

Silvia Paggi - *Sur la médiation du patrimoine ethnologique.*

[Version française du texte : "De la mediacion del patrimonio etnològico", in *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en anthropologia patrimonial* (José Antonio Gonzàles Alcantud éd.), Centro de Investigaciones Etnològicas Angel Ganivet, Biblioteca de etnologia, n°9, Granada, 2003.]

[NB : mise en page et numérotation conformes au texte publié]

J'accepte avec plaisir l'invitation à une contribution pour cet ouvrage collectif sur le patrimoine ethnographique, qui me donne l'occasion d'une réflexion sur un thème que je n'avais pas abordé auparavant.

De mon point de vue, la médiation du patrimoine ethnologique, sur laquelle on discute abondamment ces dernières années, particulièrement sur le plan muséographique, pourrait coïncider avec le métier même du "faire" anthropologique.

Sans aucune prétention d'exhaustivité, je chercherai dans les pages qui suivent, d'une part à définir et à expliciter les termes qui me semblent pertinents pour conclure dans cette optique, d'autre part à circonscrire des éléments qui fondent toute considération actuelle sur ce sujet.

Bien que la médiation du patrimoine ethnologique investisse souvent plusieurs domaines et compétences, considérée dans un sens large, elle entraîne une problématique au sein même du champ épistémologique de l'ethnologie. Et c'est précisément lorsque cette thématique est prise dans toute son extension et sa complexité qu'elle me paraît alors particulièrement intéressante.

1. Le patrimoine ethnologique et ses objets

1.1. Sur la définition du patrimoine ethnologique

L'utilisation généralisée du terme de "patrimoine" dans le domaine anthropologique, ou ethnologique, est entrée dans les habitudes lexicales de la discipline ces dernières années. Signifiant étymologiquement l'héritage du père, il est utilisé depuis longtemps en France pour désigner ce qui, en Italie, est nommé "les biens culturels". Ainsi, il existe en France la "Mission du Patrimoine" ainsi que le "Patrimoine ethnologique".

Bien qu'aujourd'hui largement adoptée dans les études ethnologiques européennes, cette terminologie est constamment interrogée sur son efficacité et ses conséquences épistémologiques.

Dans son sens le plus large, comment pourrions-nous définir le patrimoine ethnologique, si ce n'est comme ce qui peut être conservé, mémorisé en tant que résultat d'études et de recherches ethnologiques, autrement dit ce qui concerne les cultures étudiées par les ethnologues ?

Ainsi il est vrai que le sens du terme patrimoine rejoint celui de culture. Pour éviter de les superposer et de les confondre, nous pourrions identifier la culture comme *tout ce qui est réellement pratiqué*, et le patrimoine comme *ce qui de cette culture est conservé et-ou mémorisé*.

Une fois cette distinction nécessaire établie, l'interrogation peut alors porter directement sur les données et les documents qui constituent le patrimoine ethnologique.

Quelle que soit sa source ou sa nature, je dirai qu'une donnée ou un document devient ethnologique, au sens propre du terme, quand, et seulement quand, il est reconnu comme tel dans le domaine de cette discipline. Par cette définition apparemment abstraite et de caractère général, j'entends souligner que peu importe qu'un événement culturel soit potentiellement ethnologique - car tous le sont : seule importe sa reconnaissance, *son appropriation* par les ethnologues.

Sans cela, il demeurera dans le domaine de la culture pratiquée, ou éventuellement rejoindra en tant qu'objet ceux des autres disciplines.

Le propre de la pratique anthropologique n'est pas d'objectiver les cultures, non pas dans le sens de les rendre susceptibles d'une intelligence objective, mais dans le sens strict de les réduire en tant qu'objets privés de vie. En ce qui concerne le patrimoine ethnologique, cette considération s'applique aussi bien aux objets de la recherche qu'aux formes de leur exposition. En s'interrogeant sur la spécificité des biens culturels de la tradition populaire italienne, Alberto Maria Cirese introduit la notion de "biens volatils".

« (...) en Italie, les biens des cultures populaires sont de trois types, parce qu'aux biens immobiles (édifices ou assimilés) et à ceux qui sont mobiles (ex-voto ou charrues, par exemple) s'ajoutent les biens que j'ai proposé d'appeler volatils : chants ou fables, fêtes ou spectacles, cérémonies et rites, qui ne sont ni mobiles, ni immobiles, car pour être utilisés plusieurs fois, ils doivent être re-exécutés ou reproduits, ce qui n'est pas le cas d'une maison ou d'une pelle, dont l'utilisation ultérieure (mis à part les endommagements) n'exige pas la reproduction. »¹

Cependant, il faut prendre en compte le fait que même les biens mobiles ou immobiles, si on les considère d'un point de vue ethnologique, et non technique ou artistique, présentent un aspect volatil qui consiste en leur contexte d'utilisation. Cirese donne acte de ce fait, très indirectement dans une note, en soulignant comment la décontextualisation est déjà en elle-même un déplacement de sens de l'objet de la valeur d'usage à la valeur de document. La nécessité s'impose alors d'entourer l'objet d'informations sur son contexte d'origine.

1.2. L'objet revendiqué

Les objets qui peuvent constituer le patrimoine ethnologique expriment toujours une dimension culturelle. A ce titre ils appartiennent à un vaste domaine qui ne relève pas exclusivement de la compétence de notre discipline. Autrement dit, si d'un côté tous les "patrimoines" sont potentiellement ethnographiques, ils appartiennent aussi virtuellement à d'autres domaines. Pouvoir considérer l'objet sous des angles non seulement différents, mais souvent divergents, aboutit à des situations dans lesquelles il est revendiqué, parfois même matériellement, par les uns et par les autres. Le point de vue ethnologique sur le patrimoine s'oppose souvent à celui des stricts conservateurs de collections artistiques.

1 A. M. Cirese, "I beni demologici in Italia e la loro museografia" (1991), in Pietro Clemente "Graffiti di museografia antropologica italiana". Protagon editori toscani, Siena, 1996, p.251. [Notre traduction].

Prenons comme exemple l'ouverture récente au Louvre, des salles dédiées aux arts dits auparavant "primitifs" - ou "non occidentaux" - et qui aujourd'hui en France sont nommés "arts premiers". Il est communément admis que cette exposition au Louvre est le premier pas de la configuration du futur *Musée des arts et civilisations* (MAC), voulu par le Président de la République. Seront donc réunies dans un seul musée les collections parisiennes de l'actuel *Musée des Arts de l'Afrique et de l'Océanie* (MAAO) et celles des départements ethnographiques du *Musée de l'Homme*.

À côté de l'enthousiasme suscité par cette initiative, le projet a provoqué une série de débats et de polémiques, quelques fois acerbes, impliquant des conséquences majeures pour notre discipline.

« L'annonce de la création d'un nouvel établissement provoqua immédiatement une levée de boucliers, suscitée notamment par Henry de Lumley, directeur du Muséum d'histoire naturelle, dont le Musée de l'homme est une des composantes. Épaulé par des nombreux ethnologues, le préhistorien soutenait que la présentation esthétique d'objets élaborés par des peuples sans écriture était un non-sens, puisqu'ils étaient ainsi coupés de leurs fonctions et de leurs significations. La présence, au cœur du dispositif présidentiel, de Jacques Kerchache, spécialiste incontesté d'art africain, mais aussi collectionneur et ancien marchand d'art, attisa les polémiques. »²

Une même problématique a caractérisé la rencontre à Marseille entre un anthropologue qui s'intéresse au développement du multimédia et le Directeur du *Musée des Arts Africains, Océaniens, Amérindiens* (MAAOA).

Cette rencontre a débouché par la suite sur une collaboration féconde et innovante. Comme nous le verrons plus loin, lors des expositions de collections d'arts premiers, plusieurs expériences d'association de l'audio-visuel et du multimédia ont pris forme; ce qui a permis d'expérimenter de nouvelles possibilités d'organisation du patrimoine ethnologique.

La médiation entre les différents points de vue de l'ethnologie et de l'art se révèle souvent difficile, comme le souligne bien Pierre Jordan³ :

«Cependant, comme anthropologue, j'avais sous estimé les... différences culturelles entre le point de vue des sciences sociales et la

2 Emmanuel de Roux, "Le vrai démarrage d'un projet ambitieux". *Le Monde*, 10 décembre 1999.

3 Pierre-L. Jordan, *Anthropologie et Hypermédia*, EHESS-CREDO, Marseille.

représentation émanant d'un conservateur de musée, sur ce qu'un musée devrait être ou pourrait être ! Mes premières rencontres avec mon collègue (et maintenant ami !) Alain Nicolas, Conservateur en chef et Directeur du futur musée, furent extrêmement décevantes... pour nous deux. En tant qu'anthropologue, le projet d'ouvrir un musée pour exposer ce que nous appelons « art », dans notre culture, « chef-d'œuvres », sans fournir les informations sur le rôle et la fonction de ces « objets » dans leur culture d'origine me paraissait inacceptable pour deux raisons. »⁴

Les deux raisons énoncées par Jordan sont, d'une part, que ce que nous considérons comme « art » n'est pas utilisé, ni pensé comme tel dans la culture d'origine ; d'autre part, qu'une œuvre d'art ne parle pas en elle-même "spontanément".

La question des arts premiers devient de nos jours essentielle pour l'ensemble des considérations sur les arts, pour le concept même d'art, qui implique celui d'esthétique. À partir des arts premiers, on s'interroge alors sur les conditions de production et d'usage de l'œuvre, sur le rapport entre la valeur d'usage et la valeur d'échange, dans lequel s'inscrit également la valeur esthétique.

L'objet, bien qu'immobile, est en fait mobile, change de fonction et de valeur par "échange" de contexte. Sans prendre en considération sa valeur marchande, dans la pratique de sa "valeur d'exposition", l'objet revendiqué à la fois par les ethnologues et les historiens de l'art trouvera des solutions d'exposition selon des finalités différentes. Cependant, la médiation interdisciplinaire permet de construire des structures appropriées à une diversification des modes de présentation. Dans le cas des arts premiers, l'intérêt ethnographique peut donc s'harmoniser avec la fonction esthétique, attribuée en premier par les historiens de l'art.

«Je ne nie pas que l'émotion produite par l'œuvre d'art n'existe pas, j'avance simplement qu'au-delà de l'émotion, il y a place pour l'intellection. L'information associée afin de produire du sens et de la connaissance, pour rendre compréhensible les raisons mêmes de l'existence de l'objet considéré, n'est en aucune façon exclusive de la perception de l'émotion, c'est-à-dire, du fait d'être ému par la présence

4 P.-L. Jordan "“From dust to bits” A decade of collaboration between the European Center for Multimedia Research and Development (CEREDM) and the Museum of African, Oceanic, Amerindian Art (MAAOA)." (Sous presse) National Museum of Ethnology. Osaka, 2001. [Traduction de l'auteur].

de l'objet et par ses spécificités esthétiques. Cependant force est de constater que cette information de mise en contexte, contextualisation, est la plupart du temps inaccessible au public des musées ou quand elle est disponible, la bibliothèque est souvent l'unique solution pour obtenir les connaissances produites par les historiens d'art, les ethnographes... »⁵

De mon point de vue, l'émotion esthétique et l'intelligibilité sont indissociables. La dimension esthétique étant relative à la culture de l'artiste aussi bien qu'à celle de l'utilisateur, l'expérience esthétique dépend des informations - au sens de connaissance - de chacun. En ce sens on pourrait penser que plus on a de connaissances sur l'œuvre et sur l'authenticité de son contexte d'origine, plus grande sera l'émotion esthétique. Bien que cela puisse se révéler juste dans bien des cas, la dimension strictement subjective, personnelle, d'une expérience esthétique ne permet pas toutefois d'appliquer cette règle de manière inconditionnelle.

En 1936, Walter Benjamin dans son analyse célèbre de "*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*", identifie comme élément fondamental pour l'œuvre d'art la conservation, ou la perte, de l'aura liée à son authenticité.

"A la reproduction même la plus perfectionnée d'une œuvre d'art, un facteur fait toujours défaut : son hic et nunc, son existence unique au lieu où elle se trouve. (...) Bien que ceci ne vaille pas seulement pour l'œuvre d'art, mais aussi au même titre pour un paysage qui dans un film se déroule face au spectateur, ce processus concerne dans l'objet artistique, un noyau qui n'est pas aussi vulnérable dans l'objet naturel, c'est-à-dire, son authenticité."⁶

Je n'introduirai pas ici une analyse critique des concepts d'aura et d'authenticité. Je tiens simplement à signaler la difficulté d'attribuer "aura et authenticité" aux compositions musicales ainsi qu'aux textes littéraires ou de théâtre, lesquels ont besoin pour exister d'être chaque fois interprétés.

Il semble, en revanche, intéressant de s'inspirer des idées de Benjamin, et d'instrumentaliser certains aspects de ses réflexions - probablement bien au-delà des intentions mêmes de l'auteur, dont l'œuvre montre toujours une

5 P.-L. Jordan, 2001. Op. cit. [Traduction de l'auteur].

6 Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", 1936. Einaudi, Torino 1966, p. 22, 23. [Notre traduction].

capacité surprenante d'adaptation à la réalité - afin de nourrir mes propres considérations sur le patrimoine ethnologique.

*"L'authenticité d'un objet intègre tout ce qu'il comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. (...) ce qui, dans l'œuvre d'art à l'époque de la reproduction technique vient à manquer, c'est son aura. Processus symptomatique dont la signification dépasse de beaucoup le domaine de l'art. La technique de reproduction - telle pourrait être la formule générale - soustrait l'objet reproduit au domaine de la tradition."*⁷

En dehors du fait que Benjamin soit passé, presque sans s'en apercevoir semble-t-il, de la reproduction technique à la technique de la reproduction, il mérite d'être souligné, que d'une part, ses réflexions dépassent de manière explicite le simple domaine artistique ; d'autre part, l'association étroite entre aura et tradition se révèle intéressante pour notre thématique. Le contexte traditionnel dont parle Benjamin est explicitement anthropologique :

*"L'unicité d'une œuvre d'art s'identifie avec son intégration dans le contexte de la tradition. Il est vrai que cette tradition elle-même est quelque chose de vivant et d'extraordinairement changeant. (...) Or, il est de la plus haute signification que ce mode d'existence, déterminé par une aura particulière, ne soit jamais séparé de sa fonction rituelle. Autrement dit, la valeur unique de l'œuvre d'art authentique trouve son fondement dans le rituel où apparaît sa première valeur d'usage."*⁸

Mais du point de vue ethnologique, la tradition rituelle porteuse de l'authenticité, de l'aura, appartient à la praxis de la culture, qui ne peut être que *vécue* : seule la transposition de ses objets, reproduits d'une façon ou d'une autre, est communicable.

1.3. L'"aura post-moderne" ou la Joconde à "temps fixe"

J'ai été interpellée par les conditions actuelles dans lesquelles s'accomplit la visite de la Joconde de Léonard de Vinci. Il semblerait que l'afflux des visiteurs du Louvre vers cette œuvre est tel que le musée a mis en place - formellement ou implicitement je ne sais - un temps limité d'arrêt devant l'œuvre. Ce fait suscite une réflexion sur les conditions de "consommation

7 W. Benjamin, 1936. Op cit. p. 23. [Notre traduction].

8 W. Benjamin, 1936. Op cit. pp. 25, 26. [Notre traduction].

muséale" des œuvres porteuses d'"aura", une interrogation sur l'*exploitation consumériste* de l'aura. Il me semble que dans de telles conditions, ne reste de l'aura de l'œuvre que l'aspect de reconnaissance sociale quasi publicitaire, peut-être sacralisé, mais sans que du sacré soit conservée la dimension de contemplation intime, secrète, personnelle, qui ne peut se faire en un temps déterminé. Cet exemple peut paraître extrême, à l'image de la notoriété de "l'objet Joconde" ; il se peut également que ce temps "fixe" ne soit qu'une rumeur, mais elle exprime une tendance que l'on retrouve dans des situations de consommation muséale de plus en plus nombreuses. J'ai moi-même vécu une telle situation à Rome, visitant la Chapelle Sixtine après sa restauration.

L'on pourrait dire que la consommation de masse des objets possédant une "aura" métamorphose l'aura elle-même, de façon appauvrissante. Benjamin le soulignait déjà en 1936 :

« La masse est la matrice, où actuellement se redéfinissent de nouveaux comportements face aux œuvres d'art.

La quantité se transmue en qualité : les masses toujours plus nombreuses de participants déterminent un mode différent de participation. (...) La distraction et le recueillement sont opposés d'une façon telle, que l'on aboutit à cette formulation : celui qui se recueille devant l'œuvre d'art pénètre dans l'œuvre, s'y abîme. (...) Inversement, la masse, de par sa distraction, fait s'abîmer l'œuvre d'art au sein d'elle-même. »⁹

La conception du musée comme lieu de communication de masse, loin d'"atténuer la coupure établie entre science et art", comme le voudrait Clemente¹⁰, ne fait souvent que l'accentuer, en atténuant la spécificité des deux pôles. Aussi, à partir d'une réflexion sur la distinction suggestive qu'introduit cet auteur entre "il museo-tomba-etrusca e il museo-astronave"¹¹ - le premier, le musée traditionnel, appelant une appréciation silencieuse, une communication secrète avec les choses, le second, le musée du multimédia, présentant un monde reproduit techniquement (donc, selon Benjamin, privé d'aura), il serait temps de comparer, sans trop d'*a priori*, les conditions de réception des œuvres offertes par le musée et par le multimédia.

Ne serait-il possible de penser que dans l'intimité de nos maisons, l'œuvre reproduite sur l'écran du multimédia conserve des caractéristiques d'usage

9 W. Benjamin, 1936. Op. cit., p.44. [Notre traduction].

10 G. F. Molteni, "Prefazione", in P. Clemente, 1996. Op. cit., p. 24. [Notre traduction].

11 « le musée de type tombe étrusque et le musée de type navette spatiale », P. Clemente, 1996. Op. cit., p.194. [Notre traduction].

sur le mode de l'aura - la concentration intime et le recueillement -, désormais toujours plus rares dans le cadre de la consommation publique des œuvres authentiques ?

2. La médiation du patrimoine ethnologique

2.1. Sur la définition de médiation du patrimoine ethnologique

De même que le terme de patrimoine, celui de médiation est également entré en usage ces dernières années dans le domaine ethnologique. Si l'on décompose étymologiquement le mot médiation¹² en média et action, alors la médiation semble immédiatement désigner une action de liaison entre deux termes :

«Une action qui est conduite par un tiers afin d'obtenir une rencontre et l'accord des deux parties" et "en philosophie, l'activité qui pose un terme en relation avec un autre.»¹³

Ainsi pour chaque médiation, il semble nécessaire de distinguer, d'une part quels sont les deux termes, d'autre part, qui ou quoi opère cette médiation, se pose en médiateur. L'on pourrait également dire que la fonction de médiateur consiste à faciliter la communication entre deux ou plusieurs termes. Dans la médiation ethnologique, quels sont ces deux termes ? Je répondrai : la donnée patrimoniale (objet ou événement) et l'usager immédiat.

La structure de la médiation est donc celle de la communication (destinateur / destinataire), mais d'une communication toujours indirecte, c'est-à-dire médiatisée. Par conséquent, en tant que forme de communication, la médiation du patrimoine - y compris dans le domaine ethnologique - est toujours, et a toujours été, opérationnelle.

La nouveauté (qui fait de cette expression un terme à la mode) est donc à rechercher dans la découverte même de la médiation, c'est-à-dire dans le fait de mettre l'accent sur le moment de la médiation comme sur le médiateur, et de se préoccuper, à juste titre, des caractéristiques mêmes de la médiation.

«Savoir reconnaître la présence inéluctable de la médiation fait partie intégrante de la sensibilité post-moderne, c'est-à-dire, constitue un objectif qui semble réunir les secteurs de l'art, de la muséographie et des sciences sociales.»¹⁴

Quel que soit le contexte, la neutralité de la médiation est une illusion, au même titre que celle du médiateur.

12 En s'appuyant sur le mot italien "mediazione".

13 G. Devoto et G. Oli, "Dizionario della lingua italiana". Casa editrice Le Monnier, Firenze, 1990. [Notre traduction].

14 Vincenzo Padiglione, communication au colloque "Giornate di studio : Identità, Mediterraneo, Mediazione del Patrimonio", Chianciano 1997. [Notre traduction].

Même une médiation qui se présente dénuée de toute information supplémentaire sur l'événement ou sur l'objet n'est neutre, car c'est précisément dans cette nudité que réside le choix médiatique.

Une fois admis que la médiation du patrimoine - culturel, artistique, ethnographique - ne désigne réellement rien de nouveau, on peut examiner alors quels sont les facteurs de nouveauté qui sous-tendent la reformulation terminologique, et faire éventuellement émerger les caractéristiques attribuées à la "nouvelle" médiation.

Dans le domaine de la connaissance et de la communication de la connaissance, l'interprétation est toujours en acte, *sine qua non*. La relation qui s'instaure entre l'objet ethnographique - depuis le moment de sa collecte - et le chercheur est de ce fait une condition essentielle à la construction des données. On peut ainsi considérer l'enquête ethnographique comme la première phase de la médiation du patrimoine ethnologique, bien que lors de cette phase l'objet puisse être, pour un temps, ni communiqué ni exposé.

2.2. Exposition et recherche.

Lorsque l'on considère les différentes formes d'exposition ethnologique, l'on ne doit pas oublier que "la fin justifie les moyens", autrement dit que les formes conditionnent l'écriture textuelle aussi bien que les modalités de la recherche.

« Lorsque l'expression verbale est la traductrice principale et immédiate de l'observation directe, l'ethnologue tend à procéder avec économie. (...) L'observation directe elle-même tend à se subordonner à son mode d'expression ordinaire qui est l'évocation verbale dans la tradition orale, l'écriture dans la culture écrite ; elle isole dans le flux du sensible ce qui peut être aisément véhiculé par ce mode d'expression. L'ethnologue ne retient à l'extrême limite de son observation, que ce qu'il sait pouvoir être aisément véhiculé par la parole et/ou l'écriture. »¹⁵

L'écriture textuelle, forme la plus récurrente d'exposition ethnologique, grâce à laquelle l'ethnologue élabore son interprétation des données collectées, peut être à son tour considérée comme un lieu de médiation. Cela permet de mettre en évidence non seulement la subjectivité et la diversité

15 Claudine de France, "Corps, matière et rite dans le film ethnographique", in "Pour une anthropologie visuelle" (Sous la direction de C. de France). Mouton Editeur, Paris, 1979, p.142.

des approches, mais aussi l'étroite relation qui existe entre l'exposition et la recherche, tant au plan de ses objets qu'à celui de ses méthodes.

« En quelques années, l'écriture ethnographique, considérée comme un espace de médiation, est devenu un nouveau champ d'exploration. »¹⁶

Si le texte écrit est lui-même exposition, l'exposition, dans ses formes plurielles de communication, peut de son côté être assimilée à un texte, une "écriture textuelle". Le sens large que je donne au mot "texte" comme moment de l'exposition, toujours propre à l'interprétation, embrasse la pluralité des écritures et des langages, ou des métalangages.

Comme toute communication scientifique, la médiation ethnologique doit trouver un équilibre entre les exigences de la recherche et celles de la vulgarisation. Dans chaque contexte, la question posée en permanence est la suivante : comment harmoniser l'exposition avec la recherche actuelle et future les concernant.

Dans le domaine proprement muséal, la médiation du patrimoine ethnologique doit opérer à plusieurs niveaux, comme celui déjà évoqué du différend entre critères esthétiques et scientifiques. De plus, lorsqu'on établit une médiation entre les divers pouvoirs locaux qui gèrent les lieux de conservation et de diffusion du patrimoine culturel, la recherche pure est confrontée à un système complexe de compétences qui interagissent dans la structuration de l'exposition.

« Il faut tenir compte du fait que la recherche sur les patrimoines ne se présente pas comme une recherche "pure" au sens universitaire du terme, (...) elle se noue avec des problèmes plus larges, de consensus et de conscience, des problèmes d'exposition et de didactique, des problèmes de service informatif et de contrats institutionnels. (...) Identifier un modèle épistémologique pour la recherche sur les patrimoines ne résout aucun problème, mais sert éventuellement à souligner des modes généraux d'appréhension conceptuelle. Dans ce cas, mon objectif est de suggérer une pratique de recherche qui ne soit une quête de la vérité, mais qui se propose en toute indépendance de

16 V. Padiglione, 1997. Op. cit. [Notre traduction].

construire un corpus, des "banques de données", des cadres d'évidence pour des "traits culturels" vivants, pratique de recherche qui soit en premier lieu documentaire, tout en s'inscrivant dans le domaine de la communication et de la formation. »¹⁷

Une question centrale émerge donc en ce qui concerne les lieux d'exposition muséaux : se résument-ils à être des lieux de conservation et d'exposition destinés au public, ou doivent-ils aussi accomplir une fonction didactique destinée à l'étude ? Dans ce dernier cas, le musée doit se doter des structures de recherche et d'exposition conséquentes.

Il ne s'agit pas de prétendre que les musées reviennent à leur configuration d'origine : lieux des Muses réservés aux savants, ouverts au public de façon occasionnelle. On peut néanmoins souhaiter, pour ce qui est des musées du patrimoine ethnologique, qu'ils soient fondés sur une harmonie dynamique entre recherche et exposition, de façon à conserver un lien vital entre les sociétés et les objets qui les produisent. La réputation de lieux morts attribuée aux musées, devenue un quasi-stéréotype, soulève une contradiction qui semble insurmontable lorsqu'il s'agit du patrimoine ethnologique.

« Je jugeais alors que les musées du monde populaire – dont la tâche ne peut être seulement celle de documentation sur les objets et les comportements en eux-mêmes, mais aussi celle de saisir les liens – se trouvent dans une sorte de contradiction logique : représenter les contextes et les liens de la vie, dans des conditions muséographiques auxquelles manque l'élément essentiel d'où naissent les liens et dans lesquels s'expriment les contextes, c'est-à-dire la vie. »¹⁸

S'il est admis, comme un véritable truisme, qu'il existe une différence entre la vie réelle et la vie représentée, alors le musée semble tout particulièrement souffrir d'une absence de vie. Toutefois, Cirese affirme plus loin que la vie peut dans l'exposition muséale s'exprimer sous d'autres formes : pour les "biens volatils" du patrimoine ethnologique, notamment, son expression passe par les supports d'enregistrement des images et des sons.

Benjamin reconnaît également, dans son analyse sur les changements qu'apporte la reproduction technique, que le cinéma est l'agent le plus puissant d'un tel processus. Bien qu'il souligne davantage l'aspect négatif de

17 P. Clemente, 1996. Op. cit., pp.210, 220. [Notre traduction].

18 A. M. Cirese, "I beni demologici in Italia e la loro museografia" (1991), in P. Clemente, 1996. Op. cit., p. 253. [Notre traduction].

ce bouleversement de la tradition, il admet en même temps l'innovation apportée par le cinéma : "le cinéma fixe les images à la vitesse de la parole parlée".

Les considérations portant sur l'utilisation des images, tout particulièrement filmiques, ne peuvent que devenir centrales dans l'étude actuelle des médiations du patrimoine ethnologique. La reproduction audio-visuelle, sous ses formes variées de réalisation et d'exposition, même intégrée au multimédia, est indéniablement l'un des plus puissants moyens, sinon le plus puissant, d'accès au patrimoine ethnologique "volatil", de même qu'au contexte vivant des objets patrimoniaux.

Si l'ethnologie est en conflit avec une vision purement esthétique des objets relevant de son domaine, lorsqu'ils sont exposés dans les musées d'art, il devient à plus forte raison anachronique de présenter des objets, dans tout lieu d'exposition ouvertement ethnologique, en faisant abstraction de leur contexte d'origine.

2.3. "Dans le lieu" et "hors du lieu"

Le musée ethnographique naît, presque par définition, "hors du lieu". Selon l'orientation de la discipline et en exploitant, bien ou mal, l'intérêt pour l'exotisme, le musée présentait des "objets" que l'on jugeait intéressants précisément sur la base de la "différence".

« Après la guerre de 1870, le directeur du Jardin d'acclimatation à Paris, (...), cherche le moyen de "relancer" son établissement. (...) Après une exposition de chiens en 1874, commence une série d'exhibitions "ethnographiques". (...) L'affaire est lucrative pour les organisateurs, un peu partout en Europe, les attractions "ethnographiques" se multiplient, on s'échange le "matériel humain" qu'il s'agit de rentabiliser au maximum. (...) « L'intérêt dénué de critique portée à l'attraction proposée, pour choquante qu'elle soit, n'est sans doute pas si éloigné du voyeurisme de certaines pratiques touristiques contemporaines dans les pays du tiers-monde », estiment aujourd'hui deux chercheurs, Benoit Coutancier et Christine Barthe. »¹⁹

"Cannibal tour", le film réalisé par O'Rourke en 1989, montre très bien la mise en scène, ou mieux encore l'auto-mise en scène, de rituels au profit des

19 Régis Guyotat. "Zoos humains". Le Monde 16/17 janvier 2000.

touristes dans des villages de la Papouasie Nouvelle-Guinée. Par ailleurs, il n'est pas nécessaire de tant s'éloigner de l'Europe pour retrouver ces reconstitutions de la tradition, ces reviviscences des "fêtes" et "traditions populaires" locales, vis-à-vis desquelles la recherche anthropologique joue un rôle non secondaire. Pouvons-nous dans ces cas parler, comme pour les grandes expositions du siècle dernier, de musée vivant ?

Si l'on considère, comme il me semble nécessaire, que les choix d'exposition du patrimoine ethnologique sont également conditionnés par le type de public que vise l'exposition, la distinction entre exposition "dans le lieu" et "hors du lieu" devient particulièrement significative.

Récemment, le débat concernant la mise en œuvre des lieux de mémoire locale est devenu central au sein des réflexions sur le patrimoine ethnologique. L'intérêt que l'on porte aujourd'hui à la "micro histoire" et à la construction d'identités locales, à partir de la mémoire individuelle valorisée comme "patrimoine vécu", en est un témoignage.

« J'ai pris le parti d'appuyer ma réflexion sur "une autre histoire locale" qu'est en train de naître en France et ailleurs. Phénomène polymorphe, presque incontrôlable, mais fortement exemplaire, à mon avis. (...) Sans doute, dans le panorama européen, la production française d'histoire locale présente une forte spécificité qui tient moins à l'originalité de ses modèles cognitifs, de ses acteurs et de ses pratiques, qu'à la forte cohérence de son système. (...) En effet, dans son usage culturel contemporain, le patrimoine fonctionne plutôt comme une machine à fixer le temps, pour immobiliser les choses. Le patrimoine est la grande méconnaissance de l'histoire. De là, le goût dominant pour les présentations du passé qu'en font un spectacle, une image, ou mieux un "tableau vivant". »²⁰

Un autre aspect de l'exposition patrimoniale "dans le lieu", tient à la volonté, de plus en plus fréquente des anthropologues, de restituer "sur le lieu des études" la documentation collectée.

Les interrogations sur le rôle des images dans la recherche en sciences sociales, sont à l'origine, dans les années quatre-vingt-dix, d'une expérimentation sous forme de colloque au Burkina Faso concernant les

20 Daniel Fabre "Un'altra storia locale. Fratture e rimaneggiamenti di fine secolo". Communication au colloque "Giornate di studio : Identità, Mediterraneo, Mediazione del Patrimonio", Chianciano 1997.

Lobi, par le rassemblement et l'exposition "dans le lieu" d'un corpus de documentation audio-visuelle sur leur culture. En demandant aux intervenants de présenter la documentation collectée sur les Lobi, le colloque a permis d'établir un inventaire, tout en approfondissant le débat sur le rôle de l'image dans la recherche.

« Notre choix arrêté dès le départ était d'organiser cette rencontre au Burkina Faso de façon à rendre "visibles" sur place, l'ensemble des documents, la plupart inédits, qui allaient être présentés par les intervenants. (...) Pour compléter la documentation disponible et alterner les regards, nous avons contacté toutes les personnes qui, à un titre ou un autre, (voyageurs, missionnaires, administrateurs de la France d'Outre-Mer, journalistes, cinéastes) avaient réalisé des images sur les pays lobi, birifor et dagara, du Burkina Faso, de Côte d'Ivoire et du Ghana. Nous avons aussi procédé à une recherche systématique des images anciennes dans les collections privées et publiques (...) Dans le but d'ouvrir au public le plus large le résultat des recherches, et d'assurer une meilleure compréhension et connaissance de certains documents visuels présentés dans le cadre du colloque, une exposition a été organisée autour de quatre thèmes (...) Ces différents éléments sont allés enrichir les panneaux d'exposition du Musée régional de Gaoua, inauguré en décembre 1990. »²¹

Dans ce cas, le patrimoine revêt une forme non standardisée pour se reconstruire, s'analyser et se présenter. Cela se produit de toute évidence "dans le lieu" de la recherche, d'autant plus que, partant de cette expérience, on tente d'y établir la collection, mais aussi "hors du lieu", puisque les matériaux, dispersés mais identifiés, pourraient être réunis dans un site virtuel, lequel ne se situe, par définition, en aucun lieu.

Par ailleurs, l'utilité d'Internet pour la transmission de la mémoire et de l'histoire locale, a été déjà remarquée, en dehors même des intérêts d'ordre strictement ethnologique.²²

21 Michèle Fieloux et Jacques Lombard, "Introduction" à "Images d'Afrique et Sciences Sociales. Les pays lobi, birifor et dagara." (Sous la direction de) M. Fieloux, J. Lombard avec J.-M. Kambou Ferrand. Karthala-Orstom, 1993. pp. 8, 9.

22 « Mais c'est quand Internet se marie à une volonté de transmission de la mémoire locale que l'utilité de l'instrument apparaît la plus éclatante. ». Daniel Schneidermann, "Les folies d'Internet – 12". Le Monde 3/4 septembre 2000 .

3. Médiation ethnologique et nouvelles technologies.

3.1. Les nouvelles technologies et les vieilles habitudes.

Ce n'est sans doute pas un hasard si, dans le domaine de l'ethnologie, l'intérêt pour les applications des nouvelles technologies s'est avant tout manifesté de manière plus significative chez les anthropologues visuels.

On imagine sans peine que les anthropologues visuels ont été particulièrement sensibles aux nouvelles perspectives ouvertes par le multimédia en raison de la large utilisation qui est faite de l'image dans ce nouveau médium. Mais d'autres raisons sont également à rechercher dans leur plus grande tendance à utiliser des moyens de recherche et d'exposition autres que l'écriture. En effet, le questionnement concernant les relations entre l'image et l'écriture, mais aussi les différentes écritures, est au centre des réflexions de ces anthropologues qui considèrent l'anthropologie visuelle comme une démarche propre de recherche, exigeant la mise en œuvre d'une analyse et d'une méthodologie adéquates.

Notons tout d'abord que l'introduction de l'ordinateur n'a pas suscité chez les ethnologues les oppositions qui ont existé - et existent encore - à l'égard de l'utilisation des techniques d'enregistrement filmique. Mais si l'on y regarde de plus près, on constate que l'ordinateur a d'abord, et surtout, été perçu comme un outil facilitant l'expression écrite, le traitement et la mise en page du texte. Rien de nouveau, de ce point de vue, concernant la tendance, plusieurs fois soulignée, de l'anthropologie à s'identifier à "*une discipline verbale*"²³.

Certaines caractéristiques, notamment l'informatisation des bases de données, toujours écrites, se sont révélées aussitôt d'une grande utilité pour le travail de l'ethnologue. Il s'agissait de l'époque, dans les années quatre-vingt, où l'on passait de la fiche manuelle à la fiche informatique. Ce passage offrait de nouvelles possibilités dans le domaine de l'archivage des données du patrimoine ethnologique, autorisant dans le même temps un partage plus large de ces données. L'augmentation quantitative des données accessibles laisse entrevoir la possibilité d'un saut qualitatif au plan des études comparatives.

Cependant peu nombreux ont été les anthropologues ayant véritablement

23 Cfr. Margaret Mead, "L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale" in "Pour une anthropologie visuelle" (Sous la direction de Claudine de France). Mouton Editeur, Paris 1979.

expérimenté, aussi bien dans le domaine d'une nouvelle élaboration des bases des données ethnologiques, que dans celui plus récent de la conception de l'écriture proprement multimédia. Ce dernier, ne peut se réduire à un phénomène superficiel qui se contenterait d'additionner les différents médias auxquels nous avons à faire. De fait, le multimédia, dans ses différentes configurations, entraîne de profonds changements dans la conception même des écritures ethnologiques, au plan des expressions écrites, filmiques ou sonores, comme au plan de la structuration de leurs relations réciproques. Prendre en considération une nouvelle gamme de possibilités d'exposition liées au développement des nouvelles technologies implique donc de prévoir de nouvelles possibilités pour la recherche elle-même.

3.2. Exposition multimédia et recherche

C'est sur la base d'expériences multimédias entreprises par les ethnologues dans ces dernières années - j'en évoquerai quelques exemples dans ce qui suit²⁴ - que l'on peut parler d'une nouvelle forme d'écriture ethnologique. Elle commence à se forger par la quête d'une mise en forme qui ne relève pas du seul domaine de l'ethnologie, mais trouve dans la spécificité ethnologique des configurations particulières.

Le multimédia implique une structuration ainsi que des interconnexions entre les différentes composantes (texte, son, image) et les différents niveaux projetés qui hérite, comme j'ai déjà eu occasion de le dire²⁵, de la logique du montage filmique. Cependant dans le multimédia, la structure du montage n'est pas linéaire, mais plutôt réticulaire. Cela entraîne des modifications dans le processus de la communication et de l'expérience, aussi bien que dans le domaine de la pensée.

*« Les supports papier ou film, par définition linéaires - avec un début, un milieu et une fin -, appellent une présentation des idées qui compte sur l'aspect cumulatif de la cognition pour le lecteur ou le spectateur. Le cédérom, en revanche, permet à l'utilisateur de naviguer dans le sens où il veut en exerçant ainsi sa pensée de manière plus réticulaire ».*²⁶

Avec le multimédia, Glowczewski²⁷ fait pour la première fois l'expérience d'un outil dont la structure lui semble offrir une « *carte cognitive idéale pour rendre compte des données australiennes* »²⁸. Les utilisateurs sont

24 Je me suis appuyée sur des exemples qui m'étaient simplement plus familiers que d'autres, sans que ce choix soit guidé par tout autre considération.

25 Cfr. Silvia Paggi, "Strutture multimediali" in *Rivista dell'istruzione*, Maggioli Editore, 1996.

26 Barbara Glowczewski, "Pistes de rêves aborigènes : le multimédia pour la restitution d'une carte cognitive" in *Xoana* n°6, 1999. pp. 13, 14.

27 B. Glowczewski (Las, CNRS). CD-ROM sur l'Art Rituel du Désert Australien, réalisé entre 1996 et 1999.

28 B. Glowczewski, 1999. Op. cit. pp. 16.

amenés à découvrir, comme dans un jeu, les parcours qui relient lieux géographiques et mythiques des groupes totémiques aborigènes. La carte cognitive qui représente les savoirs des Aborigènes dévient la règle du jeu à découvrir. Différents niveaux de lecture sont ainsi possibles qui correspondent à plusieurs publics : aborigènes ou non, spécialistes ou non.

« Un défi du projet fut d'insérer à côté des documents audiovisuels, un grand nombre de mythes. (...) Pour le cédérom à chaque page de mythe j'ai assigné un titre. Le résultat de ce découpage est que chaque épisode du mythe pourrait être autonome. Tout comme il peut l'être chez les Aborigènes parce qu'on peut décider de danser l'épisode A tel jour, et seulement un mois plus tard l'épisode B. (...) La contrainte d'établir des mots clefs pour les titres des épisodes m'a obligée à découper tous les mythes d'une manière qui ne s'était pas imposée auparavant. Voilà donc un exemple d'outil de recherche pour le chercheur qui fabrique un document multimédia. Pour les autres chercheurs cela peut être utile aussi si on veut faire de la mythologie comparée ou une recherche thématique (...) Par ailleurs ces mythes sont tous ponctués d'hyperliens qui appellent des documents annexes : glossaire, chants, voix off, textes théoriques, illustrations de peintures, rites et danses associés, ce qui anime le mythe d'une vie propre sur un plan pédagogique mais aussi esthétique. »²⁹

L'exposition multimédia, non seulement offre des solutions au problème de la restitution des connaissances ethnologiques aux personnes faisant l'objet de la recherche, mais répond à leur exigence d'exercer un contrôle sur la divulgation de leurs savoirs, soumis aujourd'hui à de grands changements. Dans l'exemple en question, seuls les Aborigènes autorisés par les groupes totémiques concernés possèdent les clefs informatiques d'accès à certains niveaux de leurs savoirs initiatiques.

Le projet franco-canadien d'encyclopédie multimédia "ECHO" (Encyclopédie Culturelle Hypermédia de l'Océanie), que Pierre Jordan et Pierre Maranda³⁰ ont conçu, va dans le même sens d'une implication étroite entre exposition et recherche.

La conception de ce projet - réalisé en collaboration avec de nombreuses

29 B. Glowczewski, 1999. Op. cit. pp. 21, 22.

30 Pierre Maranda, Ethnosémiotique, Université Laval, Québec.

structures universitaires, institutions publiques et entreprises spécialisées - privilégie une approche plus concrète des "objets" culturels ; elle tente ainsi de contourner les éventuels travers ethnocentriques des grandes rubriques traditionnelles telles que la religion, la politique, etc. La base sera constituée de données ethnographiques de nature différente (photographies, objets virtuellement manipulables, vidéos numériques, enregistrements sonores et textes écrits) qui concernent l'ensemble des activités quotidiennes et rituelles, chargées de sens pour les Océaniens. En vue de développer le projet, il est d'ailleurs prévu, à côté de la participation de spécialistes internationaux, une large collaboration avec les collectivités locales. Tout en intégrant des supports hors-ligne, l'élaboration d'ECHO devra essentiellement s'effectuer sur Internet, sous la responsabilité d'un collège de spécialistes en réseau électronique, qui se chargeront d'alimenter la base de données multimédias.

L'une des nouveautés conceptuelles majeures de ce projet consiste dans la structuration d'entrées appelées "*attracteurs sémantiques*". Chaque attracteur est conçu de telle sorte qu'il puisse attirer dans un "*bassin d'attraction*" les multiples composantes culturelles de l'aire concernée. A leur tour, les "*bassins d'attraction*" sont associés à des "*graphes de sens*" capables de restituer une vision globale, "pan océanienne", lieu de synthèse des différents fonctionnements locaux des attracteurs. A partir des variations dans les configurations de sens que constituent les bassins d'attraction, ce modèle, inspiré par les neurosciences, envisage offrir une représentation spatio-temporelle de l'Océanie, suivant les paramètres choisis par chaque usager.

Dans ce nouvel environnement informatique du multimédia, les objets du patrimoine ethnologique trouvent donc des lieux et des formes d'exposition dans lesquels la dimension de la recherche est non seulement toujours présente, mais se trouve considérablement renouvelée.

3.3. Multimédia et musée

Parmi les différentes transformations qui peuvent affecter les formes d'exposition du patrimoine ethnologique, grâce aux nouvelles technologies,

figure le déplacement du lieu muséal dans un espace virtuel, sur un support multimédia (de nos jours CD ou DVD) ou sur Internet. C'est notamment dans ce domaine de la muséologie en général que l'on a vu surgir assez tôt nombre d'applications multimédias. Si, dans un premier temps, la propension était à la reproduction de l'espace physique du musée, de manière que la visite virtuelle imite les parcours de la visite réelle des collections, aujourd'hui le musée virtuel tend à devenir de plus en plus autonome par rapport au musée réel qu'il représente, construisant ses propres espaces et parcours de visite. Au-delà de la structuration d'informations interconnectées, propre au multimédia, les objets eux-mêmes commencent à assumer de nouvelles formes de représentation, donc d'exposition.

Comme on l'a vu précédemment, l'anthropologue Pierre Jordan et le directeur du MAAOA Alain Nicolas, une fois leurs divergences initiales dépassées, ont mis en place plusieurs expériences multimédias. La première, qui obtint le prix Mobius en 1994, consiste en une collecte et une organisation en "base de données hypermédia" des premiers films ethnographiques du début du XXe siècle.³¹ Forts de l'expérience acquise lors de la fabrication de ce prototype, les auteurs se sont engagés ensuite dans le développement d'une technique informatique qui a pour but la manipulation virtuelle des objets. C'est à partir de cette procédure, parachevée seulement en 1997 avec le CD-ROM portant sur la collection de d'art africain d'Arman³², que fût conçue la visite virtuelle du MAAOA, prototype appelé "Le Musée en poche".

« Comme nous avons déjà beaucoup utilisé QuickTime, j'ai eu l'idée de développer un petit programme et un processus technique qui autorisaient la manipulation virtuelle de l'objet en trois dimensions. Après une période probatoire, nous pouvions numériser les objets des collections du musée et les manipuler virtuellement sur un ordinateur de base, courant. C'est alors que nous avons décidé de développer une autre application hypermédia dédiée à la visite virtuelle des collections du MAAOA. »³³

A partir de cette représentation tridimensionnelle de l'objet, que l'utilisateur peut faire tourner à son gré, on atteint une dimension de contact para-physique avec l'objet que l'on ne peut expérimenter dans la perception visuelle de l'exposition muséale. Bien entendu, n'est pas véritablement en jeu le sens tactile, mais une perception visuelle différente de l'objet,

31 P.-L. Jordan, Bo Valsted, CD-ROM "Cent ans de film ethnographique, Le Multimédianthrope", 1994.

32 P.-L. Jordan, Bo Valsted, CD-ROM "Arman, collectionneur d'art africain". Coproduction HyperVision et Arte Editions, 1997.

33 P.-L. Jordan, 2001. Op. cit.

accompagnée d'interactivité et - par l'intermédiaire de la souris - d'une gestuelle sur l'image de l'objet.

« La haute résolution de nos images virtuelles non seulement offre la possibilité de regarder les pièces d'une manière radicalement différente de la contemplation habituelle, mais produit également un type d'émotion esthétique nouveau dû à la manipulation virtuelle. Alors qu'un objet déposé dans une vitrine n'offre, le plus souvent, qu'un seul point de vue, la manipulation virtuelle multiplie l'expérience perceptive de l'objet. »³⁴

On peut ainsi se laisser transporter par l'imagination vers un futur musée construit sur la base d'une réalité "virtuelle".

L'association multimédia/musée ne se limite pas à la visite virtuelle à distance, car de plus en plus nombreux sont les exemples de présentation multimédia dans les lieux mêmes de l'exposition muséale. La complémentarité des expériences ainsi offertes à l'utilisateur semble être l'atout majeur de ces formes d'exposition. La proximité entre objets exposés et écrans multimédias n'est pas indifférente car l'interaction, déjà propre à la construction multimédia, trouve une autre expression dans les aller-retour que le public peut effectuer entre l'objet réel et ses présentations virtuelles. Cette prise en compte des interactions des différents espaces d'exposition est particulièrement manifeste dans la récente exposition, sur l'art de Papouasie Nouvelle-Guinée qui a également eu lieu dans les murs de la Vieille-Charité à Marseille.³⁵

« Notre défi, cette fois, était de fournir ce même type d'information sur les œuvres présentées, mais de faire en sorte que l'interactivité soit étendue à l'espace d'exposition. »³⁶

Dans les différentes salles d'exposition, les objets étaient comme d'habitude exposés dans des vitrines, mais étaient également disposés, de façon bien séparée, des écrans de consultation de l'hypermédia interactif concernant la collection entière (370 objets) ainsi que les onze aires culturelles de provenance (plus de 200 populations)³⁷. Également placés dans des niches peu éclairées, comme pour souligner l'absence de toute perception visuelle, des points d'écoute avaient été conçus, qui diffusaient des musiques et des chants papous³⁸.

Le grand espace d'exposition de la chapelle de la Vieille-Charité était dominé par un écran géant sur lequel défilaient en continuité les images filmiques

34 P.-L. Jordan, 2001. Op. cit.

35 Exposition " Art Papou – Austronésiens et Papous de Nouvelle-Guinée". M.A.A.O.A. - Marseille, 2000.

36 P.-L. Jordan, 2001. Op. cit.

37 P.-L. Jordan, DVD-ROM "Art et Civilisation des Papous et Austronésiens de Papouasie Nouvelle-Guinée et Irian Jaya". Coproduction HyperVisionS, CEREDDEM, M.A.A.O.A., 2000. (Hors Commerce).

38 La conception sonore est de Bénédicte Sire.

des Baruya³⁹, qui occupaient ainsi la scène par leur présence silencieuse. Dans cette même chapelle, d'autres écrans de consultation présentaient, d'un côté des hypermédias organisés thématiquement⁴⁰, de l'autre des films sur la Papouasie Nouvelle-Guinée.

Ces quelques exemples démontrent comment le multimédia et le filmique peuvent s'associer dans l'espace de l'exposition muséale, de différentes façons, afin de replacer l'objet dans son contexte de production original et de fournir dans le même temps une série d'informations sur les populations concernées. Ainsi s'opère, à plusieurs niveaux - des concepteurs aux utilisateurs - une interpénétration de l'exposition et de la recherche, allant jusqu'à modifier la dimension esthétique.

En particulier, cette nouvelle expérience perceptive s'apparente davantage à la dimension esthétique originale propre aux objets des cultures traditionnelles.

Prenons en exemple les masques rituels conçus pour être portés et vus en mouvement. Des tels objets se rencontrent dans les musées ethnologiques, ou dans les musées d'arts premiers, privés de leurs habits rituels auxquels ils sont indissociablement liés. Ils sont donc figés comme morts, et souvent présentés de manière que l'on ne puisse même pas apprécier leur facture en entier. Outre le fait que leur fonction originelle dans le contexte de la tradition, est totalement déformée, puisqu'ils sont également désacralisés, leurs conditions d'exposition sont telles que la dimension esthétique qui en résulte est elle-même transformée et, de mon point de vue, profondément dévaluée.

Conclusions

La médiation du patrimoine ethnologique n'est plus aujourd'hui, à mon sens, confiée au seul lieu du musée - lui-même en transformation. Ses fonctions peuvent être élargies aux diverses formes que prend la relation ethnologique aux objets de la culture, dans ses différents moments : de la recherche à la collecte et à l'organisation des données, de la conservation de ces dernières à leur traitement lors de l'exposition.

La médiation s'accomplit à chacune de ces étapes - de la recherche à l'exposition - mise en œuvre, soit par les ethnologues eux-mêmes, soit par

39 Il s'agit de "Baruya Muka Archival", enregistrements filmiques réalisés par Jan Dunlop pendant les recherches de terrain de Maurice Godelier, dans les années quatre-vingt.

40 Quatre postes informatiques organisaient les données du patrimoine ethnographique de la Papouasie Nouvelle-Guinée selon : le langage et les mythes ; la musique ; les rencontres avec les Occidentaux ; les marins et les explorateurs.

de non-ethnologues, ou encore, et tel est souvent le cas, par des formes de collaboration. Par conséquent, chaque étape où sont montrés, d'une manière ou d'une autre, les objets ethnologiques peut être considérée comme un moment d'exposition au sens large du terme. Aussi existe-t-il de multiples lieux, ainsi que différents moyens d'exposition, du livre au musée, du film au multimédia.

La nécessité de trouver un équilibre entre lieu d'exposition et lieu de recherche ne concerne plus exclusivement, de nos jours, le musée de type classique. Le fait de considérer le moment de l'acquisition des objets ethnographiques comme un premier niveau de médiation - mis en œuvre par l'ethnologue entre deux cultures - revient à souligner le lien profond qui existe entre médiation du patrimoine et recherche. Ce lien continue à se manifester aussi lors de l'exposition car, d'une part, celle-ci est un moment de l'élaboration et de la communication des résultats de l'enquête ; d'autre part, c'est dans l'exposition que peuvent s'inscrire directement des formes d'approfondissement de la recherche.

Il me semble que les récentes réflexions critiques de l'anthropologie, concernant la valeur de ses interprétations et de ses expositions textuelles, impliquent d'attribuer une "valeur de vérité" - certes toujours relative car en partie subjective et médiatisée - à la donnée ethnographique en elle-même. Le fait que les "textes" anthropologiques soient de plus en plus illustrés de reproductions des témoignages directs, le démontre bien. La présence de l'objet ethnologique est donc en augmentation dans les diverses formes d'exposition, particulièrement dans celles qui, comme le film ou le multimédia, autorisent sa représentation iconique ou symbolique.

Le cœur du discours sur le patrimoine ethnologique consiste, me semble-t-il, toujours plus clairement en une recherche méthodologique sur le moment expositif. Partant d'un domaine esthético-linguistique, la fonctionnalité textuelle s'ouvre à une appréhension épistémologique diversifiée de la recherche.

Sans sous-estimer l'importance des objets matériels exposés, il ne faut pas perdre de vue que, dans la perspective de l'ethnologie, les objets culturels se présentent souvent comme des biens volatils (pour utiliser la définition de Cirese). Cette volatilité tient soit aux objets eux-mêmes, soit à leur contexte d'origine. Mais si, comme le dit Benjamin, seul le contexte traditionnel

dénote l'authenticité, l'"aura", le *hic et nunc* de l'œuvre, la médiation expositive soustrait inévitablement l'objet reproduit au domaine de la tradition, le privant ainsi de son authenticité. Ces préoccupations de l'historien de l'art ne sont pas étrangères à l'anthropologue qui s'intéresse à la représentation d'objets considérés comme données d'une culture. La reproduction expositive se rapprochera d'autant mieux d'une certaine authenticité que l'on parviendra à recontextualiser l'objet ou, du moins, à accompagner sa présentation d'une série d'informations sur le contexte de son usage d'origine.

Face à la volatilité des objets et des contextes, seules les techniques d'enregistrement et de reproduction des images et des sons autorisent, de nos jours, une observation différée des "lieux" originels. Ces moyens sont en effet de plus en plus utilisés pour l'exposition, dans leur forme propre, mais aussi en étroite relation, soit avec les objets matériels dans les pratiques muséales, soit avec les textes écrits dans celles multimédias. Avec différents supports (CD/DVD) ou en ligne (Internet), le multimédia commence ainsi à faire pleinement partie des formes d'exposition du patrimoine ethnologique. Certes, nous n'en sommes qu'au début de ces nouvelles pratiques, mais elles laissent déjà entrevoir d'importants changements, tant au plan de la communication, qu'à celui de la recherche elle-même. En insistant sur le point de vue précédemment exprimé, selon lequel l'expérience esthétique est indissociable de la connaissance, je souhaite que les réflexions sur la connexion étroite entre les expositions textuelles et la recherche puissent aider à approfondir les considérations, non seulement sur les particularités esthétiques des expositions scientifiques, mais aussi sur la place et la portée de l'esthétique dans le processus même de la connaissance.

Nombre d'anthropologues ont souligné combien les formes de présentation et d'élaboration des données conditionnent, de manière plus ou moins consciente, la recherche anthropologique, dans ses méthodes d'investigation aussi bien que dans ses objets. Des changements dans la nature de l'exposition comme ceux qu'introduisent le filmique et le multimédia interviennent à coup sûr dans l'ensemble de la médiation du patrimoine

ethnologique. Les nouvelles technologies, notamment Internet, en élargissant les possibilités de communication et d'exposition, provoquent une fois de plus un phénomène de mutation de la quantité en qualité.

SILVIA PAGGI - SUR LA MEDIATION DU PATRIMOINE ETHNOLOGIQUE.....	95
1. LE PATRIMOINE ETHNOLOGIQUE ET SES OBJETS	96
1.1. <i>Sur la définition du patrimoine ethnologique</i>	96
1.2. <i>L'objet revendiqué</i>	97
1.3. <i>L'"aura post-moderne" ou la Joconde à "temps fixe"</i>	101
2. LA MEDIATION DU PATRIMOINE ETHNOLOGIQUE.....	103
2.1. <i>Sur la définition de médiation du patrimoine ethnologique</i>	103
2.2. <i>Exposition et recherche</i>	104
2.3. <i>"Dans le lieu" et "hors du lieu"</i>	107
3. MEDIATION ETHNOLOGIQUE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES.	110
3.1. <i>Les nouvelles technologies et les vieilles habitudes</i>	110
3.2. <i>Exposition multimédia et recherche</i>	111
3.3. <i>Multimédia et musée</i>	113
CONCLUSIONS	116