölnBonn ; siège : Cologne ; site Internet : <www.sk-kultur.de/tanz>)
- Tanzarchiv Leipzig e.V. (organisme porteur : association du même nom, dont les membres sont des maîtres de conférence de l'Universität Leipzig et de la Hochschule für Musik und Theater Leipzig ; siège : Leipzig ; site Internet : <<http://tanzarchiv-leipzig.de/>>)
- Deutsches Tanzfilminstitut Bremen (organisme porteur : association du même nom ; siège : Brême ; site Internet : <www.deutsches-tanzfilminstitut.de/>)
- Mime Centrum Berlin, qui tient une médiathèque de la danse et du théâtre (organisme porteur : projet permanent du Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts ; siège : Berlin ; site Internet : <www.mimecentrum.de>)
- Archiv der Darstellenden Kunst der Akademie der Künste (organisme porteur : délégué au gouvernement fédéral à la Culture et aux Médias ; siège : Berlin ; site Internet : <www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/index.htm>).

Les archives se présentent virtuellement comme une unité grâce à la page d'accueil en ligne. Mais malheureusement, techniquement et du point de vue des modalités pratiques d'application pour les utilisateurs, le regroupement n'est pas encore réalisé. Les différentes archives doivent être encore consultées individuellement via leurs sites Internet respectifs, étant donné qu'aucune mise en réseau collective n'a été entreprise jusqu'à présent³. Certaines archives ne proposent en ligne ni contenus sous forme de documents, images, fichiers vidéo ou audio, ni banques de données permettant de rechercher de tels contenus ; les intéressés doivent se rendre personnellement au siège respectif des archives correspondantes pour leurs recherches et consultations. Ceci est principalement dû à des questions de droits d'auteur⁴. Les institutions associées existent sous différentes formes (médiathèque ou archives) et proposent des types de matériels divers et hétérogènes ; en raison du statut des archives et des collections de référence et de consultation, un prêt des contenus d'un lieu à un autre est par définition exclu.

Toutefois, la mise en réseau numérique, tout au moins formelle, des archives de la danse en Allemagne en 2007-2008 a marqué le point de départ d'une nouvelle étape de la patrimonialisation du champ artistique de la danse. Cette culture archivistique est destinée à servir la préservation, la recherche et la transmission de la danse en Allemagne, un domaine significatif sur le plan national mais mal représenté sur le plan de la politique culturelle. À cette occasion, on a avant tout invoqué

³ Il existe cependant une étude de faisabilité (<www.dachverband-tanz.de/pdf/MChristen-Bestandsanalyse-Tanzfil-marchive_20120420.pdf>, consulté le 10 janvier 2014). Celle-ci envisage une intégration dans le portail « *Deutsche Digitale Bibliothek* », de même que l'intégration du portail « *Digitaler Atlas Tanz* », un projet de l'Akademie der Künste, Berlin. Le « *Digitaler Atlas Tanz* » s'est fondé sur les résultats et sur un prototype de base de données du *Tanzplan Deutschland*. La phase de démarrage de ce projet sous l'égide de l'Akademie der Künste, de septembre à mars 2013, a également été promue par la Kulturstiftung des Bundes, voir <tanz2.tanzatlas-deutschland.de> (consulté le 10 janvier 2014).

⁴ Ce problème interdit par exemple au Deutsches Tanzfilminstitut de Brême de rendre ses collections accessibles en ligne, voir <www.deutsches-tanzfilminstitut.de/> (consulté le 10 janvier 2014).

le rôle historiquement important qu'a joué l'Allemagne au xx^e siècle en donnant naissance à un courant moderne dans le domaine de la danse. Un appel commun des membres des cinq institutions susmentionnées a été publié dans le numéro annuel 2009 de l'initiative *Tanzplan Deutschland*. Ce manifeste formule, en trois points, un plan d'action aspirant à la création d'une plateforme d'information nationale « moderne et durable » de la danse en Allemagne (*Tanzplan Deutschland*, 2009 : 61). Les principales revendications de l'appel s'adressaient aux décideurs politiques et demandaient un soutien aux niveaux suivants :

- « restauration et numérisation des éléments particulièrement remarquables des collections,
- clarification des droits d'auteur lors de l'utilisation publique notamment de documents filmés ou en images,
- identification d'autres éléments importants au sein de collections privées et d'institutions publiques [...] » (*ibid.*).

Le *Tanzplan* a examiné l'initiative de l'année 2009 pour la mise en réseau des archives allemandes de la danse par rapport aux modèles déjà très avancés du Centre national de la Danse en France⁵ (*ibid.* : 54-58) ou du projet *Keep Dancing !* en Australie et de son développement, l'*Australia Dancing Portal*⁶ (*ibid.* : 50-53).

Jusqu'ici, comme nous l'avons décrit, l'initiative pour la mise en réseau des archives allemandes de la danse en est restée à un stade embryonnaire. Mais l'exposition *Tanz! – Wie wir uns und die Welt bewegen*, notamment, qui s'est tenue d'octobre 2013 à juin 2014 au Deutsches Hygiene-Museum de Dresde, illustre le fait que les questions du patrimoine culturel de la danse et de son archivage demeurent un thème important et que la discussion se poursuit. Par cette exposition, il a été tenté pour la toute première fois en Allemagne de placer la forme artistique éphémère qu'est la « danse » comme thème central d'une présentation muséale temporaire⁷. Un des volets de l'exposition thématise l'enregistrement archivistique de la danse⁸. L'archivage de la danse signifie que des éléments de danse sont enregistrés et retransmis sur différents médias. Ces médias, mais aussi le caractère lacunaire régulièrement constatable de l'archivage, peuvent eux-mêmes permettre une nouvelle créativité artistique au sein de ce processus d'enregistrement. En particulier, l'exposition de Dresde met en évidence trois motifs revêtant une importance cruciale pour la transmission de la plus éphémère des formes artistiques, comme est souvent décrite la danse, dans des médias permanents et durables. Les trois motifs, Inspiration (art/film), Vénération (artisanat d'art) et Transmission (documentation)⁹ donnent lieu à une transposition vers des objets des beaux-arts, vers le média du film artistique et vers des objets d'artisanat d'art ou dans des notations et commentaires. Par ailleurs, la danse s'ancre dans la mémoire corporelle ou collective. En ce sens,

⁵ Centre national de la danse : <www.cnd.fr>.

⁶ *Australia Dancing Portal* : <www.australiadancing.org>.

⁷ Voir par exemple l'exposition « Danser sa vie, Art et Danse de 1900 à nos jours », en 2012 au Centre Pompidou à Paris (France), qui met face à face, sur un pied d'égalité, les beaux-arts et la danse.

⁸ Complété dans le catalogue par un essai de Franz Anton Cramer, *Geschichte (ohne Gewähr), Zur Gegenwart des Tanzes im Jetzt der Gesellschaft*, ci-après voir l'auteure du volet : BEER Bettina. « Archive, Enzyklopädien der Bewegung ». Dans SCHMITZ, Colleen M. (éd.). *Tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen*, Zürich/Berlin : Diaphanes, 2013, p. 33-39 et p. 41-63.

⁹ *Ibid.*

la transmission de la danse est décrite comme une « transmission de savoirs en mouvement »¹⁰, comme un « mouvement en tant que souvenir » (Ritter et Cramer, 2013 : 68-71) et l'on y décrit le « corps comme lieu de mémoire » (Baxmann, 2005 : 15-35).

Depuis près de dix ans déjà (de 2005 à 2014), la promotion du domaine de la danse moderne et contemporaine figure fermement sur la feuille de route culturelle de l'Allemagne. Jusqu'ici cependant, cette promotion consiste exclusivement en un travail de projet ; une initiative nationale durable de politique culturelle – telle que la mise en place d'un organe national de coordination des archives de la danse, par exemple – fait encore défaut. Depuis le début pourtant, la question des archives de ce courant artistique impossible à fixer dans le temps et l'espace a fait partie intégrante des projets promus et a été l'objet d'une revendication concrète.

PEUT-ON PARLER D'UNE RENAISSANCE DU PATRIMOINE CULTUREL DE LA DANSE EN ALLEMAGNE ?

Depuis 2005, la Fondation culturelle de la Fédération est la promotrice essentielle de l'art de la danse en République fédérale d'Allemagne. Sous la forme de festivals, d'expositions et de projets, elle œuvre à ce que la danse bénéficie d'une plus grande attention dans ce pays et à mettre en réseau le monde de la danse. Les projets suivants font partie de cette dynamique :

1. *Tanzplan Deutschland* (2005-2009, montant de la subvention : 12,5 millions d'euros)
2. *Tanzkongress* 2006 (20-23 avril 2006, Berlin)
3. *Tanzkongress* 2009 (5-8 novembre 2009, Hambourg, montant de la subvention : 260 millions d'euros)
4. *Motion Bank* de William Forsythe (2010-2013, 1,4 million d'euros, cofinancement)
5. Sauvegarde et transmission de l'héritage de Pina Bausch (2011-2013, cofinancement)
6. *Tanzfonds Partner* (2012-2014)
7. *Tanzfonds Erbe* (2012-2014)
8. *Digitaler Atlas Tanz* (mars-novembre 2013)
9. *Tanz! – Wie wir uns und die Welt bewegen*, exposition au Deutsches Hygiene-Museum de Dresde (12 octobre 2013 - 20 juillet 2014, cofinancement)
10. *Tanzkongress* 2013 (6-9 juin 2013, Düsseldorf).

En décembre 2013, plusieurs nouveaux projets ont été sélectionnés pour être promus dans le secteur de la danse pour les années 2014-2015¹¹. À ce sujet, la Fondation culturelle de la Fédération a décidé, au terme du *Tanzplan Deutschland*, d'ancrer fermement dans le programme de promotion les *Tanzkongresse* des années 2006 et 2009 à compter de l'année 2013 et de les poursuivre régulièrement tous les trois ans dans des villes différentes (prochaine étape en 2016 à Hanovre)¹².

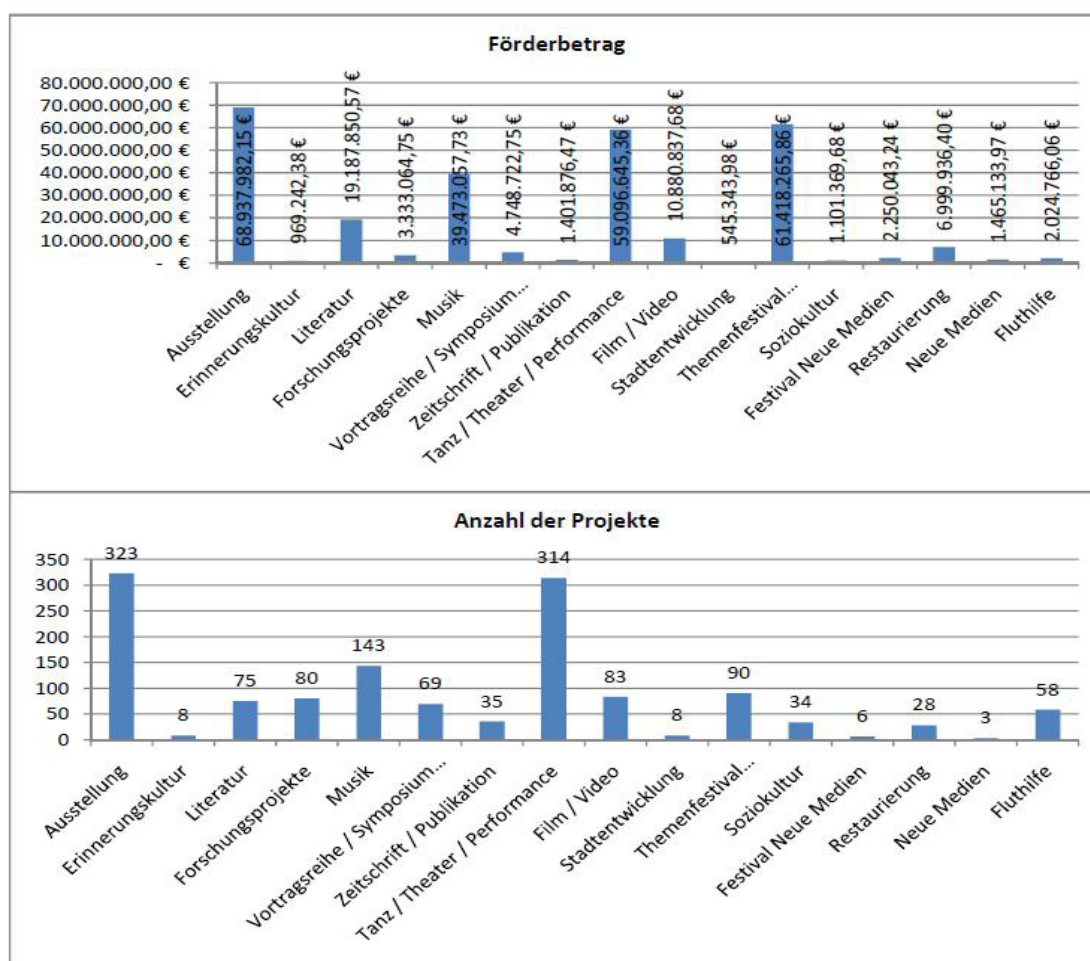
¹⁰ Titre de l'essai accompagnant le volet System. de l'exposition dans le catalogue : Gabriele Brandstetter, *Tanz. Wissensübertragung in Bewegung*. Dans : *ibid.*, p. 225-230.

¹¹ Voir <www.kulturstiftung-des-bundes.de>, communiqué de presse du 5 décembre 2013, sélection de quarante nouveaux projets de promotion avec un montant total de subventions de 6,3 millions d'euros dans le domaine de la danse.

¹² Voir <www.tanzplan-deutschland.de/plan.php> (consulté le 10 janvier 2014).

Au niveau des activités de publication de la Fondation culturelle également, le thème de la danse est prépondérant. Le « *Magazin der Kulturstiftung* » (magazine de la Fondation culturelle de la Fédération), organe éditorial de la Fondation à parution semestrielle, s'est consacré à maintes reprises au thème de la danse – ainsi, la danse est le seul sujet revenant régulièrement dans le magazine. En outre, le thème de la danse prédomine dans les publications de la Fondation culturelle (trois publications sur dix)¹³.

Les statistiques publiées par la Fondation culturelle de la Fédération concernant les années 2002-2009 montrent clairement qu'il s'agit là de l'un des trois domaines de promotion essentiels¹⁴.



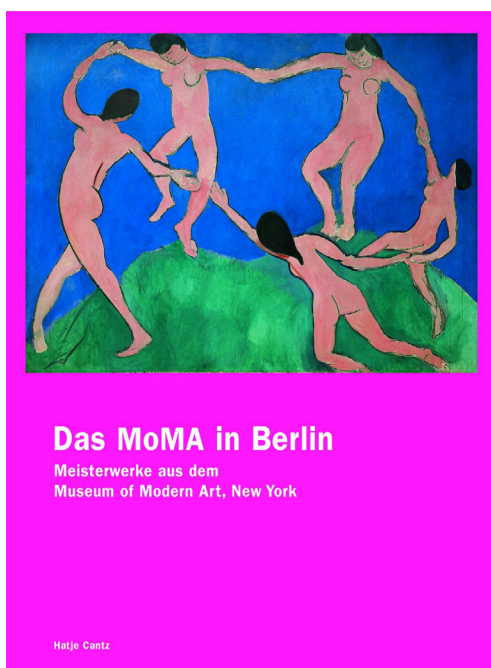
¹³ Il s'agit de la publication en ligne relative au *Tanzkongress* 2013, <<http://www.tanzkongress.de/de/home.html>> et des publications suivantes parues chez Henschel-Verlag et également disponibles au format PDF : *Tanzplan Deutschland* (éd.), *Tanzplan Deutschland, eine Bilanz*, Leipzig : Henschel, 2011 et DIEHL, Ingo et LAMPERT, Friederike (éd.), *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*, Leipzig, 2011.

¹⁴ Document PDF « Statistiken der Kulturstiftung des Bundes 2002 – 2009 », <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/images/dokumente_offene_foerderung/Statistiken_KSB_2009.pdf>, consulté le 10 janvier 2014.

Le domaine « Expositions » (sans indication de thèmes) se situe en tête des statistiques pour la promotion, suivi de près par le domaine « Festivals thématiques » (différents thèmes) dans la comparaison des montants de subvention. La troisième place est occupée par la « Danse ». Tous les autres domaines arrivent loin derrière¹⁵. La danse représente ainsi le thème individuel le plus fortement promu par la Fondation culturelle de la Fédération.

Dans leur grande majorité, les projets relatifs au patrimoine culturel de la danse réalisés jusqu'ici n'étaient pas liés à des demandes externes soumises à la Fondation, mais au contraire des programmes internes conçus et initiés par elle-même. Ces programmes sont mis en œuvre par des agences spécialisées. Dans le domaine de la danse, la Fondation culturelle de la Fédération coopère essentiellement avec l'agence Diehl und Ritter qui a réalisé différents projets de danse depuis 2005 et qui mène également les deux projets actuels dans le domaine de la danse, à savoir *Tanzfonds Erbe* et *Tanzfonds Partner*¹⁶.

La promotion assurée par la Fondation culturelle ne concerne ni la danse sportive ou la danse de salon, ni la danse populaire ou les groupes amateurs, ni la danse classique ou le ballet, mais se consacre à la danse contemporaine qui s'est développée à partir de la *Modern Dance* aux États-Unis ou de l'*Ausdruckstanz* en Allemagne. Avec quelques années de décalage par rapport au grand boom du courant moderne et de ses avant-gardes au sein des beaux-arts, un essor de la danse moderne s'est en effet profilé en Allemagne.



L'exposition à grand succès « *Das MoMA in Berlin* », qui s'est tenue en 2004 à la Neue Nationalgalerie de Berlin, présente alors en couverture de son catalogue *La Danse* d'Henri Matisse, réclamant ainsi pour elle-même d'être le « pivot de la révolution esthétique moderne » (Macel et Lavigne, 2011 : 2) de la danse et anticipant le thème de l'exposition « *Danser sa vie* » (2011-2012) au Centre Pompidou, qui sera une véritable réussite.

Ci-contre : John Elderfield (Hg.). *Das MoMA in Berlin, Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art*. New York, Ostfildern-Ruit : 2004 (couverture du catalogue de l'exposition avec la reproduction de *La Danse* d'Henri Matisse).

¹⁵ Document PDF publié par la *Kulturstiftung des Bundes : Statistiken der Kulturstiftung des Bundes 2002 – 2009*, <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/sites/KSB/images/dokumente_offene_foerderung/Statistiken_KSB_2009.pdf> (consulté le 10 janvier 2014).

¹⁶ <<http://diehl-ritter.de>> (consulté le 10 janvier 2014).

Le lien entre la danse et les beaux-arts dans le courant moderne représente un champ de recherche classique de l'histoire de l'art dans le domaine de l'iconographie et de la science des images. Pour sa part, l'action de la Fondation culturelle en Allemagne vise prioritairement la performance de danse et sa reconstitution. De nombreuses reconstitutions de pièces choisies de danse moderne sont actuellement représentées dans le cadre du *Tanzfonds Erbe* dans les théâtres et sur les scènes de danse indépendantes de l'Allemagne. Celles-ci sont liées à de vastes recherches sur l'histoire des chorégraphes, des danseurs, des chorégraphes et des pratiques de représentation. La reconstitution de la mise en scène, la recherche et le processus de sélection à l'intérieur du projet *Tanzfonds Erbe* réactivent la mémoire collective en ce qui concerne le patrimoine culturel de la danse en Allemagne, contribuent à écrire l'histoire de la danse moderne et initient ainsi un processus de canonisation de l'histoire de la danse moderne en Allemagne.



Bundesarchiv, B 145 606-P047334
Foto: Schütz, Klaus | 23. Januar 1959

Berlin-Ouest, Mary Wigman (devant, 3^e à gauche) dans le studio de danse.
© Klaus Schütz, 1959. *Informationsamt der Bundesregierung* - Bildbestand (B 145, Bild P047334).



Le Sacre du Printemps (chorégraphie de Mary Wigman, 1957), un projet du *Tanzfonds Erbe*. Ici, réinterprétation par Henrietta Horn et Susan Barnett, théâtre de Bielefeld.
© Bettina Stöß, 2013.

Autant l'extraordinaire popularité du courant moderne dans les beaux-arts que l'intérêt croissant pour ce même courant dans la danse ont donc été et sont suscités par l'action des institutions du domaine du patrimoine culturel : d'une part par le Museum of Modern Art en coopération

avec la Neue Nationalgalerie à Berlin, qui, en leur qualité de musées, font partie des archives du patrimoine culturel, et d'autre part par la Fondation culturelle de la Fédération. Celle-ci soutient les créateurs culturels dans leur travail sur des projets, conformément à sa mission et à ses statuts. « La Fondation investit également dans le développement de nouvelles méthodes de préservation du patrimoine culturel et dans la valorisation des potentiels de connaissance culturels et artistiques »¹⁷. Elle investit non seulement dans la représentation de la danse, c'est-à-dire dans la performance qui rend visible celle-ci, mais également dans la conservation du patrimoine de la danse et son accessibilité.

LE DÉFI DE LA NUMÉRISATION DES ARCHIVES

Dans le cadre de cette troisième partie, nous souhaiterions présenter brièvement cinq projets qui, à l'exception de l'un d'eux, font partie des programmes actuels de promotion de la Fondation culturelle et qui représentent les « nouvelles méthodes » dans le domaine du patrimoine culturel de la danse. Ces projets sont en cours d'élaboration et laissent présager la définition future des archives dans le domaine de l'art de la danse. Bien que se trouvant encore dans une phase d'expérimentation et n'existant que comme prototypes, ils sont annonciateurs d'un changement de paradigme en raison de leur approche nouvelle. Ils tentent de répondre à la question de savoir comment trouver, à l'ère du numérique, des formes adéquates d'archivage de la mémoire corporelle et collective et comment faciliter le libre accès à ces sources du patrimoine de la danse.

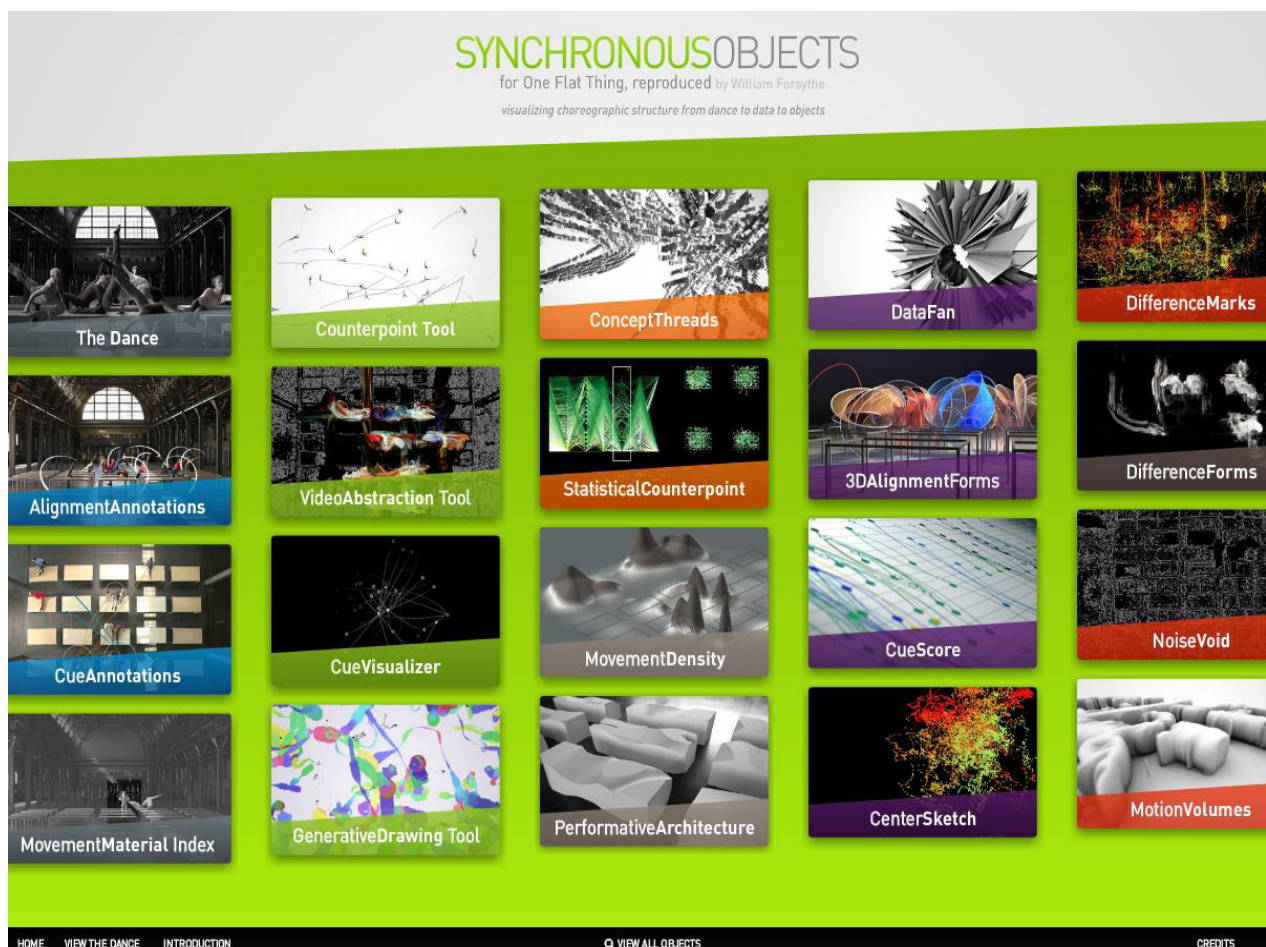
Lors du congrès « *Motion Bank Live & Online* » qui s'est tenu en novembre 2013 à Francfort-sur-le-Main, le site Internet *Motion Bank* a été présenté au public après une période d'essai de quatre ans et les deux outils, *Piecemaker* et *TKB Creation Tool*, ont été mis à disposition pour une application pratique lors d'une réunion de travail en présence des développeurs. Le fonds du *Tanzfonds Erbe* est une documentation des phases de travail du programme de promotion de 2011 jusqu'à la fin du projet. Le dernier exemple de changement dans l'appréhension des archives de l'art de la danse est le *Pina Bausch Archiv*, actuellement en cours de création par la fondation Pina Bausch – citons-le ici en conclusion, mais aussi comme un regard vers l'avenir. Ces exemples illustrent clairement comment l'institution des archives peut être repensée en ce qui concerne le patrimoine culturel immatériel, et dans quelle mesure cela pourrait avoir des conséquences pour l'institution des archives en général. Les projets de recherche définissent les normes dans la pratique des chorégraphes et des danseurs ainsi que dans la notation des partitions. Simultanément, les formats conviennent à la documentation des processus de répétition et à l'archivage consécutif du matériel numérique, et ainsi également à leur transmission. Le matériel est immédiatement créé sous forme numérique et non pas rétro-numérisé comme cela est le cas dans les archives traditionnelles de la danse.

¹⁷ <www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/stiftung/> (consulté le 10 janvier 2014).

MOTION BANK DE LA WILLIAM FORSYTHE COMPANY

Dans le cadre d'un projet de recherche, la compagnie William Forsythe a développé un système de notation numérique pour la danse. Depuis la fin du XVII^e siècle, les systèmes de notation servent à l'analyse du mouvement et à l'écriture de chorégraphies et consignent les mouvements complexes des danseurs grâce à un code de signes abstraits, afin de pouvoir les analyser, les enregistrer et les transmettre.

Le projet *Motion Bank* a élaboré l'analyse exemplaire de la pièce *One Flat Thing, reproduced*¹⁸ de William Forsythe, dont la première représentation sur scène a eu lieu en 2000. À la différence des analyses de mouvement écrites utilisées aujourd'hui, parmi lesquelles la méthode de Rudolf von Laban est certainement prédominante, la compagnie a utilisé des méthodes artistiques d'infographie et des technologies numériques de vidéo et d'animation¹⁹.



Capture d'écran (10 janvier 2014) de la page Internet de l'analyse de la pièce chorégraphique *One Flat Thing, reproduced* de William Forsythe.

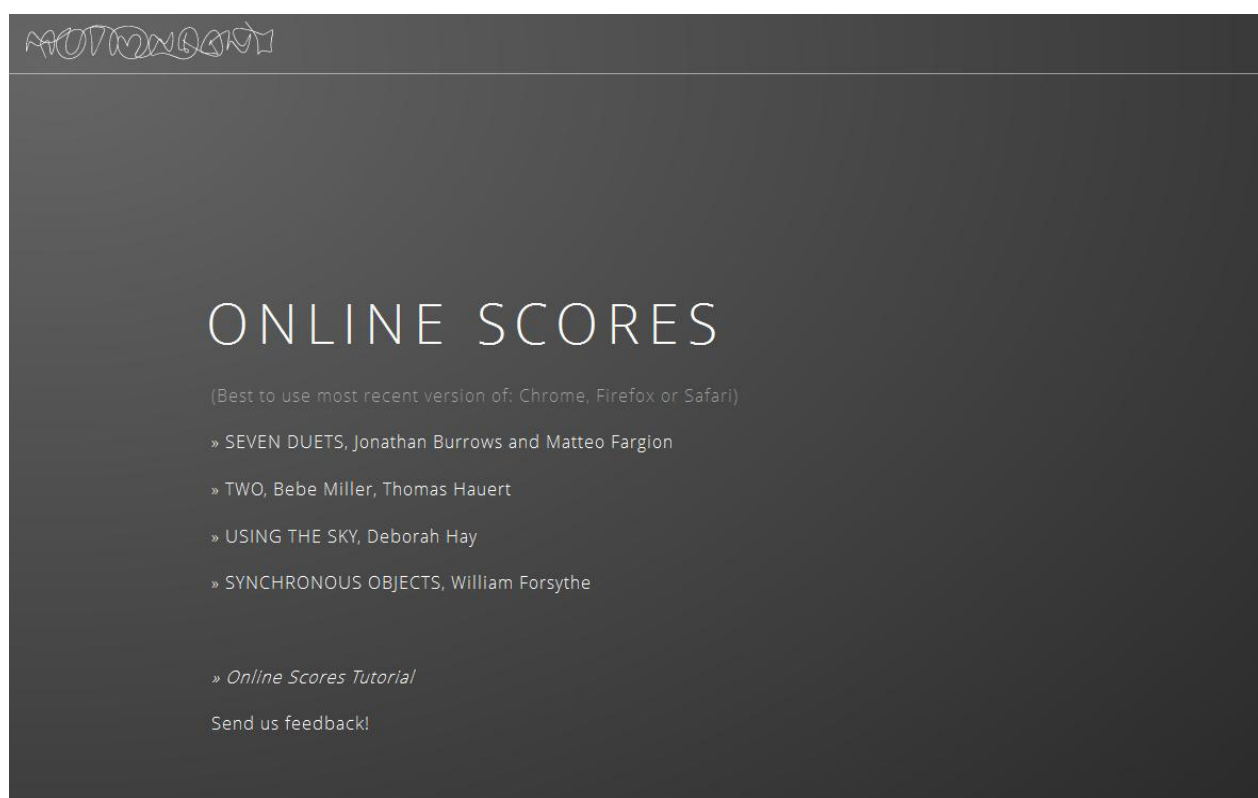
¹⁸ <<http://synchronousobjects.osu.edu/>>

¹⁹ <www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/programme/tanzerbe/motion_bank.html>

Pour l'élaboration de l'analyse numérique du mouvement, la pièce de danse a d'abord été enregistrée en vidéo sous différents angles dans un studio spécial. Un système graphique a ensuite été posé sur les images vidéo – ou plus précisément, les mouvements ont été traités par un logiciel spécial et représentés sous forme de graphiques.

L'avantage de ce système de notation numérique est de permettre de considérer et d'étudier une notation sans qu'il soit d'abord nécessaire d'apprendre un système complexe de notation ou d'écriture. « *Synchronous Objects* » fonctionne de manière intuitive et reflète simultanément les possibilités de la notation traditionnelle de Laban.

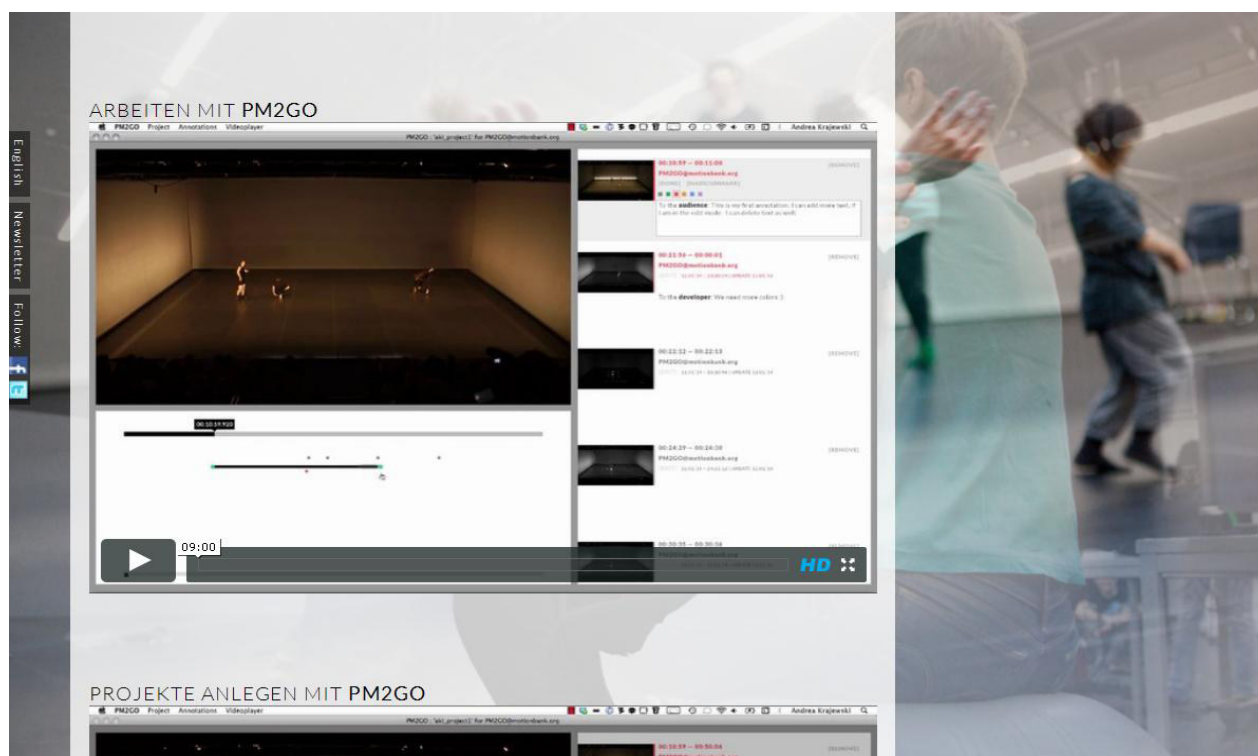
La deuxième partie du projet de recherche de la compagnie Forsythe est consacrée à l'idée de créer des partitions de danse dès le départ sous forme numérique, de les rendre ensuite accessibles en ligne et de constituer une bibliothèque avec de telles partitions numériques de danse.



Capture d'écran (10 janvier 2014) de la page d'accueil de la bibliothèque des partitions de danse numériques du projet *Motion Bank*.

Pour cela, des partitions numériques de trois chorégraphies ont été créées durant le processus de recherche avec les célèbres chorégraphes invités Deborah Hay, Jonathan Burrows et Matteo Fargion ainsi que The Two Project (Bebe Miller et Thomas Hauert) et ont été publiées sur Internet²⁰. Les chorégraphes ont travaillé avec l'outil *Piecemaker*²¹, un logiciel d'enregistrement et d'annotation développé à cette fin au sein de la compagnie Forsythe, à la suite de quoi ils ont publié la partition sur Internet pour une libre utilisation.

Dans le processus de la création, *Piecemaker* sert à l'annotation en temps réel et à la documentation de partitions et remplace la méthode de l'enregistrement sur vidéo et carnet de notes.



Capture d'écran (10 janvier 2014) de l'outil *Piecemaker* (PM2GO) pendant son utilisation.

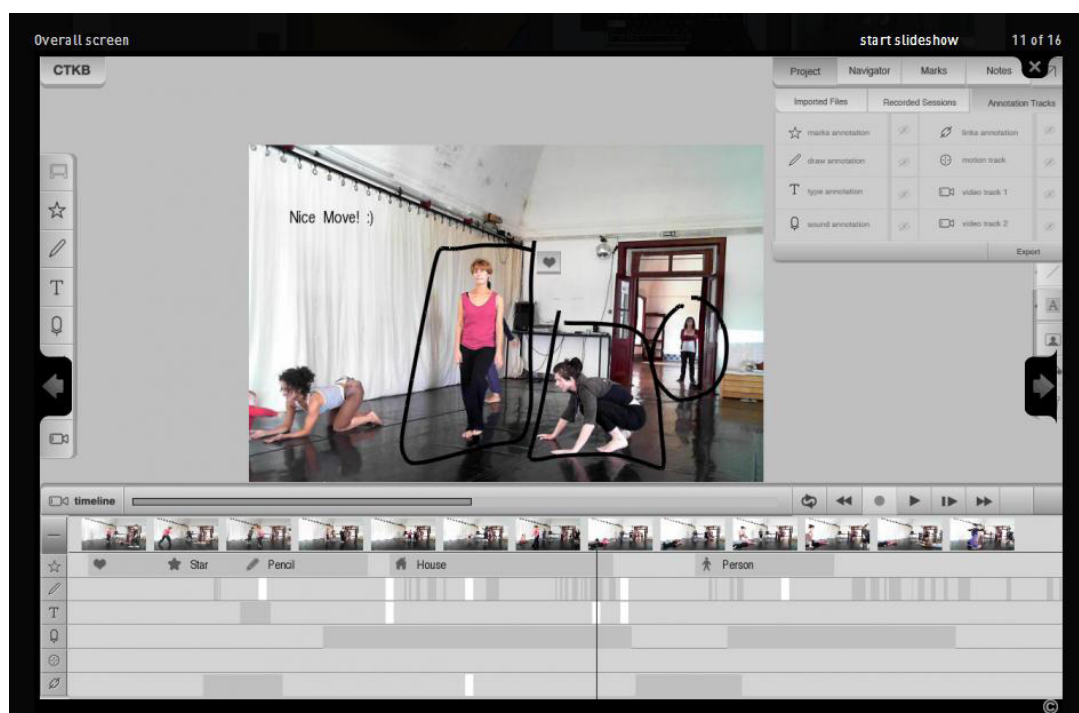
L'outil a donc été développé avant tout pour une utilisation en studio de répétition ; il est désormais suffisamment perfectionné pour être mis à disposition comme logiciel *open source* sur le site de la compagnie Forsythe.

Le projet de recherche universitaire pour le développement du logiciel d'annotation *TKB Creation*

²⁰ <<http://scores.motionbank.org>> avec tutoriel en ligne, instructions pour l'utilisation des partitions en ligne : <<http://motionbank.org/de/event/online-scores-tutorial>>.

²¹ Développé par la Hochschule Darmstadt, Institut für Kommunikation und Medien, par/pour Motion Bank. Instructions pour l'utilisation de PM2GO : <<http://motionbank.org/de/event/p2go-video-annotation-leicht-gemacht>>.

Tool à l'université nouvelle de Lisbonne au Portugal²², emprunte les mêmes approches que *Piecemaker*. Le *TKB Creation Tool* a lui aussi été développé en coopération avec une compagnie de danse. Les deux programmes ont été élaborés indépendamment l'un de l'autre et aboutissent à des solutions similaires pour leur domaine d'application. Le *TKB Creation Tool* possède des fonctions plus étendues que *Piecemaker*, comme l'ajout de marquages non-verbaux et de dessins. Une fois que le logiciel sera au point, cet outil est destiné à être mis à la disposition des utilisateurs par le biais d'une commercialisation.



Capture d'écran (10 janvier 2014) de l'outil *TKB Creation Tool* pendant son utilisation.

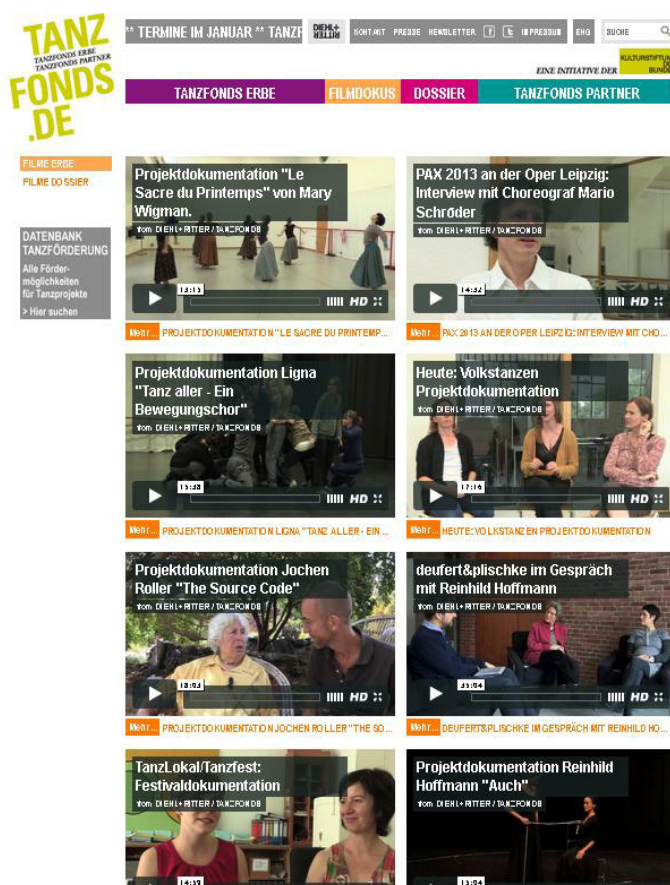
LA DOCUMENTATION DU « TANZFONDS ERBE »

Le *Tanzfonds Erbe* est un projet de reconstitution de pièces de danse du courant moderne, d'expérimentations artistiques et de réinterprétation contemporaines de ces pièces. Au total, 32 projets individuels ont été promus par la Fondation culturelle de la Fédération sur la période de 2010 à 2013. L'un des objectifs était la documentation des processus de reconstitution et de traitement par le porteur du projet. À cette occasion, les méthodes utilisées ont été d'une part l'histoire orale et d'autre part les entretiens guidés.

Par son approche, la documentation des 32 projets du *Tanzfonds Erbe* pour la reconstitution du patrimoine culturel de la danse en Allemagne suit elle aussi une nouvelle voie. La documentation

²² Concernant cet outil, voir aussi le site Internet de l'UNL : <<http://tkb.fcsh.unl.pt>> (consulté le 10 janvier 2014).

est créée sous forme exclusivement numérique et est par conséquent uniquement accessible en ligne. Ceci implique une renonciation à tout enregistrement matériel généralisé de notations, commentaires, notes, etc., qui remplissent les rayons des archives physiques traditionnelles de la danse. Les données sont disponibles sur Internet de façon non structurée et ne sont malheureusement pas (encore ?) catégorisées par un commentaire descriptif ou des mots-clés.



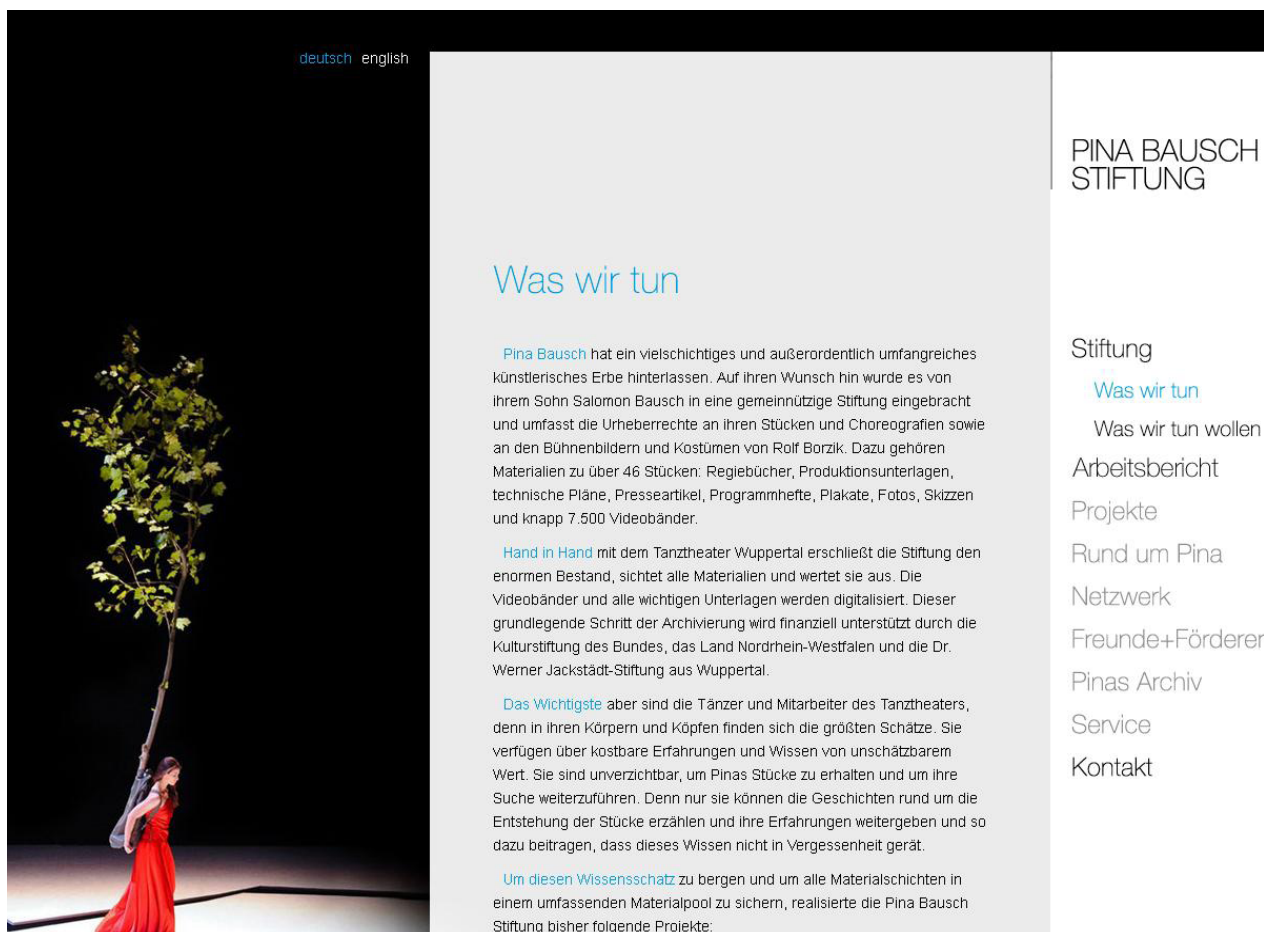
Capture d'écran (10 janvier 2014) de la documentation du projet *Tanzfonds Erbe*.

« PINA'S ARCHIV »

La création du *Pina Bausch Archiv* après la disparition de l'artiste en 2009 est elle aussi un projet de la Fondation culturelle de la Fédération : *Pina Bausch, Sicherung und Vermittlung ihres Nachlasses*. À la suite du décès de l'artiste, c'est la fondation Pina Bausch qui se préoccupe de la constitution des archives. Celles-ci sont destinées à exister aussi bien physiquement que numériquement²³. Les archives physiques regrouperont toutes sortes d'objets et de documents sur tous types de supports provenant du legs de Pina Bausch et retrouvés au Tanztheater de Wuppertal et dans l'appartement de l'artiste. La partie numérique et la structuration des données sont développées en collaboration

²³ <www.pinabausch.org>

étroite avec la *Technische Hochschule Darmstadt* et son *Institut für Kommunikation und Medien* (qui soutient également le développement de *Piecemaker*). Le principal objectif lors du développement de la banque de données est de parvenir à une structure flexible qui facilite l'utilisation des archives en reliant les données apparentées et qui reflète les multiples facettes et la complexité du legs. Techniquement, ceci est réalisé par une base de données fondée sur le Web sémantique et qui s'écarte ainsi des structures de banques de données figées.



Capture d'écran (10 janvier 2014) de la page Internet *der Pina Bausch Stiftung*.

À l'heure actuelle, les archives ne sont pas encore accessibles en ligne. En raison de la longue période de préparation et de la stabilité du financement depuis l'année 2011, on peut s'attendre à ce que ces archives posent également de nouveaux jalons dans le domaine de la rétro-numérisation et du traitement archivistique des collections.

Par leur engagement au cours des dix dernières années, les acteurs de la promotion politico-culturelle du domaine de la danse en Allemagne ont réussi à ce que de meilleures conditions soient créées, non seulement pour la préservation du patrimoine culturel de la danse, mais également pour la

continuation de son histoire grâce à une transmission vivante. Les reconstitutions de chorégraphies du courant moderne, de même que la redécouverte et les nouvelles mises en scène de chorégraphies, chorégraphes et danseurs vivifient visiblement la pratique de représentation scénique en Allemagne.

La danse est essentiellement transmise de génération en génération par le biais de sa performativité et de sa pratique de représentation scénique elle-même. À cette occasion, la mémoire corporelle et la mémoire visuelle jouent un rôle bien plus important que les témoignages matériels. À ceci s'ajoute le fait que le caractère d'œuvre achevée n'est plus un but en soi depuis le courant moderne de la danse. Une nouvelle culture d'archives qui correspond d'une part au caractère de la danse et qui répond d'autre part aux besoins de l'ère numérique est actuellement en train de se mettre en place. Le *Verbund Deutscher Tanzarchive* créé à cette fin prend notamment exemple sur des formes d'organisation françaises en vue d'établir une structure adéquate.

BIBLIOGRAPHIE

BAXMANN, Inge et CRAMER, Franz Anton (éd.). *Deutungsräume, Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*. Munich : Kreser, 2005.

CRAMER, Franz Anton et RITTER, Madeline. « Bewegung als Erinnerung ». *Der architekt*, mars 2013.

DIEHL, Ingo et LAMPERT, Friederike (éd.). *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*. Leipzig : Henschel, 2011.

ELDERFIED, John (éd.). *Das MoMA in Berlin, Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika. « Auf dem Weg zu einer performativen Kultur ». Dans FISCHER-LICHTE, Erika et KOLESCH, Doris (éd.). *Kulturen des Performativen*. Berlin : Akademie Verlag (Paragana Bd. 7, Heft 1), 1998.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. « Intangible Heritage as Metacultural Production ». *Museum International*, 56, n° 1-2 (2004), p. 52-65.

MACEL, Christine et LAVIGNE, Emma (éd.). *Danser sa vie, Art et danse de 1900 à nos jours, L'Exposition / The Exhibition*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2011.

PINA BAUSCH FOUNDATION. *Arbeitsbericht*, 2012, n° 2.

SCHMITZ, Colleen M. (éd.). *Tanz! Wie wir uns und die Welt bewegen*. Zürich/Berlin : Diaphanes, 2013.

SCHULZE, Janine. *Are 100 objects enough to represent the dance ? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. Munich : Evodium, 2010.

Tanzplan Deutschland e.V. (éd.). *Tanzplan Deutschland, Tanz und Archive : Perspektiven für ein kulturelles Erbe*. Berlin : 2009.

Tanzplan Deutschland e.V. (éd.), *Tanzplan Deutschland, eine Bilanz*. Leipzig : 2011.

WELZ, Marie-Luise, « Der Masterstudiengang Kulturerbe am Lehrstuhl für Materielles und Immaterielles Kulturerbe an der Universität Paderborn ». Dans BREDENBECK, Martin. *Baukultur und Denkmalpflege vermitteln, Beispiele, Methoden, Strategien*. Bonn : Bund Heimat und Umwelt in Deutschland (Hg.), 2013.

En collaboration avec Alexander Malakhov : « Wer klopft an Franzens Tür ? Künstler, Krieger, Abenteuerer und andere Besucher ». Dans DILLY, Heinrich et ZAUNSTÖCK, Holger (Hg.). *Fürst Franz. Beiträge zu seiner Lebenswelt in Anhalt-Dessau 1740-1817*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 2005.

WEBOGRAPHIE

<<http://diehl-ritter.de>>

<<http://motionbank.org>>

<<http://synchronousobjects.osu.edu>>

<<http://tanzarchiv-leipzig.de/>>

<<http://tkb.fcsh.unl.pt>>

<<http://scores.motionbank.org/>>

<tanz2.tanzatlas-deutschland.de>

<www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/index.htm>

<www.dachverband-tanz.de/pdf/MChristen-Bestandsanalyse-Tanzfilmarchive_20120420.pdf>

<www.deutsches-tanzfilminstitut.de/>

<www.sk-kultur.de/tanz>

<www.kulturstiftung-des-bundes.de>

<www.mimecentrum.de>

<www.pina-bausch-foundation.com>

<www.tanzarchive.de>

<www.tanzkongress.de>

<www.tanzplan-deutschland.de>

UNE COLLECTION DU CENTRE FRANÇAIS DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL
Maison des Cultures du Monde

dirigée par Séverine Cachat

TRADUCTION

Emmanuel Droit

CONCEPTION GRAPHIQUE

Céline Bellanger

MISE EN PAGE ET PRÉPARATION DE COPIE

Alexandre Quéré

RELECTURE

Catherine Gros

INTÉGRATION DES CORRECTIONS

Isis Gentils

Toutes les remarques concernant cette publication doivent être adressées au secrétariat du
CFPCI :

2 rue des Bénédictins - 35500 Vitré

Tél : 02.99.75.82.90

info@cfpci.fr

Le patrimoine culturel immatériel

Regards croisés de France et d'Allemagne

La collection en ligne des *Cahiers du CFPCI* propose de partager et de prolonger la réflexion et le débat engagés par le Centre français du patrimoine culturel immatériel autour de deux axes :

- une approche comparée des politiques du patrimoine culturel immatériel (PCI) mises en œuvre en Europe par les États parties à la convention de l'Unesco (2003) et de leurs effets

- un observatoire des mobilisations et des usages de cette convention par les différents acteurs du PCI ainsi que des recompositions à l'œuvre dans le champ patrimonial.

Les *Cahiers du CFPCI* se consacrent, notamment, à l'édition des actes du séminaire international organisé annuellement avec le soutien et la participation du département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique de la direction générale des Patrimoines (ministère de la Culture et de la Communication). Ce séminaire réunit à la fin de l'été, dans le prieuré des Bénédictins à Vitré, des chercheurs, enseignants, professionnels et représentants d'administrations ou d'établissements culturels originaires d'une dizaine de pays, afin d'aborder dans une perspective critique et comparative les formes que revêt la mise en œuvre de la convention dans les divers contextes nationaux et champs concernés.

Numéros à venir :

« Le patrimoine culturel immatériel, de l'inventaire à la gouvernance »

« L'économie du patrimoine culturel immatériel »

« PCI et numérique : transmission, participation, enjeux »