



HAL
open science

Inventaire du patrimoine immatériel en France. Du recensement à la critique

Gaetano Ciarcia

► **To cite this version:**

Gaetano Ciarcia. Inventaire du patrimoine immatériel en France. Du recensement à la critique. LAHIC/Mission Ethnologie (Ministère de la Culture). Mission Ethnologie (Ministère de la Culture), 54 p., 2008, Les carnets du Lahic n°3, Christian Hottin. halshs-00505585

HAL Id: halshs-00505585

<https://shs.hal.science/halshs-00505585>

Submitted on 26 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Carnets du Lahic

N°3

Inventaire du patrimoine immatériel en France

Du recensement à la critique

Gaetano Ciarcia



LAHIC / Mission Ethnologie

Les Carnets du Lahic
N°3

**Inventaire du patrimoine immatériel en France
Du recensement à la critique**

Rapport d'étude

Gaetano Ciarcia

LAHIC /Ministère de la Culture et de la Communication

Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux avec qui, durant la période allant de janvier à décembre 2007, j'ai eu des échanges qui m'ont aidé dans la réalisation de cette étude. Plus particulièrement, j'exprime ma reconnaissance à Christine Chivallon, Christian Jacquelin, Séverine Liatard, Véronique Lilia, Marc Pala, Jean-Paul Pandolfi, Marion Thiba. Je remercie également Annick Arnaud pour sa lecture du texte.

Copyright 2008

Lahic / Ministère de la culture.

Illustration de couverture : Le musée municipal de Gallipoli (Italie), Cliché Gaetano Ciarcia, 2007.

Sommaire

Propos liminaire	4
Significations de l'inventaire	6
L' « immatériel » vu de Martinique	11
L'institution culturelle d'une musique nationale martiniquaise : le bélé	20
Transcrire l'oralité perdue	24
Les passeurs d'archives dans le PNR de la Narbonnaise en Méditerranée	32
Sujets de patrimoine, objets de questionnement	34
Un chantier pour une méthodologie d'identification du « patrimoine immatériel » ?	36
L' « immatériel » et ses répertoires	38
L'immatérialisation du patrimoine	44
Conclusions.	50
L'inventaire à l'épreuve du contexte	50
Références bibliographiques.	53

Propos liminaire

« Rien ne dure et pourtant rien ne passe. Et rien ne passe justement parce que rien ne dure. »

Philip Roth, *La Tache*.

L'étude sur la notion de patrimoine immatériel que j'ai rendue au ministère en 2006 se terminait momentanément par l'hypothèse que les acteurs des contextes analysés ont conscience que la visibilité, la dicibilité et la tangibilité de leurs « mémoires culturelles » reposent sur des supports matériels précaires et parfois assumés (ou revendiqués) comme immémoriaux¹. Ce clivage, entre un autrefois qu'il faudrait restituer et la rareté des traces (ou les vides) ayant survécu à cet ailleurs temporel presque disparu, est perçu par les acteurs en question comme nécessaire à la valorisation patrimoniale. Pour ses héritiers contemporains, l'immatérialité du passé se présente alors comme une caution intellectuelle et morale permettant l'invention d'un passé à rejouer. La réalité qu'on attribue au patrimoine immatériel se raccorde également à la distanciation faite de silences, d'oublis, de fictions, de superpositions temporelles ou d'approximations dont les « mémoires vivantes » (pour reprendre une formule en vogue dans les textes officiels sur le patrimoine) sont les vecteurs. Ainsi, un ensemble paradoxal de documents semble se constituer à l'intérieur d'une économie de la tradition culturelle et de l'imaginaire historique. L'immatérialité exprimerait ainsi les modalités

fluctuantes, contradictoires et conflictuelles à travers lesquelles s'affirment les intentions collectives et individuelles de *faire-savoir* le passé.

Dans le rapport remis en 2006, j'ai, donc, tenté de poser les jalons d'une critique de la notion de « patrimoine immatériel ». Étant donné la relation, fondatrice en quelque sorte, entre la transmission orale des savoirs et des savoir-faire et l'histoire de la création d'une liste du patrimoine culturel immatériel au sein de l'Unesco et étant donné également mes expériences de recherche ethnographique, le développement d'une approche comparative entre patrimoines africains et français m'est apparue pertinente. J'ai élaboré la rédaction de mon étude à partir de deux situations africaines où j'ai pu observer des pratiques sociales et culturelles liées à l'institution du patrimoine, sous l'égide de l'Unesco.

Du point de vue ethnologique et historique, ces situations sont aussi emblématiques d'une configuration immatérielle du patrimoine. Le premier cas concerne le *Sanctuaire naturel et culturel des Falaises de Bandiagara*, en pays dogon au Mali ; il s'agit d'un paysage physique et culturel suggestif, évocateur d'une trame touffue de correspondances cosmologiques entre vie sociale et

vie rituelle. Le deuxième cas concerne le projet d'itinéraire intercontinental de la *Route de l'esclave* dans le Bénin méridional où il est possible d'observer comment les mémoires contemporaines de la traite négrière sont imbriquées dans le renouveau de la sphère sociale du sacré et des croyances affectant les cultes vòdun mais également les religions monothéistes.

Par la suite, ma réflexion s'est portée sur la migration du concept de patrimoine immatériel en France, à travers l'analyse de l'opération « Les archives du sensible » dans le Parc naturel régional de la Narbonnaise en Méditerranée en Languedoc-Roussillon. D'après ses promoteurs, les « archives du sensible » seraient susceptibles d'être des instruments de préservation mémorielle suivant les règles ordinaires à l'œuvre dans les fonds documentaires des archives. Toutefois, leurs modes opératoires viseraient non seulement la sauvegarde ou la conservation, à l'aide de supports audiovisuels, mais aussi la production patrimoniale de leur singularité, à l'aide d'initiatives culturelles. Il s'agirait, donc, des actes d'un inventaire, que l'on peut imaginer toujours en devenir, archivant et mobilisant à la fois les images, paroles, gestes, créations individuelles ou pratiques collectives censés conférer des qualités intangibles, invisibles et parfois immémoriales à des milieux tels la garrigue, les étangs, les salins, etc. Les archives des sources dites sensibles de cet héritage constituent un espace de confluence entre une mise en mémoire créatrice,

et non seulement sélective, du passé et les politiques culturelles visant la production d'un territoire.

Au cours de l'année 2007, dans le prolongement de la mission de recherche qui m'a été confiée par le ministère de la Culture et de la Communication, j'ai été chargé de l'étude : *Inventaire du patrimoine immatériel en France : du recensement à la critique*. Dans le cadre de cette étude axée sur les possibilités d'établir un projet d'inventaire du « patrimoine immatériel », mes interlocuteurs/commanditaires de la recherche m'ont demandé de réfléchir, entre autres, à la fiche-type élaborée par les ethnologues de l'université de Laval au Québec et reproduite dans les pages 8 à 10².

Afin de répondre à la requête qui m'a été adressée par les responsables de la Mission à l'ethnologie, j'ai tenté, lors du travail ici présenté, de connecter l'analyse des conditions théoriques pour penser « l'immatériel » en tant que dimension cognitive et heuristique du patrimoine culturel, à une vérification *in vivo* des possibilités d'application de la grille/formulaire proposée par les chercheurs québécois. En développant une telle perspective, au cours de mon expérience sur le terrain, j'ai interrogé les instances intellectuelles et institutionnelles ainsi que des représentants de milieux associatifs concernés par les usages de la notion de patrimoine immatériel en Martinique et en Languedoc-Roussillon où j'ai approfondi ma recherche au sein du Parc naturel de la Narbonnaise en Méditerranée.

Cette deuxième étape de la recherche devrait m'amener de l'analyse de la *perte durable* à l'œuvre dans les processus de patrimonialisation des pratiques culturelles à une réflexion sur sa mise en inventaire, c'est-à-dire sur les pratiques et les politiques du patrimoine immatériel comme étant le réservoir d'un héritage potentiel – en jachère – à valoriser. Cette virtualité qui serait devenue intrinsèque à toute restitution/valorisation d'une originalité historique ou anthropologique serait aussi l'expression de ce qui ne passe pas et qui ne dure pas non plus, pour reprendre le sens de la phrase de Philip Roth, présente en exergue de mon texte.

Significations de l'inventaire

Le terme d'inventaire intègre l'idée que tout répertoire n'est viable qu'à travers sa mise à jour et à travers la réinvention constante des normes d'inclusion d'un nouvel objet. Par exemple, l'inventaire des formes créatrices intangibles d'un territoire dans le Parc naturel régional de la Narbonnaise en Méditerranée, mais également, pour élargir notre analyse aux territoires et départements d'outre-mer, des mémoires de l'esclavage en Martinique, ne peut pas se réduire à un dénombrement et à une classification qui viseraient une hypothétique exhaustivité. Dans les tentatives d'affirmer les qualités immatérielles d'un phénomène artistique ou mémoriel, cette condition d'exhaustivité ne peut pas être remplie. Je ne fais

pas allusion, bien entendu, à la réalisation, toujours possible, de l'inventaire d'inventaires déjà disponibles, mais à celle de l'inventaire en tant qu'instrument de connaissance ou de reconnaissance de la part de symbolique et d'imaginaire que toute transmission anthropologique de la culture véhicule. En ce sens, le lexique et l'action normalisateurs inspirés par le principe du « thésaurus » se révèlent inadéquats à tout approfondissement problématique des contextes à « inventorier ». Certes, l'établissement d'une riche collection de données informatiques peut s'avérer apte à l'identification d'un phénomène ou d'une « personne-ressource ». D'ailleurs, ces identifications semblent prendre leurs sens dans un ordre discursif régi par une logique conservatrice et valorisatrice de mise en spectacle « vivant » d'entités regroupées par la définition vague et englobante de « cultures du monde ». Néanmoins, de telles pratiques impliquent une cristallisation des faits et des individus du patrimoine qui n'apparaît pas être en mesure de problématiser les objets de l'inventaire, c'est-à-dire de les inscrire dans une trame anthropologique attentive à la production sociale des créations culturelles et donc à leur devenir.

Mon analyse a envisagé l'inventaire en tant que notion, c'est-à-dire forme de connaissance du réel et non pas en tant que concept, c'est-à-dire représentation générale d'un objet. En assumant cette perspective, j'ai focalisé mon étude autour du statut et du contenu de savoirs et de savoir-faire

évolutifs que dans les contextes qui ont fait l'objet de ma recherche, les personnalités reconnues localement comme « personnes-ressources » détiennent, sauvegardent et échangent au cours des différentes étapes du processus de leurs transmission et valorisation. Il m'a semblé nécessaire que cette démarche prenne également en compte l'impact que toute reconnaissance patrimoniale a sur les espaces investis et sur les communautés intéressées. Au cours de mon travail, j'ai tenté d'interroger sur le terrain l'articulation, qui me paraît cruciale, entre les modes de conservation institutionnelle de la mémoire d'un phénomène perçu comme « intangible ». En suivant cette perspective, j'ai focalisé mon attention également autour du sens pratique qui, au niveau local, accompagne les

formes implicites et explicites de mise en inventaire et donc la transformation des « biens traditionnels » au cours des échanges structurant un marché de la culture.

Notes :

¹ Gaetano Ciarcia, *La perte durable. Étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*, ministère de la Culture et de la Communication, Carnets du Lahic, n°1, 2006, consultable sur le site : <http://www.lahic.cnrs.fr>

² Cette fiche est visible « à l'œuvre », c'est-à-dire appliquée à des entités patrimoniales inventoriées, sur le site de l'Inventaire des ressources ethnologiques du patrimoine immatériel (IREPI) : <http://ethnologie.chaire.ulaval.ca> (dernière visualisation : 14 décembre 2007).

FICHE TYPE D'INVENTAIRE

Présentation sommaire

Nom :
Prénom :
Région administrative :
Type :
Fonction :

Identification et localisation

Nom de la personne, de l'organisme, de la forme d'expression, de l'espace culturel

Nom :
Prénom :
Savoir ou Savoir-faire :

Coordonnées du lieu d'exercice de la pratique

Adresse civique :
Ville :

Autres coordonnées (si différentes du lieu d'exercice)

Adresse civique :
Ville :
Code postal :
Téléphone :
Adresse de courriel :

Localisation générale

Municipalité :
Région administrative :
MRC :
GPS :

Description

Caractéristique de la personne

Date de naissance :
Lieu de naissance :
Occupation/Profession :
Famille :
Formation :
Type de formation :
Institution :

Identification sommaire de la pratique

Classification :
Champ :
Type de pratique :

Description de la pratique

Filiation :
Spécificité de la pratique :
Ancrage historique :

Objet ou produit découlant de la pratique

Nature du produit/de l'objet
Marché :
Clientèle :

Lieu d'exercice de la pratique

Description des lieux et des installations :
Nature de lieux :
Utilisé dans la transmission de la pratique :

Apprentissage de la pratique

Mode d'apprentissage :
Milieu d'apprentissage :
Description de l'apprentissage :

Transmission de la pratique

Type de transmission :
Réseau de transmission :
Lieu de transmission :
Description de la transmission :

Historique et généalogie de la pratique

Historique de l'entreprise, de la personne ou de l'organisme, de la forme d'expression ou de l'espace culturel :
Actualisation de la pratique ou du lieu :

Intérêt patrimonial et mise en valeur

Mode de valorisation

Actions :
Diffusion :
Tourisme :
Mode de reconnaissance :

Données techniques d'inventaire

Date d'inventaire :
Nom de l'enquêteur ou des enquêteurs :
Support audio :
Photographies :
Par :

L' « immatériel » vu de Martinique

Au cours du mois d'avril 2007, j'ai mené une mission à la Martinique. Le choix de cette région, en accord avec mes interlocuteurs de la Mission à l'ethnologie, a été motivé par mes précédentes expériences de recherche sur les mémoires de l'esclavage dans le Bénin méridional et par l'intention d'investir un espace français ultramarin.

Selon l'ethnologue Ina Césaire, c'est un univers imaginaire procédant du passé de l'esclavage qui structure la dimension immatérielle orale du patrimoine culturel martiniquais. Dans les contes qu'elle a étudiés, l'histoire de la tragédie qui se perpétue à travers les siècles et les continents a pu se muer en un héritage déclinant aussi la fin « heureuse » d'une odyssée culturelle. En tant qu'inversion d'une situation de manque originelle, le lyrisme à l'œuvre dans cette littérature constitue, alors, une forme de matérialisation de l'imaginaire : « L'espace distendu a pu créer ce qu'on pourrait appeler le “marronnage spirituel”, cette fuite dans l'imaginaire, élément profondément inclus dans la personnalité antillaise, constitue l'autre aspect du marronnage physique »¹.

Si, du point de vue sémantique, le conte représente, d'après l'historienne martiniquaise Élisabeth Landi, une culture du détour où le faire croire s'affirme aussi comme une forme de résistance larvée², Ina Césaire parle d'une

singularité réelle du contexte antillais par rapport au patrimoine immatériel européen, du fait de l'absence de véritables mythes d'origine – elle les appelle « faux mythes d'origine » – qui, dans une société ayant été esclavagiste, ne prônent pas l'*origine*, mais en quelque sorte la dénigrent. Au sein d'un peuple qui ne possédait rien, l'imaginaire aurait pris donc des proportions considérables. Selon Ina Césaire, « il s'agit d'un imaginaire structuré à travers plusieurs niveaux : le carnaval, le conte, la vie privée avec la dimension magico-religieuse. Entre ces trois niveaux, il n'y aurait pas de perméabilité. Par exemple, dans le bestiaire, la grille de lecture du conte n'est pas la même que dans la vie privée et/ou dans le carnaval. La société d'habitation a forgé des cloisonnements non pas seulement entre les individus mais aussi entre les niveaux de l'imaginaire. La force de celui-ci est une force de créativité silencieuse : la parole sert de masque. Quand le conteur contait, c'était souvent en présence du maître béké ; l'histoire devait, donc, être à la fois charmante et subversive à travers une symbolique détournée agençant de multiples niveaux de compréhension. Un décodage est toujours nécessaire pour accéder à cet imaginaire. [...] Dans le conte, l'enfant naît adulte, pas de gestation chez les femmes, l'enfant se lève et marche ; en même temps, l'esclave bossale est un

adulte projeté dans l'enfance, une enfance à laquelle toute affection, tout amour ont été niés. L'enfant brûle la maison, traverse les rivières ; il passe ainsi de la réalité à l'imaginaire et accède à un monde libre (inversion de la traversée atlantique) ; le temps est raccourci mais l'espace est distendu (rétrécissement du temps, élargissement de l'espace) ; dans les pays qui n'ont pas vécu l'esclavage, ce syndrome de la fuite perpétuelle est absent ou moins amplifié. Derrière leur aspect bon enfant, les contes étaient souvent grinçants, manifestaient une méfiance ancestrale présente aussi dans les rires à peine camouflés des pleureuses [lors des veillées funéraires]. Entre le conte africain et le conte antillais, il y a une continuité qui est faite d'inversions : le fils du roi d'un conte bambara devient ici fils d'esclaves. »³

De nos jours, la raréfaction des formes orales de la transmission de la culture d'autrefois a donné lieu à des pratiques de « travestissement de l'histoire », selon l'expression d'un de mes interlocuteurs martiniquais, qui se sont substituées au conte oral d'antan. À ce propos, dans le milieu associatif, on peut observer des manifestations relatives à la redécouverte du passé de l'île qui sont très sensibles à la quête identitaire procédant d'une rhétorique du métissage. D'autres initiatives semblent viser une restitution moins émotive de ce passé et exprimer une vision et une volonté « conciliatrices » de l'héritage de l'expérience collective affectée par le système esclavagiste. D'après Merlande Saturnin,

historienne de l'« Association de sauvegarde du patrimoine du Diamant », un des objectifs de son association est l'acquisition d'une connaissance « véridique » des bâtiments, des documents, des récits de vie concernant les faits et les personnes qui ont marqué la vie du Diamant, commune située dans le Sud. L'association ne viserait pas à devenir un conservatoire des arts et des traditions populaires mais un centre de recherche à travers lequel on devrait passer d'« un prétendu devoir de mémoire à un devoir d'histoire à travers un travail de mémoire autour des mémoires ». Selon une telle perspective, soutenue par Merlande Saturnin la vie associative inciterait à se libérer de la chape coloniale (et post-coloniale) de silence sur le passé de l'esclavage sans pourtant tomber dans les excès et les abus des mémoires contemporaines, qui, au Diamant, par exemple, ont propagé des narrations alimentées par la publication du livre de l'ethnologue Richard Price, *Le bagnard et le colonel*, publié en 1998⁴. En effet, dans le village, le personnage d'un ancien bagnard qui avait réellement existé a donné également lieu à une représentation théâtrale et fictive de son histoire ; sa minuscule maison est devenue un site touristique et patrimonial financé par la mairie. Ainsi selon Merlande Saturnin, le « bagnard » s'est transformé dans les mémoires locales en incarnation d'une sorte de Robin des Bois s'opposant, au niveau de l'imaginaire mythique local, à la figure du colonel de Coppens, représentant de la caste des Békés, tué en 1925 lors de sa campagne électorale.

La même « Association de sauvegarde du patrimoine du Diamant » est impliquée dans la conservation du Mémorial de l'Anse Caffard, dit aussi Cap 110, qui fait l'objet d'un « rituel » très récent : chaque année à la fête de la Toussaint, on amène des bougies comme s'il s'agissait d'un monument funéraire. Le Mémorial a été inauguré le 22 mai 1998, lors de la célébration des 150 ans de l'abolition de l'esclavage ; il commémore le naufrage d'un bateau négrier au large du Cap 110 au cours duquel plusieurs esclaves trouvèrent la mort. L'auteur est l'artiste Laurent Valère ; il a été aussi l'initiateur, en 1998, du rituel des bougies qui a été repris, au fil des années, par d'autres membres de la communauté ; par la suite, des réunions rythmées par la musique des tambours ont été aussi organisées. Aujourd'hui c'est l'« Association des jeunes de l'Anse Caffard », soutenue par la mairie, qui s'occupe d'entretenir ce qui est devenu un rendez-vous annuel. Au cours de notre rencontre, Valère a affirmé que l'idée du Mémorial lui a été inspirée à la fois par le « tombeau des Caraïbes » qui se trouve dans la commune du Prêcheur dans le nord de l'île et qui évoque le lieu où des Amérindiens se seraient donné la mort pour ne pas tomber dans les mains des envahisseurs blancs, et par la statue d'un géant à Chèze dans les Pyrénées françaises. Il a essayé, alors, de relier ces suggestions au souvenir du bateau négrier échoué que, *in situ*, certaines narrations identifient à *L'Amélie* qui aurait transporté des captifs ibo, alors que selon d'autres dires, il s'agit d'un naufrage

mystérieux dont quelques membres du milieu béké seraient susceptibles de détenir encore des restes et des documents. Aujourd'hui, tous les 22 mai, des initiatives ont eu lieu autour du Mémorial ; à travers des concerts, des regroupements, des actions théâtrales, le monument aurait « rempli un vide »⁵ et sa notoriété semble avoir dépassé les attentes de ses auteurs et organisateurs. D'après Valère, il est arrivé au « bon » moment, c'est-à-dire que son édification a coïncidé avec une demande généralisée de lieux où le thème de l'esclavage pouvait être utilisé comme « filtre mémoriel » d'un débat de société qui remonte aux années 1960 et dont la réalité est toujours vécue au quotidien à travers des non-dits et des rapports déterminés par la couleur de la peau. Les relations entre le milieu béké et le reste de la population sont encore affectées par une distinction « raciale » se réalisant à travers la pratique séculaire d'une stricte séparation généalogique et par des taxinomies implicites fondées sur une logique de la pigmentation de la peau. L'engouement mémoriel contemporain tente, parfois, de dissoudre formellement, en la culturisant ou en la muséalisant, la tare de l'esclavage. En effet, à la Martinique, la perpétuation patrimoniale de cette tare historique semble décliner son endémicité : « [...] les réalisations muséographiques relèvent plus de la reproduction d'un rapport social racialisé que d'une rupture avec un registre mémoriel antérieur »⁶.

La mise en patrimoine du naufrage de l'Anse Caffard, avec ses rituels commémoratifs, est emblématique aussi de certaines catégorisations

historiques, et donc de positionnements multiples et contradictoires entre eux qui cohabitent au sein d'une même communauté et parfois d'une même association. Par exemple, il est intéressant de remarquer que le président de l'« Association de sauvegarde du patrimoine du Diamant » qui a été créée après l'inauguration du monument en 1998, Jean-Louis Gallet, est descendant d'une famille béké de propriétaires terriens. Lors d'un de nos entretiens, il a remarqué que les noyés du navire n'étaient pas des véritables esclaves, la traite étant déjà interdite à l'époque⁷. Si cette « raison » historiographique peut nous apparaître très contestable, elle est pourtant révélatrice, en tant que prétexte chronologique, du fait qu'autour du statut incertain des noyés, c'est l'identification même de la pratique commémorative et rituelle qui paraît hésitante. D'une manière paradoxale, si on suit le discours du béké Gallet, les naufragés de l'Anse Caffard seraient devenus « esclaves » après leur mort : « c'était des hommes enchaînés qui ne pouvaient pas être vendus comme esclaves ». C'est donc la vente, d'après lui, qui aurait transformé les captifs en esclaves. Saisi par un sentiment à la fois conscient et implicite de culpabilité, Gallet tente de restituer une dynamique ponctuelle de la relation séculaire ayant impliqué sa « caste »⁸. De nos jours, de l'autre côté de l'Atlantique, au Bénin, sur les lieux choisis par l'Unesco pour représenter le programme de *La Route de l'Esclave*, on peut entendre des discours inversés et comparables à celui-ci. Ils sont tenus par des descendants africains

de familles ayant participé au commerce négrier : ce serait le marché conclu avec les « Blancs » qui aurait converti les captifs raziés en esclaves déportés.

D'une manière générale, en ce qui concerne les mémoires patrimoniales de l'esclavage que j'ai tenté d'interroger à la Martinique, la forme de concrétisation scénique de la culture intangible élaborée par les chercheurs de Laval n'est pas apte à rendre visibles ses réminiscences encore actives, ni à travers un dispositif muséal ni à travers la mise en fiches audiovisuelles de souvenirs et de sentiments souvent contradictoires. À cause de la tragédie dont l'héritage historique de l'esclavage est l'expression, la mise à l'épreuve sémantique d'entrées telles « milieu d'apprentissage » ou « durée de l'apprentissage » adoptées par l'équipe de Laval révèle que ces modes d'archivage d'un territoire et de ses personnalités-ressources sont tout simplement inadéquates. En vue d'une restitution/conservation des savoirs et des arts produits par une société, et par delà tout effet ironique, le principe de l'inventorisation-type apparaît tout simplement aberrante. Et cela ne semble pas concerner seulement des situations patrimoniales marquées par une économie discursive des faits d'une grande envergure historique (comme l'esclavage), mais, d'une manière générale toutes formes d'anthropologie appliquée à des mémoires collectives et individuelles.

La fiche proposée par les chercheurs de Laval manque donc à la fois de profondeur ethnographique et d'une véritable attention diachronique aux contextes significatifs d'une richesse culturelle à valoriser. Néanmoins, l'analyse d'un tel projet d'inventaire permet d'élargir la réflexion sur la notion même de « patrimoine immatériel ». Sans solution apparente de continuité, nous passons alors d'une problématique autour de la construction d'un répertoire viable d'*items* patrimoniaux à un questionnement sur l'« immatériel » comme principe non dicible, invisible ou intangible de pratiques mémorielles, gestuelles, artistiques.

À la Martinique, malgré la vivacité d'un milieu associatif qui se caractérise aussi par des aspirations patrimoniales diffuses, on assiste à l'effacement ou à la disparition des traces physiques de la période esclavagiste. Par exemple, selon Annie Noé-Dufour, responsable du pôle Architecture et Patrimoine de la Drac de Fort-de-France, les restes « exposés » sont en réalité souvent postérieurs à l'époque qu'ils sont censés représenter. D'ailleurs, si les recherches archéologiques sont susceptibles d'assumer un rôle décisif dans la validation des mémoires « matérielles » du passé esclavagiste, au cours de mon enquête, le patrimoine immatériel m'a semblé être perçu avant tout comme un *patrimoine possible* c'est-à-dire que les actions visant son inventaire dénotent la tentative d'une recherche des potentialités contenue dans l'entité à identifier, classer, décrire, valoriser.

Lorsque l'on visite le musée régional d'histoire et d'ethnographie à Fort-de-France, on observe que les images d'une civilisation créole édulcorée – c'est-à-dire expurgées des rapports de domination qui lui étaient *essentiels* – sont mises en scène en parallèle avec des aperçus de la violence esclavagiste de la traite négrière. Tout se passe comme si l'évocation de la traite pouvait à elle seule épuiser la narration de l'opprobre sans mettre en relation la dimension abominable du commerce négrier atlantique avec les modes de production et de vie de cette « civilisation » esclavagiste. La « créolité » est alors édiflée discursivement comme l'épanouissement d'un métissage devenu un patrimoine. D'ailleurs, à la Martinique, on assiste à la prolifération de musées consacrés aux savoir-faire procédant de la société d'« habitation », mais ce processus de valorisation est scandé par une rhétorique épurant les contextes mis en scènes des conditions sociales qui ont participé de leur histoire. En ce sens, dans son traitement muséal, le passé de l'esclavage martiniquais demeure un impensé, malgré le fait que son avènement patrimonial se réalise dans un espace politique marqué par une vague mémorielle faite de revendications fortement idéologisées⁹.

Dans le petit musée de la commune de Saint-Esprit, on peut lire sur un panneau : « Le “nègre nouveau” est l'Africain qui vient d'arriver en Martinique ». Lors de mon observation de La Maison de la canne, à l'instar du musée de Saint-Esprit et de l'écomusée de Rivière-Pilote, l'ébauche du thème des origines

esclavagistes de la civilisation créole m'a semblé véhiculer une rhétorique empruntée au principe d'une *captatio benevolentiae* de la part du visiteur. La scénographie a tendance à *oublier* toute référence explicite ou poignante aux sujets de la souffrance subie et de la violence perpétrée dans les plantations. D'une manière implicite, la société créole y est présentée alors comme un lieu d'effacement progressif du stigmaté racial. À la Maison de la canne, une maquette identifie deux étapes évolutives de l'habitation esclavagiste en la présentant comme une « usine centrale ayant donné lieu à une véritable civilisation ».

Sur un autre plan discursif, dans les narrations autour du métissage antillais, la tradition africaine peut être assumée comme le lieu fondateur d'un héritage fait d'oralité et de gestes identifiant un patrimoine immatériel. Aujourd'hui l'affirmation d'une mémoire politique de l'esclavage se greffe sur les musiques populaires reconnues comme une des branches de cette genèse « noire » de la culture antillaise contemporaine. D'après plusieurs de mes interlocuteurs, cette tendance se veut une réaction aux pressions homogénéisantes gouvernementales interdisant, par exemple, jusqu'en 1981, la pratique de la langue créole à la radio publique. Si avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, on observe une reconnaissance politique de l'histoire coloniale, il serait fondé, malgré cette ouverture relativement récente, selon Justin Daniel, doyen de la faculté de sciences politiques de l'université Schoelcher, de parler d'un épuisement actuel du récit républicain à

la Martinique. Dès l'abolition de l'esclavage en passant par la III^e république jusqu'à la départementalisation en 1946, ce récit – se déclinant par une volonté d'égalité qui n'excluait pas la revendication d'une diversité culturelle – a marqué la vie politique de l'île. D'après Daniel, même si la demande d'égalité n'a jamais visé une assimilation intégrale, son « fonctionnement » aurait tendance à s'essouffler, du fait d'une inversion commencée à partir des années 1980/90 : les revendications vont devenir toujours plus particularistes. La demande de reconnaissance ne passerait plus par l'égalité mais par la valorisation de la différence et de sa fondation¹⁰. Dans une société affectée par ce passé, le traumatisme de l'esclavage est désormais instrumentalisé par ceux que Daniel nomme les « entrepreneurs identitaires » parce qu'ils font beaucoup plus de « mémoire » que d'« histoire ». Sur cette question, j'ai interrogé également l'historienne Élisabeth Landi qui reproche aux tenants du mouvement de la créolité de chosifier une essence identitaire. D'après elle, « on aurait pu penser qu'à la Martinique on était à l'abri de la quête d'un âge d'or ; bien au contraire, c'est l'esclavage et son abolition qui aujourd'hui font office d'âge d'or ». Selon d'autres observateurs érudits, il n'y aurait donc pas un véritable épuisement du récit républicain à la Martinique, même pas chez les indépendantistes – l'investissement des familles dans l'école en serait une preuve ; il n'y aurait pas non plus d'oubli des faits de l'esclavage, quoique certains discours

officiels et intellectuels idéologisés consistent à dire qu'il y a eu une stratégie de l'oubli et donc d'une histoire imposée. Selon Landi, la revendication d'égalité qui traverse tout le XIX^e siècle se fonde sur la mémoire de l'esclavage ; les révoltes se sont toujours faites au nom des principes républicains – c'était plutôt des colons blancs qui professaient des tendances indépendantistes – et les esclaves affranchis se seraient emparés promptement d'une logique universaliste, en poussant les politiques de l'époque « au bout de leur pensée ». Par exemple, dès 1848, les hommes ont obtenu le suffrage universel. Toujours selon Landi, en l'absence d'analyse de l'inéductibilité de l'abolition à partir de laquelle les anciens esclaves ont voulu intégrer le domaine juridique et légal de la loi, nous assisterions aujourd'hui à des stratégies de culpabilisation de l'État fondées sur le postulat qu'au XVIII^e siècle on faisait de la politique comme on la fait actuellement. Le contrecoup de la décolonisation aurait donc été la recherche d'une identité africaine. D'après mon interlocutrice, les intellectuels qui, de nos jours, édifient le métissage, considèrent implicitement qu'il se serait produit une fois pour toutes. Ils ont du mal à penser que le métissage est en devenir permanent. En ce sens, le discours indépendantiste contre l'idée que le passage du métissage biologique au métissage politique n'est jamais accompli, expliquant que la notion de « mulâtre », au-delà des traits physiques, s'apparente à celle de « bourgeois ».

Par rapport à l'interprétation de Landi, Thierry L'Etang, ethnologue martiniquais, membre du Laopi (Laboratoire d'archivage de l'oralité et du patrimoine immatériel), fait une lecture très différente de l'état des mémoires de l'esclavage. Pour lui, la fin d'un régime d'oralité a coïncidé avec la tentative de « sauver les morceaux » de la culture créole qui se retrouve désormais captive d'une situation néo-coloniale où la langue créole languit et où rien n'est fait pour que sa valorisation devienne systématique. Il reconnaît, pourtant, que les indépendantistes agissent selon une logique du compromis et de la posture. Lors de notre entretien, il remarquait qu'aucune tentative n'est faite de développer les « humanités créoles » ; par exemple, il n'y a pas de conservatoire de musique à la Martinique. Tout en reconnaissant que certaines associations sont parvenues à sortir des pratiques musicales de la folklorisation, L'Etang souligne l'absence de dispositifs institutionnels préposés au développement d'une culture de l'oralité. D'après lui, la « personnalité caribéenne » est imprégnée d'un esprit qui relèverait de l'ordre de l'impalpable produit par une première mondialisation, « la vraie », alors que la deuxième, l'actuelle, voudrait homogénéiser ce qu'il semble considérer comme un apogée du métissage qui aurait été créé et atteint une fois pour toutes. Il faudrait donc, selon ses mots, « sauvegarder cette culture du carrefour. Si de nos jours le niveau économique général de la société martiniquaise apparaît acceptable, l'immatériel est au niveau zéro. C'est comme si on pouvait jouer sur

un orgue de cathédrale et là on joue sur des instruments musicaux pour enfants. C'est cela que l'on a gardé de l'Afrique, le goût pour la diversité. Le système d'habitation broyait les identités en les frappant comme on fait une mayonnaise produite par une main de fer »¹¹.

L'immatériel devient ainsi une dimension virtuelle, réceptacle potentiel d'un comblement essentialiste des lacunes de l'histoire. L'idée d'une « bonne » mondialisation, ayant produit malgré et dans la tragédie négrière un « bon » métissage, relève d'une perception tout à fait discutable du devenir anthropologique d'une société. Pourtant, le recours idéologique à une identité contemporaine qui aurait été supprimée par l'histoire des vainqueurs semble déceler un malaise psychologique et intellectuel dont les mémoires de l'esclavage sont chargées. Un tel état de souffrance dû au sentiment d'une endémicité « coloniale » causant l'évanouissement de la culture du passé peut paradoxalement à la fois devenir une *ultima ratio* et bénéficier des politiques institutionnelles internationales du patrimoine immatériel inspirées par l'Unesco.

Cette reconstruction très sommaire du débat autour des usages mémoriels de l'esclavage à la Martinique peut nous aider à mieux saisir l'actualité des politiques culturelles à l'œuvre autour du patrimoine immatériel. Actuellement, Dominique Taffin, conservatrice en chef du patrimoine et directrice des Archives départementales de Fort-de-France, met en

place les outils méthodologiques d'un programme d'initiatives autour du patrimoine immatériel avec les partenaires des Archives, c'est-à-dire les communes de Bellefontaine, Sainte-Anne, Le Marin, Saint-Pierre, Le Lamantin, Rivière-Salée, Grande Rivière, Trinité, Sainte-Marie et avec les associations AM4, LAOPI (Laboratoire d'anthropologie orale et du patrimoine immatériel), Fond St-Jacques, Mazon'o (association du Nord caraïbe).

L'intitulé du programme est : « Formation à la collecte et au traitement des archives orales ». Cette initiative procède de ce que Taffin identifie comme une demande sociale d'inscription de la mémoire ainsi que de transcription et d'enseignement de ses traces¹². Pour ce qui concerne les Archives départementales, cette démarche est opérationnelle depuis un an. Elle se donne pour objectif la problématisation et la contextualisation des pratiques et des biens intéressés par cette action de conservation. Les domaines investis sont la littérature orale, la chanson ainsi que les témoignages collectés par les chercheurs. Les Archives départementales s'occupent de l'aspect juridique inhérent à ce processus, des conventions devant régler les rapports entre les divers acteurs ainsi que des normes pouvant discipliner le classement et l'usage des documents. Parmi les autres thématiques : les récits de vie, la valorisation des médiations publiques, les relations entre enseignants et « enseignés »¹³. Selon sa responsable, l'objectif final serait la constitution d'une

« mosaïque de témoignages et d'enregistrements d'événements » pouvant alimenter une base de données et de « méta-données ». Taffin n'est pas sans savoir que cette démarche, à travers l'association à des collectivités ou à des communes, suscite elle-même du « patrimoine ». D'après elle, les Archives s'engageant, par définition, dans une perspective extensive de l'histoire, la collecte qu'elles entreprennent peut correspondre à la création d'un bien ou d'une pratique. En ce sens, elle considère nécessaire de garder une distance pour éviter toute surpatrimonialisation. À ce propos, elle fait allusion aux activités de valorisation autour de la Maison du bagnard au Diamant. Un exemple de la dimension immatérielle du patrimoine martiniquais qu'elle voudrait affirmer concerne la transmission générationnelle à travers la narration d'événements topiques comme les grèves et les mouvements sociaux à la Martinique montrant que le passé de l'esclavage est un exemple significatif de l'opposition qui traverse le champ mémoriel martiniquais entre un « oubli imposé » et un « oubli choisi ».

Pour ce qui concerne la fiche-type élaborée à Laval, Taffin s'est montrée très critique. Elle considère cet outil non apte à rendre compte des niveaux d'interprétation multiples dont un corpus est constitué. Par exemple, pour ce qui relève de la littérature orale, il est nécessaire en termes d'inventaire d'interroger les clivages entre interprétation intellectuelle et élaborations populaires. Une telle problématique est évidente

dans les formes d'institutionnalisation des mémoires – qui se sont développées à partir des années 1980 – mais également dans la construction de figures rhétoriques comme celles présentes dans la littérature orale antillaise. Ces figures expriment une logique du détournement sémantique systématique dans les représentations sociales ainsi que dans l'appréhension mémorielle et l'élaboration discursive populaires du « réel ».

Pour Taffin ce qui pose un problème – dans le modèle d'inventaire proposé par l'équipe de Laval – c'est le manque de rigueur dans le classement des usages métaphoriques, collectifs et individuels, des entités censées devenir significatives d'une tradition ou d'un territoire. Certes, à travers les pratiques métaphoriques de la culture d'une société, il est possible d'observer les passages entre un registre populaire et un registre intellectuel, et inversement. Mais, lorsque l'on tente d'habiller ou de travestir, sous couvert de valorisation touristique et patrimoniale, la dimension reconnue comme « impalpable » ou « intangible », cette observation/description n'est pas en mesure de mettre en fiches la complexité du contexte et les dynamiques internes et externes qui le traversent. La grille élaborée à l'université de Laval lui semble axée sur la performance d'un spectacle : elle n'expliquerait ni les divers niveaux structurant un corpus ni à quel niveau cognitif ou herméneutique se situe la description opérée par l'observateur-chercheur. En outre, la fiche lui semble entretenir une confusion

entre informateurs ou porte-parole attirés et détenteurs du « bien ».

Comme l'exemple de l'association AM4 le montre, dans le cas de l'institutionnalisation de la musique « traditionnelle » bélé, les pratiques à valoriser et à conserver ne sont souvent pas le produit d'un savoir partagé¹⁴. À cet égard, la fiche de Laval n'explique pas comment inventorier le nombre important de variantes qui constituent la réalité ou les réalités d'une entité donnée. En choisissant une version, le modèle validé par des universitaires lui confère *de facto* une autorité. Cette construction d'une authenticité peut avoir des rebondissements et des effets conflictuels sur le milieu d'où l'objet patrimonial procède. Il faudrait, alors, se poser la question de l'éclectisme qui caractérise les pratiques et les personnes concernées. Souvent, elles débordent les contextes à inventorier et investissent d'autres champs culturels. D'une manière critique, il faudrait envisager également la thématique de la construction d'une authenticité produisant implicitement des « formes déviantes ».

L'institution culturelle d'une musique nationale martiniquaise : le bélé

Dans les reprises néo-traditionnelles récentes du bélé, musiques aux pas de danses évoquant des quadrilles rythmées par des tambours, une mémoire silencieuse, ou implicite, de l'esclavage

rejoint un discours politique fondé sur la rhétorique de la créolisation.

Au cours de mes recherches à la Martinique, j'ai assisté au festival *Bélé Mundo* qui a eu lieu à la Maison du bélé dans la ville de Sainte-Marie dans le nord de l'île. C'est une manifestation annuelle significative d'un questionnement à la fois sur la transmission générationnelle d'une musique, qui jusqu'à il y a quelque temps était considérée être en perte, et son actuelle codification commerciale en tant que produit susceptible d'être perçu et vendu comme une « musique du monde ». Cette recomposition statutaire, dont le festival de Sainte-Marie peut être considéré comme une vitrine, s'est réalisée en amont à travers la création de nombreuses écoles de bélé partout dans l'île¹⁵. Dans ces nouveaux contextes, l'apprentissage se fait d'une manière différente du mode « initiatique » du passé qu'on imagine aujourd'hui comme une relation « spontanée » entre des maîtres et des disciples.

De nos jours, les élèves martiniquais arrivés en classe terminale ont parmi les options disponibles celle du bélé. Selon mes interlocuteurs impliqués dans sa promotion comme musique et danse nationales, certains des maîtres du bélé encore actifs manifestent leur méfiance envers ce qu'ils perçoivent comme une institutionnalisation croissante de leur art et savoir. Parce que le bélé est une entité artistique contemporaine de la société martiniquaise aspirant à devenir une « tradition vivante », la relation de synchronisation entre l'héritage des « anciens » et leurs usages actuels, à

la fois pédagogiques et spectaculaires, agit sur la production méthodologique d'un inventaire des formes et des contenus d'une pratique culturelle.

Depuis sa diffusion auprès des élites citadines à Fort-de-France dans les années 1970, le retour à la « tradition », dont le bélé est devenu un emblème joué et dansé, est considéré par ses tenants comme un effet du constat fait par les intellectuels d'un danger d'« assimilation » homogénéisatrice avec la « France ». Dans ce contexte, la spécificité du bélé serait devenue une des expressions contemporaines de la diversité culturelle martiniquaise.

Selon Jean-Baptiste Etienne, musicien et enseignant de bélé ainsi que doctorant à l'EHESS de Paris, dont la thèse porte sur l'institutionnalisation du bélé – *Le bélé, une matrice socio-musico-chorégraphique. Quelles incidences pour la création et l'enseignement* – la mise en spectacle de la tradition ne pose pas forcément un problème de folklorisation : « nous avons déjà dépassé ça ; nous avons connu d'autres périodes de questionnement sur la tradition ». Ainsi, en tant qu'enseignant-musicien du bélé, Etienne envisage plutôt la sortie de toute logique relevant du « patrimoine assisté » par des instances extérieures ; cette question concernerait les Martiniquais engagés dans la transmission du bélé.

À partir d'une telle perspective, il apparaît que la réflexion sur l'inventaire doit prendre en compte le fait que l'identification et le classement d'un bien *in situ* ne peuvent pas faire abstraction des divers niveaux de participation intellectuelle, symbolique,

économique et politique qui structurent l'émergence patrimoniale ou plutôt le surgissement d'un intérêt patrimonial d'un bien ou d'une pratique. En ce sens, la grille présentée par les ethnologues de l'université de Laval apparaît défailante : elle manque à la fois d'une approche réflexive, c'est-à-dire d'une perspective interrogeant l'inventaire comme modalité de production du patrimoine ; elle manque aussi d'une approche problématisant la relation socio-antropologique entre les divers niveaux de participation distanciée et d'objectivation au classement d'un bien.

La position d'Etienne est le reflet d'une stratégie qui, d'après ses mots, tend à dépasser le militantisme culturel : « Je vois les choses en tant que professionnel. Le grand hiatus qu'il y a entre les institutions et notre façon de concevoir et de vivre le bélé : on est vivant alors qu'on se voit rangé dans une dimension patrimoniale et traditionnelle ; on assiste donc à la marginalisation d'une musique localement dominante ; en ce sens, il y a inversion entre le dominant et le marginal. On a le même problème avec la langue ». Ces affirmations semblent impliquer l'idée d'une négociation avec la « France » se concrétisant à terme par l'établissement d'un « pacte » qui puisse garantir l'acceptation du principe et de la pratique de la diversité culturelle. Etienne dit être devenu enseignant parce qu'il voulait transmettre son savoir et son art dans un pays où il n'y pas de conservatoire : « Je veux être un musicien professionnel sur les bases de ma culture ; nous

voulons faire école. Si on fait le bélé, ça ne doit pas être seulement le samedi et le dimanche ; on va pas attendre d'être indépendants pour mettre les choses en place, l'enjeu est donc une négociation avec la France ».

En prenant ses distances avec une logique de la revendication, Etienne envisage la question identitaire comme une négociation autour de la diversité culturelle dont le bélé, la langue créole, les « rapports à la vie » sont des aspects significatifs majeurs. Il explique son statut de chercheur doctorant dans une institution métropolitaine comme une modalité d'éclairage de la situation politique martiniquaise et de ses enjeux institutionnels à travers une analyse des principes structurant le bélé et mettant en évidence sa maîtrise socio-musico-chorégraphique : « L'objectivation est une construction du sensible qui imbrique le sonore, le corporel et le social et à partir de ça on a quelque chose qu'on appelle le bélé. Le social par exemple peut être représenté par la "ronde" qui se fait au cours de la danse ; c'est une manière d'organiser la pratique en vue de sa réalisation de la part d'une communauté. On répète jamais, on joue ». À cet égard, une fiche qui serait construite selon le modèle de Laval à partir de répétitions du bélé hors contexte montre une autre de ses limites. Cette remarque ne veut pas postuler, bien entendu, la nécessité d'une authenticité ultime de la scène socialement partagée par les membres d'une communauté, mais la nécessité pour tout inventaire se voulant pourvu d'un intérêt ethnologique de rendre compte du

contexte comme une donnée ou une méta-donnée indispensable à la compréhension de la pratique ou du fait culturel. Lorsque Etienne dit : « La danse est la porte d'entrée et le but du bélé ; le bélé va conçu comme un système de repères permettant à la fois un apprentissage immédiat et à terme », nous sommes confrontés à une sensibilité du geste et de la musique relevant d'une perception émique qui n'est pas du tout prise en compte par la fiche-type de Laval. Si la virtuosité des maîtres de la danse intègre la recherche d'une pédagogie pratique, cela pose la question de la relation entre l'archivage des formes de la création artistique et sapientiale d'une pratique culturelle et la recherche de ses références endogènes à inventorier.

D'après Etienne : « On est dans une période bénie, nous sommes à l'âge d'or du bélé ; on en a jamais fait autant qu'aujourd'hui, même à Sainte-Marie ; avant ceux qui en faisaient étaient considérés comme des parias. Tout cela a été rendu possible aussi grâce à l'aspect scolaire, bon gré mal gré, s'il y a danger de standardisation, le processus interne du bélé évite de lui-même le danger d'uniformisation. Dans tous les cas, il s'agit d'un risque qu'il faut prendre ». Confiant dans le dynamisme endogène de la pratique culturelle, Etienne assume ainsi la nécessité de l'institutionnalisation, d'une stabilisation normalisatrice. Selon sa perspective, le passage d'un bélé imaginé comme traditionnel à un bélé pensé et institué comme actuel se ferait à partir d'un principe d'abstraction, à travers une pratique incorporant

sans cesse les superpositions ou changements de styles entre les diverses époques et les diverses réalisations de la même musique.

Si au cours des années 1970, du fait du retour de nombreux intellectuels à la Martinique, le bélé s'affirme comme un mouvement social, d'après Etienne « les bélés géographiques se font et se composent par bricolage et abstraction et les bélés historiques aussi. Le bélé de l'époque post-esclavagiste (1848-1970) était un bélé des paysans, c'est-à-dire des anciens esclaves et de leurs descendants qui avaient acheté les terrains les moins hospitaliers cédés par les Békés qui étaient en train de se convertir à une économie capitaliste ». Cette société « retirée » dans les mornes aurait été marquée par une organisation sociale nouvelle ainsi que par un fonctionnement solidaire parmi les paysans qui étaient tous généralement très pauvres. Dans ce contexte, le bélé devient l'expression musicale – au quotidien aussi, à travers sa variante représentée par les chants de travail – de cette organisation où des formes artistiques élaborées à partir de l'univers de l'oppression esclavagiste pouvaient investir des nouveaux espaces de sociabilité. À ce propos, du point de vue des rythmes, Etienne remarque des inversions entre le bélé et les chants de travail : « la fonction musicale qui permet la subsistance, quand on l'inverse elle permet la jouissance. À chaque rythme correspond un visage social ; ainsi, dans le bélé, nous pouvons observer un changement d'état à chaque période ou contexte : nous ne sommes pas dans le matériel ; il

s'agit plutôt d'un principe structurant un génie procédural qui permet de répondre aux problèmes, aux enjeux, au sens de l'adaptation ».

Dans la fiche de Laval, la prise en compte d'une telle perception dynamique et extensive de l'immatériel qu'on pourrait élargir à d'autres contextes anthropologiques est écartée d'emblée par la recherche d'une généalogie localisée, clôturant les possibilités d'expansion temporelle et spatiale intrinsèques à toute pratique culturelle et à toute cosmogonie vécue.

Etienne tenait à souligner que « le bélé s'est transformé, la communauté autour du bélé a changé, le bélé est devenu national ; il était communautaire, maintenant il est scolaire. Le bélé est plus fort qu'avant parce qu'il est sorti de la chronologie, on est plutôt dans le synchronique ; on ne peut pas parler ni de dégénérescence, ni d'amélioration de la pratique. Pourtant on est tous dans le monde du bélé. Le monde du bélé est très différencié, mais on se retrouve tous dans les mêmes soirées ». À travers ses multiples activités d'enseignant, chercheur, musicien, promoteur et responsable de l'association AS (Avant Spectacle) Promotion, il dit se poser la question suivante : « dans quelle mesure nous pouvons arriver à un degré d'intégration optimum dans les institutions qui s'occupent de la création et de l'enseignement. Et donc la relation avec les politiques publiques ». Il observe qu'on « a du mal à “faire institution” », alors qu'il est convaincu que la faculté d'instituer sa propre culture offre le maximum de liberté qu'on peut avoir tout en disant

de ne pas confondre institution et formes institutionnelles. Par rapport à la connexion thématique entre la mémoire de l'esclavage et la patrimonialisation en cours du bélé, il considère qu'« il faut être dynamique, il faut faire la distinction entre la forme et le contenu ; c'est à nous de chercher des formes constituant le bélé comme base culturelle d'une négociation [...] La vision de Césaire mérite d'être repensée ; dans la négritude, il n'y a rien d'africain ; la négritude est le positionnement d'une identité qui veut se réaliser. Les intellectuels doivent assumer la responsabilité de sortir du débat autour et sur le métissage. D'ailleurs, ce n'est pas par les lettres que nous allons nous en sortir, notre grec et notre latin c'est le bélé ».

Transcrire l'oralité perdue

À l'instar de Jean-Baptiste Etienne, Jean-Michel Bosso, président de l'association AM4 qui est l'acronyme de la devise « Mi Mes Manmay Matinik » (en français : « Voici les manières de faire des Martiniquais »), souligne que la transmission qui se fait en milieu associatif ne reçoit pas toujours l'aval des détenteurs « traditionnels ». Si la question pédagogique est au cœur de la réappropriation contemporaine du bélé, il peut y avoir une dissension, voire un clivage, entre la détermination d'une valeur esthétique à transmettre aux nouvelles générations et ses usages idéologiques. À cet égard,

il faudrait réfléchir à la relation entre *inventaire* et *initiation*. Comme nous le pouvons observer parmi les « connaisseurs » qui opèrent dans d'autres situations marquées par la valorisation patrimoniale, entre ces deux notions il peut y avoir une relation productrice d'une validation réciproque¹⁶. Une telle heuristique consistant dans la recherche d'un lien entre la collecte des données, la transmission d'un savoir, la formation d'un corpus et l'affirmation d'une autorité en matière de connaissance de l'authenticité fait souvent l'objet d'une situation critique.

La Maison du bélé, fondée en 2003, propose des cours d'apprentissage, des résidences d'artistes africains et d'Amérique du Sud. Au cours de mon séjour, j'ai pu assister à des ateliers de formation à la danse et à la musique. Dans cette institution, la référence à l'Afrique et à l'esclavage qui était presque absente dans le discours d'Etienne était représentée comme fondatrice pour comprendre l'actualité du bélé. Un texte illustrant l'exposition permanente de la Maison du bélé rappelle que l'histoire du bélé procède de l'esclavage ; à l'époque « le seul fait de jouer du tambour était passable de condamnation [...] le Bélé est l'Afrique qui est restée vivante dans l'âme des Martiniquais ». Dans un autre texte intitulé « Le Bélé, des danses aux pas perdus ? », on peut lire : « les anciens sont formels : le Bélé dansé aujourd'hui leur paraît assez éloigné de celui qu'ils dansaient en leur temps. Selon eux, certains pas sont définitivement perdus ». Ce commentaire semble être inspiré par une conception de

la transmission comme mise en forme d'une composition authentique qui n'aurait existé que dans le passé et qui est présentée aujourd'hui comme un « héritage ancestral dont les origines sont identifiées en Afrique [...] transmis de génération en génération durant l'esclavage jusqu'à nos jours »¹⁷. Le bélé serait devenu une danse de la mémoire égarée, véhiculant le souvenir chorégraphique et sonore d'une pratique de la résistance et de la récupération des déchets de l'économie esclavagiste de la plantation : le tambour était fabriqué à partir des fûts utilisés pour l'alcool repris par les esclaves, la coupe du bois leur étant interdite. Selon un autre commentaire, à travers le bélé, « les enfants d'Afrique n'ont jamais oublié le tambour et ses rythmes ».

Toujours selon cette vulgate exposée à la Maison du bélé, la renaissance du bélé aurait commencé au début des années 1960 avec l'enregistrement du premier disque *Chants de Bel Air* (1959). À partir de cette époque, comme le montre une note de la période signée par Edouard Glissant illustrant un autre panneau de l'exposition, la référence à l'Afrique a intégré les discours sur le bélé en tant que danse de la présentification des origines du peuple martiniquais ; à cette occasion Glissant a écrit : « C'est l'Afrique qui tout soudain nous prend ».

Dans un texte élaboré par Daniel Bardury, Pierre Dru, Line Fouchan, Jacqueline Lutbert, George Dru, membres du conseil scientifique de l'association AM4¹⁸, intitulé *Pour le renouveau du Kalendanda-*

Bélé. Danses nationales martiniquaises, les auteurs présentent « une première synthèse des résultats d'un travail d'enquête, d'observation, de réflexion et d'analyse »¹⁹. Cette recherche a envisagé la transcription des « gestes de base, et certaines variantes parmi les plus utilisées ; ce qui nous a paru être les bases techniques de l'identité gestuelle martiniquaise »²⁰. Travaillant sur des sources orales transmises par des « Anciens », les chercheurs de l'AM4 disent avoir été confrontés à « l'oubli, le mélange d'informations, l'expérience limitée des interlocuteurs, les différences de langages, la recherche de valorisation ou de pouvoir, les rivalités personnelles ou des quartiers, le manque de conscientisation de la pratique ou de recul vis-à-vis d'elle »²¹. Ils considèrent donc les informations recueillies comme pouvant être à la fois complémentaires entre elles et contradictoires. Le principe de prudence qui a inspiré leur inventaire a été caractérisé par l'exercice constant d'une critique relativisant les connaissances acquises qui ont souvent intégré des observations provenant de sources moins « traditionnelles » comme celle qu'on peut retrouver au sein de la « diaspora » ou dans des activités ludiques gestuelles. D'après les rédacteurs du texte en question, il convient d'appliquer la formule : « c'est ce que nous pouvons dire dans l'état actuel des sources »²². Il s'agirait donc d'une démarche attentive à ce que les auteurs du document appellent la « culture vivante » où les variantes du même ensemble de pratiques contribuent à la préservation de l'entité bélé actuelle.

Des informations générales sont données au lecteur pour identifier le bélé : « Cette musique s'organise d'une certaine façon : d'abord, l'entrée de lavwa (le chanteur), puis lavwa dèyè (le chœur) et le tibwa (ou tambou dans le sud), parfois le tibwa n'entre pas avec le chœur mais juste après, ensuite, le tambour, enfin les danseurs [...] Les danseurs disposent d'une très grande liberté pour chacun de choisir les gestes utilisés, de déterminer le moment des déplacements individuels ou collectifs, le type de jeu qu'on fera avec son partenaire (ce principe doit être nuancé quand il s'agit des danses à commandement), mais ils doivent obéir à une exigence absolue : "être au son" (c'est-à-dire respecter les temps forts) et tenir compte des repères chorégraphiques [...] Il est important que les danseurs développent et expriment leur sensibilité. Chaque chant a sa particularité (son thème, son rythme, sa cadence). Le danseur doit pouvoir traduire cette particularité par l'expression du visage, le choix et l'expression des gestes et des jeux développés. Ici réside une grande partie de la richesse de la danse. Également dans ce que nous appelons "les jeux", dame et cavalier « parlent » entre eux ou avec les tambours. Il faut dire quelque chose avec son corps (séduction, amour, reproche, tristesse, joie...) [...] Dans l'expression Kalendabélé, tout est communication et communion. La maîtrise des gestes de base et la capacité à réaliser des *jès chapé* [transition entre deux gestes] ne sont que les premiers stades de la danse. La capacité de les utiliser, de les modifier (variantes), d'en créer,

dans des situations diverses pour communiquer et communier librement avec ses partenaires et la musique : c'est là l'essentiel. »²³

En proposant une définition souple de la tradition orale incluant également « l'olfactif, le gestuel, l'oral, le mnésique, le tactile, le visuel »²⁴, les auteurs soulignent le caractère initiatique de sa transmission : « Les apprenants sont placés tout de suite en situation (pratique de l'"immersion") [...] On constate aussi, chez beaucoup de danseurs une "inconscientisation" du geste : celui-ci est vécu de façon sensible, mais il y a incapacité de l'analyser, de le décomposer, et de faire des transferts. Dans le cadre de cette pédagogie, l'Ancien jouait un rôle capital. Il garantissait les choses, les connaissances. Sa présence était le symbole de la courroie de transmission »²⁵. Le régime cognitif de l'oralité se fonderait alors sur une mémoire sensitive et gestuelle ancienne par rapport à laquelle l'écriture est envisagée comme significative d'une mutation d'époque. De nos jours, ces auteurs semblent donc vouloir proposer une sorte d'oralisation à venir des écrits, c'est-à-dire que ce serait à partir de la conservation transcrite de la tradition en perdition qu'on peut penser un renouvellement vivifiant de l'héritage du passé : « L'oral recule. Le moderne s'installe. Il nous appartient de réagir, non pas avec nostalgie, en espérant le retour d'un passé révolu mais avec esprit de progrès : préserver et recueillir les connaissances orales, lorsque cela est encore possible, afin de mieux comprendre et gérer notre vécu et notre

avenir. L'Écrit doit venir river le bâton de la tradition orale. Il nous faut muter si nous voulons exister »²⁶. Dans ce combat, il apparaît nécessaire aux chercheurs de l'AM4 de s'affranchir de toute mise en spectacle folklorique : « l'approche des groupes folkloriques, ne rompant pas avec les traditions, avec la vision et les préjugés racistes, n'a fait que rendre la situation encore plus confuse »²⁷.

En s'opposant au parasitage de la *tradition* de la part du *folklore*, la recherche d'une pratique actuelle promue par l'association AM4 se donne déjà comme une forme d'inventaire d'une tradition en perte ; la méthodologie « spontanée » interne à la production de l'inventaire correspond à la généalogie de la pratique à valoriser/conservé et doit être mise en relation avec la généalogie de sa saillance patrimoniale. La conscience d'une mémoire populaire désormais éparpillée semble obliger à une retranscription unitaire d'un corpus fait d'apports morcelés procédant du passé ; à cet égard, on pourrait parler d'une déterritorialisation et reterritorialisation produite par la quête de l'inventaire et, donc, à la mise par écrit d'un héritage oral ressenti à la fois comme partiellement oublié mais pourtant susceptible de devenir patrimoine « vivant ».

Une autre question majeure abordée dans les textes produits par l'AM4 est celle des origines du bélé. Si d'une part les auteurs mettent au jour sa dimension universelle en tant que danse « animiste » inspirée par les principes de la fécondité et de la fertilité, d'autre part, ils soulignent la matrice double,

africaine et européenne, de sa genèse : « La plupart des danses au tambour pratiquées actuellement en Martinique sont des dérivés des danses de la fécondité et de la fertilité pratiquées originellement par nos ancêtres esclaves. Les danses de la fécondité et de la fertilité ont une valeur universelle [...] Ainsi les esclaves n'étaient pas seuls à les pratiquer. Elles étaient pratiquées comme vestiges des cultes païens dans les campagnes européennes et même utilisées par l'Église pour ses actions d'évangélisation. Elle furent ainsi amenées en Martinique, sous le nom de "branes" par les engagés. Kalennda des cultes vaudous africains et Kalennda européennes vont se rencontrer dans nos régions. Elles utilisent les mêmes symboles et les mêmes rythmes [...] Il y a, à notre avis, fort peu de chances que les kalennda européennes aient eu une grande influence en Martinique »²⁸. Il est évident que les auteurs opèrent une sorte de dénégation, si d'un côté ils reconnaissent que le bélé serait le produit d'un croisement culturel entre des rituels procédant de divers continents, *en même temps*, ils affirment et statuent son origine africaine. En se posant en héritiers investis par le devoir de reconstituer l'évolution historique de pratiques originelles s'étant imbriquées entre elles et « ayant perdu la mémoire d'elles-mêmes »²⁹, ils tentent de restituer non pas seulement son devenir chronologique, mais aussi la trame déchirée de ses valeurs culturelles sacrées ayant subi une profanation et un morcellement.

Un tel travail de reconstruction les amène à souligner également le rôle joué par l'ethnomusicologue roumaine Anca Bertrand, à partir des années 1950 jusqu'à sa mort en 1972, dans la reconnaissance du bélé, et surtout dans son développement folklorique de la région de Sainte-Marie.

D'après le panneau que la Maison du bélé a consacré à Anca Bertrand : « En 1952, elle fonde le premier ciné-club de l'île. Animatrice de la Fédération des œuvres laïques, elle se lance dans le journalisme et fonde en 1964 la *Gazette de la Martinique* avant de créer la revue *Parallèles*. Elle anime sur les ondes de l'ORTF une émission fort écoutée : "Le fil d'Ariane" où elle fait découvrir aux citadins le bélé, qui ne se pratique alors qu'à la campagne. L'émission est supprimée pour cause d'accent trop prononcé disent les uns, parce que trop "martiniquaise" prétendent les autres [...] Très présente et très active dans les campagnes de l'île, Anca Bertrand est particulièrement active à Sainte-Marie où elle vit avec son époux Alexandre [...] Passionnée par la musique, les chants et les danses qu'elle découvre grâce à son mari Alexandre, originaire des Morne-des-Esses, elle invite toutes ses connaissances et tous ceux qui le souhaitent à les découvrir sur place. Elle réalise films et enregistrements, dans le but d'en faire des documentaires. Elle réalise et diffuse une série d'émissions radio sur le bélé qui compte de nombreux détracteurs parmi la bourgeoisie locale. À cette époque, en effet, le bélé est considéré comme

une activité dégradante, réservée aux "vieux nègres de la campagne" termes péjoratifs et insultants. De même encourage-t-elle la carrière de Ti Emile et de son groupe, pour qui elle trouve des opportunités de se produire ailleurs que dans sa commune. Pour certains de nos Anciens, elle est une référence inoubliable et ils en parlent encore les larmes aux yeux. C'est le cas de Ciméline Rangan doyenne des chanteuses bélé qui raconte : "Elle est la première personne à nous avoir fait comprendre que ce que nous faisons pour le plaisir et la passion avait de la valeur. Elle pensait à nous, s'occupait de nous habiller, elle nous trouvait des contrats et elle a été la première à nous payer". Ce que les anciens lui reconnaissent est précisément ce que d'aucuns lui reprochent : l'orientation commerciale qu'elle a initiée a induit une certaine "folklorisation" du bélé lui faisant perdre beaucoup de sa pureté et de son naturel. Anca Bertrand serait en grande partie également responsable de la promotion de Sainte-Marie comme berceau de la tradition bélé. En privilégiant les Maîtres samaritains, elle a fait oublier que dans d'autres communes, d'autres Maîtres perpétuaient eux aussi la tradition ».

L'AM4, tout en reconnaissant l'importance de cette figure dans la généalogie du bélé se propose de réorganiser le bélé comme « une discipline et chorégraphie nationale et populaire »³⁰ en mesure d'intégrer les apports d'un imaginaire confronté aux changements sociaux dans les bases traditionnelles de la culture. En ce sens, selon une logique du *double bind* présente dans la plupart des contextes

faisant l'objet d'une patrimonialisation, le tourisme est envisagé comme étant une menace porteuse de « médiocrité technique » et d'« appauvrissement philosophique »³¹ mais aussi comme une ressource potentielle de développement économique et politique. On pourrait avancer l'hypothèse que la dimension immatérielle du bélé en tant que patrimoine culturel se pose aussi comme une survivance ayant résisté à une œuvre d'érudition et de folklorisation *déjà* advenues. Le patrimoine est alors prospecté comme recherche archéologique d'une authenticité résiduelle dont une figure comme celle d'Anca Bertrand est devenue une sorte de « personne-ressource » historique.

De nos jours, le bélé représente des danses et des musiques « qui ont *failli* disparaître car plus grand monde ne les pratiquait »³², mais qui ont été ressuscitées et mises en valeur par des chercheurs nationaux et étrangers. Cette réussite, faite de résistance, de la « tradition » semble impliquer la structuration progressive d'une sorte de mimétisme dans la pratique des jeunes générations. Si l'AM4 est devenue à travers ses écoles actives dans les diverses régions de l'île une instance créatrice d'un bélé national où les références à l'« Afrique » intègrent un mythe fondateur, selon un témoignage recueilli auprès d'une « ancienne » par Ina Césaire : « Ces jeunes la chantent bien, mais il y en a qui imitent ce qu'ils ont entendu. Ils imitent les chants des gens d'antan, tandis que ceux dont je vous parle, ce sont eux qui ont créé les chants »³³.

Là, nous sommes au cœur de la relation anthropologique entre un droit/devoir communautaire d'inventaire et la construction sociale d'une identité et d'une appartenance. La latence africaine dont l'institution culturelle du bélé se nourrit semble s'apparenter à une sorte de présence minérale au sein d'un processus où l'oralité traditionnelle en perte de sens serait convertie en discipline des pratiques anciennes. Une telle appropriation bourgeoise et citadine de la tradition implique une valorisation théâtrale de l'élément « nègre », paradoxalement perçu comme élément premier de l'originalité métisse contemporaine, alors qu'une autre musique métisse, la biguine, serait entre-temps devenue, pour certains de mes interlocuteurs, l'expression d'une « bâtardise » héritée par le colon-esclavagiste blanc.

Les politiques culturelles et éducatives ayant promu le bélé comme nouvelle danse et musique traditionnelle martiniquaise relèvent de l'institution de cette fébrilité mémorielle des origines. L'« immatériel » vu de Martinique semble exprimer aussi l'autonomisation d'un art de la mémoire dont une des facultés serait de transfigurer, à travers l'adoption d'un registre mythique, l'oppression tragique produite par la traite négrière. Ainsi, à travers à ce qui semble s'apparenter à un « retour contrôlé aux sources païennes »³⁴ que la transcription de l'oralité perdue semble promouvoir, l'âge obscur de l'esclavage peut devenir un âge d'or masqué où la dispersion d'une « sagesse barbare »³⁵,

celle d'une Afrique « antique » imagée, se serait transsubstantiée en un héritage fondateur.

Notes :

¹ Ina Césaire, *La faim, la ruse, la révolte. Essai d'analyse anthropologique du Conte Antillais*, Collection connaissance du patrimoine du musée régional d'Histoire et Ethnographie, Fort-de-France, s.d : 37.

² Communication personnelle.

³ Synthèse d'une communication personnelle. Les mêmes thématiques sont traitées et approfondies dans l'ouvrage, *La faim, la ruse, la révolte, op. cit.*

⁴ Sa traduction française est de 2000.

⁵ Laurent Valère, communication personnelle.

⁶ Christine Chivallon, « Rendre visible l'esclavage. Muséographie et hiatus de la mémoire aux Antilles françaises », *L'Homme*, 2006, 180 : 36.

⁷ La société d'« habitation » (à l'époque coloniale, ce terme désignait aux Antilles l'établissement, les lieux et les biens relatifs à une plantation) a fonctionné jusqu'aux années 1960, avant la crise du sucre et avant l'urbanisation. D'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence, ce sont souvent les békés qui sont devenus les gardiens du patrimoine d'une société révolue comme celle des habitations.

⁸ Par rapport à cette histoire, selon un autre de mes interlocuteurs, le rituel de la *Via Crucis* qui tous les vendredis saints traverse les terres de Gallet est pourvu d'une ironie involontaire où l'écho du passé tragique retentit à travers la représentation de l'esclave en Christ.

⁹ Cf. Christine Chivallon, *op. cit.*

¹⁰ Sur la question de l'ambivalence (et de l'ambiguïté) du rapport colonial aux principes républicains à la Martinique, cf. Christine Chivallon, *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Paris, Éditions du CNRS, 2004.

¹¹ Communication personnelle.

¹² Communication personnelle. Parmi les institutions qui travaillent en collaboration avec les Archives départementales à l'inventaire d'un patrimoine immatériel martiniquais, j'ai eu des

échanges avec Yvette Galot, directrice de Fond St-Jacques, « centre culturel de rencontres » labellisé en 2001 ; ce label a pour objectif le réaménagement du patrimoine immobilier à travers des initiatives de conservation et d'animation culturelle. Le Fond St-Jacques est né comme un centre de recherche sur les traditions. Depuis 2003, on se demande comment rendre accessible au grand public une notion qui demeure floue comme celle de tradition orale. Galot dit : « Nous nous sommes posé la question s'il ne fallait pas parler d'immatériel. Il me semble qu'il faut sortir de l'idée de tradition orale, pour privilégier l'idée de patrimoine immatériel qui me semble véhiculer et correspondre à une vision plus globale. En 2006, nous avons créé la Maison du Conte et des Arts de la parole et à cet égard nous avons signé une convention avec la Maison du Conte de Chevilly-La Rue en région parisienne. Le Fond St-Jacques se propose de faire un état des lieux de contes, de réfléchir à la relation entre les diverses générations des conteurs, tout en aidant la création à travers des résidences de 2/3 mois ; à travers l'ouverture d'un 'Labo Conte' ». Le troisième volet constitue la recherche scientifique en révisant les travaux des chercheurs en anthropologie du conte comme Raymond Relouzat dont une conférence a déjà été enregistrée et Ina Césaire. Selon sa responsable, la présence à Fond St-Jacques d'une habitation régie par des religieux et dans laquelle les conditions de vie des esclaves étaient moins dures qu'ailleurs – par exemple, les familles n'étaient pas séparées – a contribué à la transmission de la tradition. Dans le cimetière des esclaves des ossements ont été retrouvés. Elle envisage l'acquisition de ce terrain qui est encore privé et de constituer un dispositif muséal rendant visible ce lieu.

¹³ Cette dernière relation est bien présente dans le cas de l'AM4, voir *infra*.

¹⁴ Voir *infra*.

¹⁵ Ce constat ne signifie absolument pas qu'il y aurait une association volontaire structurant le champ du bélé qui organiserait l'institution pédagogique scolaire de cette musique en vue de sa mise en scène esthétique et commerciale.

¹⁶ Cf. Gaetano Ciarcia, « Croire aux arts premiers », *L'Homme*, 2001, 158-159 : 139-151.

¹⁷ Panneau de l'exposition.

¹⁸ L'AM4 est une association constituée de 600 animateurs, assistants et membres. Selon George Dru, un de ses fondateurs : l'AM4 procède de la rencontre de trois groupes de militants : l'un issu de l'émigration avec l'Association générale des étudiants martiniquais, le second de la jeunesse étudiante

chrétienne et le dernier issu d'un groupe culturel appelé le Kwa Pitchaun dont découle l'association Tanbou Bô Kannal située dans le quartier de Rive Droite. L'AM4 fait partie de la Fédération Moun Bélé composée de dix associations, dirigée par Georges Dru lui-même et par un comité d'anciens originaires des différentes régions de l'île.

¹⁹ AM4, *Pour le renouveau du Kalennda-Bélé. Danses nationales martiniquaises* : 2.

²⁰ *Idem.*

²¹ « Complément » à *Pour le renouveau du Kalennda-Bélé. Danses nationales martiniquaises* : 4.

²² AM4, *Pour le renouveau du Kalennda-Bélé. Danses nationales martiniquaises, op.cit.* : 4.

²³ *Ibid.* : 46. Selon les informations contenues dans un panneau de l'exposition permanente de la Maison du Bélé à Sainte-Marie : « Le bélé comprend différents rythmes et danses dont la plupart se dansent en quadrille. La chorégraphie classique d'une ronde bélé peut se résumer ainsi : le chanteur donne le signal de départ en lançant sa mélodie et le refrain qui doit être repris par les choristes appelés 'les repondé'. Début du chant pour le soliste auquel répond le chœur. Le ti-bwa vient alors marquer le rythme, rejoint aussitôt par le tambour. Les danseurs entrent alors en file indienne et font une ronde avant de se disposer en quadrille. Ils dansent tous ensemble la première figure, après quoi ils dansent couple après couple en effectuant une montée au tambour avant de retourner à leur place. Les danseurs doivent veiller à ne jamais donner le dos au tambour. C'est durant ces montées au tambour que le talent du danseur va le mieux s'exprimer à travers les figures exécutées avec plus ou moins de souplesse et créativité. Lorsque les huit couples ont évolué, danseurs et danseuses reforment la ronde et repartent en file indienne, non sans avoir, chacun à sa manière, salué le tambour ».

²⁴ *Ibid.* : 70.

²⁵ *Ibid.* : 71.

²⁶ *Ibid.* : 73.

²⁷ *Ibid.* : 74.

²⁸ *Ibid.* : 75.

²⁹ *Ibid.* : 76.

³⁰ *Ibid.* : 84.

³¹ *Ibid.* : 90.

³² Panneau de l'exposition permanente de la Maison du Bélé, c'est moi qui souligne.

³³ Déclaration de Alin Léjorès recueillie par Ina Césaire, *op. cit.* : 58.

³⁴ Alain Schnapp, *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, 1993 : 113.

³⁵ Cette expression est utilisée au pluriel par Schnapp (*id.* : 54), en faisant allusion à l'ouvrage d'Arnaldo Momigliano, *Sagesses barbares. Les limites de l'hellénisation*, Paris, Maspero, 1979 [1975].

Les passeurs d'archives dans le PNR de la Narbonnaise en Méditerranée

Dans le cadre des « Archives du sensible » du Parc naturel régional de la Narbonnaise en Méditerranée, le projet intitulé « Panorama des acteurs culturels », à partir de 2007 et sur une durée d'une décennie, aura pour objectif la réalisation de portraits « des acteurs qui jouent un rôle essentiel sur le territoire du PNR ou en relation avec lui »¹. Pour la première année, une vingtaine de personnalités susceptibles d'entretenir ou d'évoquer des relations de participation patrimoniale au territoire a été retenue ; leurs profils ainsi que les domaines de leurs savoirs et savoir-faire identifient « le spectacle vivant (théâtre, danse, musique) ; les arts visuels (peinture, sculpture, photographie, multimédia, etc.) ; la littérature ; l'érudition (historiens, archéologues, ethnographes, naturalistes, etc.) ; les associations du patrimoine ; les «Œuvriers» du patrimoine ; les lieux (librairie, cinéclub, galerie, etc.) ; les Figures »².

Comme dans d'autres contextes intéressés par des recherches ethnologiques, historiques, archéologiques ainsi que par des réalisations esthétiques, au sein du PNR de la Narbonnaise, ce genre de programme intègre les processus de construction d'un espace mémoriel. La généalogie d'une telle valorisation coïncide avec la mise en inventaire d'un territoire, à travers la constitution d'un réseau d'acteurs du patrimoine. Car nous assistons à la

validation de « biens » produits ou détenus par des figures dont le statut fait l'objet d'une reconnaissance – pouvant être préalable ou simultanée à l'observation *in situ* de leurs pratiques et savoirs – de la part d'autres chercheurs et artistes.

L'institution d'un espace « culturalisé », menée par les responsables du PNR, fait appel, donc, à des « personnes-ressources », qui incarnent (et présentent en quelque sorte) l'archivage d'une dimension dite sensible des milieux dont ils se représentent et sont représentés comme les « passeurs » d'une transmission culturelle en acte. Il s'agit, en effet, d'une situation comparable à celle qui a été simultanément prise en compte *et* inventée par les chercheurs de l'université de Laval.

Dans le cadre de ma mission d'étude, j'ai décliné cette hypothèse à travers une réflexion sur les possibilités d'inventorier à la fois des imaginations créatrices, des savoir-faire artisanaux, des savoirs érudits, dotés d'une qualité immatérielle qui serait détenue ou *communiquée* par ces figures qui s'affirment comme des passeurs d'archives. À partir de cette observation, mon travail sur le terrain a consisté aussi à approfondir le sens que les acteurs du contexte attribuent à leur pratique et les significations qu'ils confèrent à la notion d'inventaire.

Ci-dessous la liste des « passeurs » choisis pour l'année 2007 par le comité de pilotage scientifique de l'institution. Elle a été mise en forme d'après les informations qui m'ont été transmises par Marion Thiba chargée des affaires culturelles du PNR de la

Narbonnaise. Dans la grille, leurs noms sont suivis du domaine ou du profil de leurs pratiques culturelles ainsi que de l'indication de leur lieu de résidence dans le territoire du Parc ou ses alentours :

BOUCHER Bernadette	Théâtre Jeune public	Narbonne
ROUCH Elisabeth	Théâtre Marionnettes	Peyriac de Mer
DION André	Musique	Lezignan
ZUCHETTO Gérard	Musique	Montseret
MOGET Piet	Peintre	Sigean
SCHILLING Jürgen	Dessinateur	Sallèles d'Aude
BELONDRADE Jean	Photographe	Feuilla
MERCADIER Corinne	Photographe	Bages
DUMAYET Pierre	Écrivain	Bages
PALA Marc	Érudit	Sigean
POUDOU François	Érudit – Occitaniste	Coursan
SOLIER Yves	Érudit – Archéologue	Sigean
TAUSSAC Marie Rose	Érudit	Gruissan
BLOCH Pitch	Association (décédé 2007)	Narbonne
ANTEAS	Assoc. Patrimoine	Narbonne
MARTY François	Pêcheur – Ethnographe	Gruissan
PAJOT Yann	Artisan	Narbonne
DURET Michel + Père	Lieu – Librairie	Port-la-Nouvelle
LA MAISON DES ARTS	Lieu d'expos	Bages
EUSTACHE Jean	Figure (cinéaste décédé)	Narbonne

Selon les responsables de l'opération, « Lors du premier Forum du PNR, en 2004, les acteurs culturels du territoire ont exprimé leur souhait d'être mieux connus du PNR, mieux reconnus à l'extérieur et de mieux se connaître entre eux. Pour répondre à ce besoin, le PNR entreprend à partir de 2007, un 'Panorama' des acteurs du territoire. Le Parc souhaite valoriser les acteurs culturels et associatifs. Il s'agit de réaliser des 'portraits sensibles des acteurs les plus dynamiques [...] Le Panorama' est conçu en plusieurs 'cercles' :

- Les trois premières années, ce sont les 'Portraits sensibles'. C'est un acte de visibilité pour le PNR, un 'Panorama' (non exhaustif) des acteurs selon les critères du PNR : acteurs avec lesquels le PNR a déjà travaillé : valorisation du matériau déjà engrangé ; acteurs qui vivent sur le territoire ou à proximité : critère géographique ; acteurs reconnus par leurs pairs : critère qualitatif ; critère pour les acteurs culturels : le patrimonial ; critère pour les animateurs du Parc : l'offre culturelle proposée ; veiller à l'équilibre entre les différents domaines d'action [...]

- Il est envisagé dans un deuxième temps d'aborder les 'personnages' locaux qui ne correspondent pas forcément aux critères adoptés à l'origine

- Renvoyer à des lieux-ressources, à des sites déjà existants [...]

- À concevoir dans un troisième temps pour refléter la dynamique territoriale, une sorte de Forum ouvert à tous, avec une Fiche-Type que chacun pourrait remplir (peinture sur soie, potiers, peintres

amateurs, patchwork, écrivains à compte d'auteur, etc.) »³.

Accompagnés d'une photo, de leurs coordonnées et d'une présentation aux accents littéraires, voire lyriques, de leur profil prosopographique, ces portraits, qui sont destinés à être mis en ligne sur le site du PNR, peuvent être considérés comme une variante des fiches élaborées par les ethnologues de Laval. Par rapport au modèle québécois aux allures technocratiques, cette variation sur l'imaginaire patrimonial semble assumer plus ouvertement le caractère inventif et construit de la démarche archivistique en question.

Sujets de patrimoine, objets de questionnement

Pour ce qui relève de la production d'images et d'objets évoquant l'emprise de l'espace environnant sur les individus qui l'habitent et l'interpellent au quotidien, la référence esthétique à l'immatériel semble procéder, selon un de ces acteurs/passeurs, le peintre dessinateur Jürgen Schilling, à une « production d'artifice ». Une telle remarque situe d'emblée les inventions de l'artiste dans l'édification « sensible » d'un paysage. À ce propos, je me suis posé la question : comment, dans un territoire que certaines « personnes-ressources » ressentent et vivent comme un espace d'inventions, est-il possible de penser un inventaire se fondant sur la pertinence de leurs connaissances ?

Cette interrogation m'a été inspirée également par la lecture d'une phrase imprimée sur les affiches rappelant les 40 ans de l'institution des Parcs naturels régionaux en France : « Une autre vie s'invente ici ». Schilling lui-même, en réfléchissant à sa participation à la politique culturelle du PNR, écrit : « Un *artiste passeur* doit donc œuvrer sur le plan qui lui est propre, non seulement par rapport au sujet, mais aussi sur le plan de la méthode, en perspective d'un regard spécifique et complémentaire à celui de l'ethnologue, du géographe, de l'historien, du cinéaste, du viticulteur, du pêcheur, de l'archéologue, de l'écrivain, du biologiste, de l'autochtone (une profession ou une qualité ?)... »⁴. En effet, aucune méthodologie à venir de l'inventaire du patrimoine ne semble pouvoir éviter l'écueil constitué par l'opposition entre l'avènement de l'imaginaire dans la conservation/valorisation du patrimoine, que le principe de l'immatériel véhicule et valide *de facto*, et les contraintes institutionnelles, ainsi que les exigences d'objectivation « scientifique », liées au classement et à l'archivage. Or, l'opération « Les archives du sensible », à travers la prise en compte du caractère à la fois spectaculaire et quotidien du savoir créatif des « personnes-ressources », semble assumer l'identification du patrimoine immatériel à une scène culturelle où l'érudition incarnée « joue » d'une manière théâtrale, ou plutôt filmique, son rôle de validation savante ou artistique du territoire. Ainsi, le statut du passeur oscille entre le fait d'être sujet auteur d'un savoir écrit et le fait d'être

également un objet audio-visuel d'un savoir sur sa personne produit par des observateurs extérieurs. Cette ambiguïté est en quelque sorte mise en miroir à travers des initiatives comme celle des « Carnets du Parc » rédigés par les « personnes-ressources » et les documents audiovisuels réalisés sur eux-mêmes. Si, comme l'un de mes interlocuteurs qui achève un documentaire sur une de ces personnalités, me l'a fait remarquer, « le passeur du territoire est souvent dans l'autoreprésentation de son savoir », la collecte et l'archivage audiovisuels sont déjà pensés comme des actions didactiques ou didascaliques. Ainsi, la recherche documentaire de la situation « significative », qui pourra par la suite intégrer des archives, est confrontée à la présence des méta-données discursives et visuelles que le chercheur et la « personne-ressource » conçoivent déjà comme des représentations véhiculant une pédagogie esthétique.

Lors des expériences que j'ai eues sur le terrain, j'ai tenté, donc, d'analyser les perceptions que les acteurs culturels reconnus comme passeurs du (ou de) territoire ont de l'espace institué comme « Parc » ; de la notion de patrimoine immatériel ; de leurs pratiques et de leur savoir, et, *in fine*, des possibilités qu'ils attribuent éventuellement à un modèle comme celui produit par l'équipe de l'université de Laval d'identifier et classer leur savoir-faire. Comme dans le cas de mon terrain martiniquais, ces interrogations n'ont pas fait l'objet d'un questionnaire pré-établi « à administrer » à mes

interlocuteurs ; elles ont intégré plutôt un champ de thèmes sur lesquels je demandais aux personnes rencontrées de réfléchir. Au cours de ces échanges, tout en ayant, bien entendu, comme visée pratique la restitution finale d'un travail d'objectivation pratique j'ai préféré, en m'adaptant au devenir de l'interaction, saisir certains éléments originaux des savoirs et savoir-faire en question, et si l'on veut, leur place au sein d'une taxinomie discursive qui est en train de se construire. Les situations évoquées doivent être considérées comme des aperçus significatifs des pratiques discursives induites par la qualification patrimoniale d'un espace territorialisé. Il faudrait les lire, donc, comme les moments d'une ethnographie récoltant et interrogeant des *items* susceptibles de faire l'objet d'un inventaire.

Un chantier pour une méthodologie d'identification du « patrimoine immatériel » ?

Le développement d'une politique culturelle du PNR semble devoir se réaliser à travers un partage et un échange d'images et de connaissances entre les divers interlocuteurs impliqués comme chercheurs et « passeurs » de (ou du) territoire dans sa valorisation⁵.

D'après certains de ces « passeurs » que j'ai rencontrés, comme, par exemple, le charpentier de marine Yann Pajot, l'actualisation de leur savoir en atelier mémoriel « vivant » d'un temps révolu montre que le spectacle du bien archivé comme

patrimoine est aussi un lieu d'interprétation, associé à la nécessité de trouver des moyens financiers qui puissent le « pérenniser ». En même temps, la recherche de cette continuité et la construction de sa valeur durable intègrent la fiction désormais théâtrale de sa fonction et de son sens sociaux, c'est-à-dire son spectacle donné aussi à *voir* à des étrangers et non pas seulement à *transmettre* à des éventuels élèves ou apprentis. En ces sens, il apparaît évident que, pour leurs détenteurs, les qualités ressenties comme intangibles de l'objet patrimonial ne coulent pas de source, mais s'affirment plutôt comme l'expression de la réalité économique reliée au tourisme culturel.

Les visiteurs sont pourtant une source de développement potentiel du territoire à travers la redécouverte archéologique – aux sens propre et figuré – d'une topographie culturelle de la région. Cela ne signifie pas, bien entendu, que les « passeurs » interrogés ne puissent pas attribuer également et simultanément une valeur *non matérielle* à leur implication patrimoniale. Dans la construction des références qui font autorité, la question des rapports entre ces figures et les chercheurs « patentés » est tout à fait significative de l'injonction patrimoniale à produire un héritage *via* son esthétisation. D'ailleurs, parmi mes interlocuteurs, certains ne rapportaient pas leurs activités actuelles aux origines du territoire qu'ils habitent, tout en reconnaissant qu'il peut fonctionner comme espace d'inspiration. En ce sens, ils ne sont pas forcément intéressés par la recherche

d'une correspondance institutionnalisée entre la production du territoire et celle d'une scène culturelle. Souvent, les artistes reconnus comme passeurs, par exemple, considèrent que le pouvoir évocateur ou les suggestions émanant des lieux imprègnent leur travail mais qu'en même temps leurs créations débordent un milieu cerné par sa transformation touristique et les ambiguïtés esthétiques qui l'accompagnent. Or, dans le PNR de la Narbonnaise, on observe, au contraire, la tentative de mettre le rapport artistique à l'espace au service de la production d'un territoire, à travers la reconnaissance d'une élite culturelle représentative d'un « pays » patrimonial. Dans la fabrique de cette représentation, nous assistons à la superposition ou au recouvrement de l'idée englobante de l'« intangible » par des manifestations, des pratiques, des savoirs qui s'en inspirent et qui apparaissent caractérisés par des utilisations immédiates et localisées de la rhétorique créatrice de l'héritage culturel. Une telle relation implique l'institution d'une correspondance entre « espace » et « territoire » qui est réfutée *en théorie* par tous les artistes identifiés comme « personnes-ressources » ou « passeurs de territoire » que j'ai pu rencontrer. Ils refusent, en quelque sorte, la localisation de leurs créations, tout en adhérant *dans la pratique* à une sorte d'identification spontanée entre patrimoine, matériaux originaux et la valorisation à venir de formes de vie « traditionnelles » ou de leurs traces. Par exemple, selon le peintre Jürgen Schilling – à qui le PNR a confié la rédaction d'un Carnet du Parc

–, « l'art incarné par l'artiste s'ajoute au savoir traditionnel ». Le PNR instituant « une plateforme où les artistes peuvent agir comme des penseurs », les artistes seraient donc censés transmettre une démarche où l'interrogation, créative et créatrice, du paysage peut introduire à une mémoire du territoire. En même temps, les lieux de cette pédagogie implicite apparaissent à la fois multiples et dispersés : l'artiste incarne et investit, en les transcendant en quelque sorte, les espaces de sa création, c'est-à-dire qu'il réalise son œuvre à travers la prolifération des lieux où l'intangibilité, à la fois immémoriale et contemporaine, de gestes artistiques se produit. À cet égard, Schilling se pose des questions sur la pertinence de l'entrée « Nature de lieu », présente dans la partie « Description » de la fiche produite par les chercheurs de Laval, si elle était appliquée à son activité artistique. En ce qui le concerne, il y aurait, à son avis, une multiplicité changeante de lieux : « l'atelier, les expositions, le plein air et... bien entendu, moi »⁶.

Le Carnet demandé à Schilling est destiné à dédoubler son identification aux archives du territoire. Car, en tant qu'artiste producteur d'un espace mythique « bon à penser », Schilling est aussi un sujet d'étude pour les ethnologues Christiane Amiel et Jean-Pierre Piniès qui, dans le cadre du projet des « Archives du sensible », préparent un texte et, avec le réalisateur Jean-Michel Martinat, un document audio-visuel sur son travail. En ce sens, la démarche encouragée par le PNR à travers la mise en valeur localisée de ses

« passeurs » semble élargir la problématique de l'immatériel. La formalisation conceptuelle de leur propre savoir, dont ils peuvent être les auteurs, s'établit en concomitance avec le rôle programmatique qui leur est attribué par l'archivage de leur singularité créatrice de « personne-ressource ». Une telle opération semble assumer d'une manière réflexive, une contradiction interne à toute entreprise patrimoniale associant l'invention (et/ou la production artistique) d'un espace aux représentations de savoirs pratiques, individuels ou collectifs qui la soutiennent. De ce fait, elle interroge aussi des disciplines, telles l'ethnologie et l'archéologie, qui peuvent être convoquées comme sources scientifiques dans la validation érudite d'un territoire.

Les cas de l'îlot de La Nadière et de l'ancienne frontière occitano-catalane que j'ai étudiés sont significatifs des « épiphénomènes » patrimoniaux qui sont afférents à cette construction. Le terme d'« épiphénomène » a été utilisé par l'archéologue Yves Solier durant un conversation que j'ai eue avec lui et Marc Pala, « personne-ressource » du PNR. Solier et Pala sont deux figures dont le profil a été retenu pour le « panorama des acteurs culturels » autour duquel, comme on l'a vu, le PNR de la Narbonnaise développe une partie de son action culturelle. Au cours de la discussion, Solier, ancien directeur de recherche au Cnrs, stigmatisait la tendance à « faire parfois trop appel à l'imaginaire », alors que Pala, connaisseur de la « frontière » qu'aurait traversée les Corbières depuis

des millénaires ainsi qu'inventeur de la Fête de l'ancienne frontière, affirmait qu'il existe un imaginaire historique que le chercheur a le droit de tenter de reconstituer. Si dans le langage de la philosophie, l'épiphénomène est un fait « accessoire », éminemment mental, dépourvu d'un pouvoir causal, ici nous sommes confrontés à des réalisations dotées d'une efficacité concrète. Dans tous les cas, l'édification de ces « épiphénomènes » semble dénoter une prise de conscience progressive de la part des autorités régionales et des intellectuels locaux que le développement passe aussi par des formes de tourisme évoluant sur un territoire qu'*il faut* apprendre à considérer comme solidaire, malgré sa diversité et ses différences. Par rapport à la diffusion de cette appétence patrimoniale, l'invention voisine du pays cathare a été un moment fondateur d'une appellation d'origine « contrôlée ». Mais, dans le PNR de la Narbonnaise, la recherche de dénominateurs culturels communs de son territoire à-venir, semble être conçue et assumée plutôt comme une quête de lieux métaphoriques d'un brassage permanent – à la fois historique, géomorphique, artistique – des influences multiples qui se seraient stratifiées dans une région aux facteurs identitaires très dispersés.

L'« immatériel » et ses répertoires

Parmi les personnalités significatives de la création d'une scène culturelle territorialisée dans le PNR de

la Narbonnaise à qui j'ai demandé de réfléchir sur le modèle d'inventaire produit à Laval, j'ai rencontré André Dion, responsable du Festival *Sonmiré*, compositeur en électro-acoustique, fondateur du GRECA (Groupe de recherche et création acousmatique). Dion travaille sur celles qu'il appelle « les musiques vives » entre classique, traditionnelle et électronique. En tant qu'instrument médiatique, initiateur potentiel d'un art collectif ainsi que producteur de transmission et d'amplification, le magnétophone est pour lui à la fois un outil de mémoire/collectage « ethnologique » (selon ses mots) et un outil producteur d'une esthétique. Ainsi, pour des raisons qu'il considère comme étant principalement artistiques et non pas liées à des revendications régionalistes, il travaille aussi à partir de la langue occitane. Le festival qu'il organise chaque année en été dans le village de Fabrezan, dans le territoire du Parc, a parmi ses objectifs de faire découvrir aux artistes les sciences humaines. Par rapport à la constitution de cet « art collectif », il se pose la question de l'immatériel en tant qu'ouverture sur ce qui n'est pas encore répertorié, inventorié, mais aussi sur ce qui n'a pas encore été créé. Pour ce qui concerne la fiche-type élaborée par les chercheurs de l'université de Laval, Dion m'a déclaré que « cette nomenclature fait peur ». Selon sa perspective, il y a toujours eu des contradictions et des confrontations : « l'artiste, entre le fond et la forme, est amené toujours à bousculer la forme ». Il lit avec inquiétude, donc, ce qui lui semble s'apparenter à un

modèle « culturaliste » pour inventorier l'immatériel qui ne serait pas apte à rendre compte de la chaîne ininterrompue d'inventions scandant le devenir de tout patrimoine artistique.

Ce scepticisme a été manifesté aussi par un autre acteur culturel du PNR de la Narbonnaise, le photographe Jean Belondrade qui vit à Feuilla. Les responsables du Parc lui ont confié un certain nombre de projets relatifs à la mise en images du territoire. Belondrade dit que le milieu où il vit lui a apporté une dimension féconde au niveau relationnel et culturel : « ici, je suis comme dans un monastère, ce que je fais à l'étranger prend un sens ici ; je travaille aux liens secrets qui existent entre les êtres. Je voudrais réaliser des projets qui doivent avoir leur raison d'être avec le pays et que les gens reçoivent mon travail sans effort ; mon travail de photographe pour le PNR se veut une réalisation de cette perspective ». D'après lui une pratique comme celle inhérente à son travail de photographe répond à une démarche émotionnelle ; en ce sens l'attribut d'« immatériel » lui semble significatif. Mais il trouve la fiche élaborée à l'université de Laval « technocratique et limitative », il aurait des difficultés à rendre les diverses entrées du questionnaire significatives de son expérience. Par exemple, en tant que nouveau résident de Feuilla, lorsqu'il a pensé à une collection/exposition des portraits de la population de cette commune minuscule qui ne dépasse pas la centaine d'habitants, il percevait dans le village beaucoup de tensions parmi les vieux et les nouveaux venus. Il

voulait donc suggérer un regard qui n'était pas le produit de « fantasmes mutuels » ; à travers les images, il se proposait de créer des liens. L'« immatériel » que Feuilla lui transmet serait donc « un art de vivre, une lumière mais aussi une disponibilité parfois enfouie dans la méfiance des uns envers les autres et donc le désir d'un lieu où beaucoup de choses pourraient être possibles »⁷. Nous retrouvons ici un usage discursif du patrimoine immatériel comme « patrimoine possible » que nous avons déjà observé dans le contexte antillais. Mais, au contraire de la Martinique, dans la situation languedocienne, le projet patrimonial semble se fonder non pas sur l'héritage d'une histoire tragiquement métissée mais plutôt sur un nouveau cosmopolitisme « néo-rural » en jachère. À cet égard, il faut souligner que la majeure partie des acteurs culturels choisis par le PNR de la Narbonnaise ne sont pas originaires du territoire du Parc. Cette considération, n'ayant bien entendu aucune signification stigmatisante, me semble montrer que dans un espace qui depuis quelques décennies compte parmi ses nouveaux habitants un grand nombre d'artistes et d'intellectuels, la figure de la « personne-ressource » est devenue elle-même le miroir de cette forme particulière d'immigration. D'ailleurs Belondrade, tout en reconnaissant qu'il existe une identité palpable caractérisant l'environnement dans les Corbières maritimes, pense que la politique culturelle menée par le PNR, axée sur le « culturel », « en jouant avec les ambiguïtés, c'est-à-

dire, les identités des gens »⁸, agit comme un véritable passeur du territoire, comme le succès récent de la Fête de l'ancienne frontière à Feuilla semble le prouver. Selon Belondrade, dans certains villages, les habitants sont en train de comprendre les atouts économiques de cette politique, on commencerait, par exemple à refuser l'installation des éoliennes et, donc, à investir sur la construction d'une esthétique du paysage.

La question des ambiguïtés identitaires affecte également la perception locale des personnes-ressources collaborant à la politique culturelle du PNR. François Marty soulignait, au cours de nos entretiens, la confusion qui est toujours susceptible de se produire « entre [son] métier de pêcheur et [ses] recherches ethnologiques »⁹. Lorsqu'il a été confronté à des accusations de « trahison » avancées par d'autres pêcheurs parce qu'il aurait décrit des techniques de la pêche, Marty s'en est défendu, en disant qu'il n'avait jamais livré l'« essentiel », c'est-à-dire le moment et les lieux de la pratique. À ce propos, Christian Jacquelin, conseiller à l'ethnologie à la Drac Languedoc-Roussillon, qui, dans le cadre des « Archives du sensible », termine, avec le réalisateur Luc Bazin, un documentaire audiovisuel sur Marty, se pose la question en lisant la fiche élaborée à Laval : « Comment réduire par exemple François Marty, archétype du “passeur du territoire” à une pratique ? Alors qu'il est à la fois pêcheur, ethnographe, artiste, diffuseur de savoir et acteur culturel ? Une pratique doit-elle prendre le pas sur les autres ? Et pourquoi ? Le présupposé authentique

ou traditionnel ? »¹⁰. De son côté, Marc Pala, viticulteur et historien/archéologue, arpenteur savant de la garrigue, a confirmé qu'une prise de risque est présente dans le travail du « passeur de territoire » non seulement par rapport à ceux dont il partage le métier, mais aussi avec ceux qui détiennent des savoirs concernant les domaines physiques et symboliques de son érudition. Pala parle, alors, d'une situation de concurrence que la recherche peut enclencher avec certains membres des populations locales comme par exemple les chasseurs.

De nos jours, les méthodologies disponibles de l'inventaire de l'immatériel semblent intégrer une logique de l'expertise patrimoniale où la figure de la « personne-ressource », en tant qu'évolution discursive de l'informateur ethnographique (et de son savoir-faire), est inventée comme porte-parole d'une communauté. À travers la construction d'un processus de passation mémorielle d'un territoire « culturel », on tente de « restaurer le capital d'une compétence collective, c'est-à-dire d'un vraisemblable commun »¹¹. Mais cette fiction est celle de la création d'une micro-utopie anthropologique – les Parcs naturels régionaux où « une nouvelle vie s'invente »¹², par exemple – et aussi du prolongement du « temps des solidarités » entre les chercheurs et leurs interlocuteurs sur le terrain. Selon Michel de Certeau, l'art de faire (et de dire) de l'interlocuteur autorisé s'élabore « dans les termes de rapports conflictuels ou compétitifs entre plus forts et moins forts, sans qu'aucun espace,

légendaire ou rituel, puisse s'installer dans l'assurance d'une neutralité. Cette différence a d'ailleurs un révélateur à l'intérieur de l'étude elle-même : la coupure entre le temps des solidarités (celui de la docilité et de la gratitude de l'enquêteur envers ses hôtes) et le profit (intellectuel, professionnel, financier, etc.) »¹³. En fait, la « personne-ressource » semble occuper dans le milieu où et sur lequel elle exerce sa compétence un espace incertain, pris entre acceptation et méfiance ; les chercheurs « diplômés », dont elle se fait parfois accompagner, sont à la fois un faire-valoir institutionnel de son travail et de son statut de chercheur du cru, mais leur proximité, physique ou figurée, est susceptible également de léser la communication du passeur auprès de ses interlocuteurs locaux. En ce sens, la figure de la « personne-ressource » loin de s'identifier à celle d'un porte-parole reconnu par les membres de communautés souvent implicitement imaginées, dans les discours procédant de l'Unesco, comme harmonieuses et consensuelles, peut être au contraire mise en situation critique. En fait, à cause de sa condition d'observateur, son rôle de dépositaire d'un héritage « immatériel », fait de dispositions et de connaissances, est affecté constamment par sa position de marginalité objectivante intrinsèque aux relations qu'il entretient avec ses interlocuteurs locaux.

Lors de la transmission des savoirs sur le territoire, se génèrent parfois des conflits. En ce sens, en vue d'un projet d'inventaire structuré par

une attention et une sensibilité ethnographiques, il est nécessaire de situer critiqueusement la place et le rôle évolutif du « passeur de territoire » dans le processus de légitimation institutionnelle que sa personne incarne et véhicule. Sa condition va donc être pensée en relation analytique avec ce que nous pourrions définir comme les « logiques du terroir »¹⁴ à l'intérieur desquelles ses diverses pratiques de chercheur participant à la fabrication d'un patrimoine s'inscrivent.

Dans le territoire du PNR de la Narbonnaise, ces logiques sont liées aux dynamiques de recomposition des populations étudiées en Languedoc-Roussillon par le sociologue Yves Gilbert qui est parmi les fondateurs de l'association *Esprit Corbières*. Née il y a 3 ans, d'abord comme une initiative anti-éolienne, l'association s'intéresse également à la construction collective de l'espace environnant. Gilbert perçoit le patrimoine immatériel en relation avec les changements récents de la composition sociale de la population ; il pourrait s'agir, donc, d'une « géographie immédiate »¹⁵ produite aussi par la superposition des nouveaux arrivants aux populations déjà établies. Ce brassage donne lieu, en les articulant entre eux, à des usages divers du territoire. Ainsi, en travaillant sur les espaces possibles d'échanges et de discussion, c'est la question de la démocratie participative du territoire qui émerge. En développant cette perspective, l'association a organisé les « Rencontres de la Grange », au cours desquelles a été sollicitée, par exemple, la

contribution de Marc Pala sur le patrimoine archéologique de la région. Plus en général, à travers des débats, des expositions, des conférences, des spectacles, des repas, l'association voudrait promouvoir le mélange entre les publics. D'après Gilbert, entre les nouveaux arrivants et les populations locales, la recherche d'autres modes de lisibilité d'un territoire qui se présente comme peu accueillant peut donner lieu à des nouvelles formes d'intégration. Par cette intelligibilité progressive à construire, *Esprits Corbières* a l'intention, donc, d'inciter la mobilisation des ressources locales et la recherche d'une base commune qui m'a rappelé la « plate-forme » évoquée par Schilling ; ainsi fondé, le patrimoine immatériel pourrait ressortir, selon Gilbert, aussi de la faculté de s'appuyer sur des ressources locales patrimoniales comme l'ancienne frontière occitano-catalane.

Une autre personnalité reconnue par les responsables du PNR comme « passeur de territoire » est celle de Gérard Zuchetto. À partir de ses études littéraires et de musicologie, il travaille à la connaissance de l'aspect artistique, et non pas éminemment historique, de la culture des troubadours. D'après Zuchetto, loin des tentatives de folklorisation, le patrimoine est censé exprimer l'héritage d'une terre et d'une époque dont l'effacement de la dimension physique visible interagit avec une histoire faite aussi d'« immatériels ». Il tente de restituer à travers la musique le message des troubadours, qui ont

réfléchi à la fois à leur art, au sentiment amoureux, au milieu politique où leur création se manifestait. Confronté à des traces devenues incertaines, Zuchetto dit s'appuyer sur un travail d'intertextualité (fondé sur la comparaison entre les diverses versions de textes constituant un très vaste répertoire) afin d'établir une anthologie des chants dont on n'a que de la musique écrite. En ayant conscience du caractère dynamique et fugitif de la représentation – « chaque musique ne vaut que pour le moment de son exécution »¹⁶ – Zuchetto conçoit la représentation ou l'enregistrement contemporains comme des « échelles ou des escabeaux » pour tenter d'accéder à une connaissance partielle de la dimension orale perdue de cette culture. Ainsi, son anthologie en cours de réalisation se veut à la fois une œuvre d'invention et de recréation. À la recherche d'une stabilisation artistique et vocale temporaire des pièces, il réfléchit à la relation entre l'écrit et l'oral, à travers l'étude de musiques traditionnelles où l'oralité aurait « toujours supplanté l'intellectualité écrite »¹⁷. Il conçoit son travail comme de la « recréation qui ne trahit pas ; en même temps, si on applique les règles de la musicologie on ne peut pas chanter, mais les copistes de l'époque n'étaient pas forcément des musicologues, c'est donc un problème de calage. En plus, la musique n'est pas forcément contemporaine du texte ; dans la reconstruction des sources nous sommes dans l'immatériel complet ». À cet égard, il considère la fiche de Laval comme étant à la fois limitée et mal ciblée : « il y a plusieurs répétitions ;

les objectifs sont dirigés par la volonté de la mise en valeur, c'est-à-dire le tourisme, alors que les acteurs du patrimoine, *in loco*, peuvent avoir des objectifs intellectuels et répondre à des motivations relevant d'un ordre affectif ou symbolique ».

D'après Zuchetto, ce n'est que par la pratique actuelle qu'on retravaille et qu'on restitue aux textes les possibilités de leur contexte originel de création. Il considère cette forme de mise à jour comme étant à la fois un travail de paléographie et de mise en représentation contemporaine. Pour l'édition écrite et sonore, il choisit la version plus cohérente d'un texte à travers la recherche d'une concordance fondée sur le jeu des occurrences.

Par rapport à une telle recherche, qui est active – comme nous l'avons vu aussi pour ce qui concerne le travail mené par les chercheurs de l'AM4 sur le bélé à la Martinique – dans toute invention/institution d'une tradition visant le « rafraîchissement d'un corpus »¹⁸, Zuchetto se dit conscient du fait que son anthologie « dès qu'elle sera apparue, [...] sera déjà obsolète ». À l'inverse de la « perte durable »¹⁹, l'anthologie/inventaire est donc conçue d'emblée comme une œuvre de conservation périssable. En ce sens, on pourrait avancer l'hypothèse que le sauvetage patrimonial alors altère sans cesse les formes de la caducité interne à une prétendue entité originelle révolue mais jamais définitivement trépassée du bien culturel.

L'excursus à travers les terrains martiniquais et languedocien semble indiquer que l'élaboration d'inventaires de la dimension immatérielle de la culture peut se faire à travers la production idéologique ou émotive de la mémoire d'un passé suspendu entre refoulement et édification (Martinique) et des images choisies, incarnées par des « passeurs » qui confèrent une identité composite à un territoire physique (PNR de la Narbonnaise).

Dans son texte, *Le Languedoc et ses images. Entre terroir et territoire*, publié en 1989, Yves Gilbert remarquait qu'« on pourrait opposer schématiquement deux conceptions des rapports entre territoire et logiques sociales. La première, faisant du territoire une matrice de logiques, la seconde n'en faisant qu'un support. La première fait la partie belle aux valeurs de l'ancrage, de la tradition du lieu, de la communauté de voisinage. [...] La seconde conception ne reconnaît pour principes organisateurs de la société, que des flux et des réseaux dont les connexions s'opèrent, certes sur des territoires physiques, mais de façon tout à fait aléatoire ou selon une pertinence qui n'est pas celle des territoires physiques »²⁰. Nous retrouvons ce contraste dans la composition des formes d'inventaire martiniquaises et languedociennes que nous avons traitées. Selon notre perspective, il s'agit moins d'une « opposition » à l'œuvre dans la construction de territoires patrimoniaux que d'une alternance performative, créatrice d'identifications culturelles. D'ailleurs, Gilbert fait remarquer

justement que « au concept d'espace local se serait alors peut-être substitué celui d'« espace focal », exprimant la convergence d'enjeux, à chaque fois de nature et de volume spécifiques, dont on aurait pu élaborer les instruments de gestion, reconnaissant, à côté des logiques de l'implantation physique (elles existent quand même et sont parfois significatives), celles des implications économiques et sociales »²¹. Ces logiques régissent aujourd'hui les raisons socialement reconnues dans la prolifération d'archives et d'inventaires destinés à valoriser l'héritage du passé mais aussi des paysages. En ce sens, la rhétorique des origines « lointaines » comme elle est recherchée en Martinique peut faire écho aux processus « très proches » (du point de vue temporel) d'invention d'un territoire comme nous pouvons l'observer dans le Parc naturel régional de la Narbonnaise en Méditerranée. La recomposition des images du passé peut communiquer avec la mise en images contemporaine d'un territoire. Alors la question de l'invention/inventaire des traces d'une *solidarité* communautaire traditionnelle est actualisée par le recours à la fabrication d'une *disponibilité* de ressources identitaires mises en circulation patrimoniale.

L'immatérialisation du patrimoine

La fiche élaborée par les chercheurs de Laval nous fait réfléchir aussi à la relation entre inventaire, informatisation des données et leur imma-

térialisation sous forme de patrimoine. La production de cet héritage *intangibile*, au sens propre et technologiquement figuré, prend, donc, la forme d'une tentative de théâtralisation planétaire numérisée, voire d'une mise en scène de « mœurs » québécoises à l'allure ethnologique. Les « visions » proposées par cet inventaire en ligne prétend offrir une restitution « vivante » de passés communautaires, désormais globalisés. Nous sommes confrontés à la réalisation d'un espace domestique porteur d'un exotisme régionaliste. Tout en poursuivant l'objectif implicite ou explicite d'une rentabilité touristique, ce genre de représentations patrimoniales apparaît régi par la croyance (répandue dans tous les contextes patrimoniaux) que la mémoire culturelle d'un monde d'antan passe par sa mise en spectacle, comme si le « rituel » vendu et exposé pouvait être la source d'une palingénèse. Une telle « renaissance » virtuelle a pour caractéristique son intermittence, c'est-à-dire qu'elle peut être suscitée par les flux de ses visiteurs/spectateurs.

Dans ce cadre, la numérisation des inventaires patrimoniaux joue un rôle épistémique crucial. Mariannick Jadé remarque : « Les avancées technologiques, par la capacité d'une distillation de la matière en informations, ont été propices à la gestion de la matérialité par l'« immatériel ». Elles ont finalement contribué à une « dématérialisation » puis « re-matérialisation » d'expressions physiques. L'usage du multimédia en usant de la méta-sensorialité (texte, son, image fixe ou animée) a

permis de rendre autrement la matière et de développer des cultures visuelles ou sonores différentes de l'écrit. L'apparition d'un autre type de rapport physique avec le réel a eu un impact saisissant pour les comportements »²². Le même auteur avance l'hypothèse que tout en étant « impropre sur des nombreux aspects, l'unité terminologique de *patrimoine immatériel* entérine surtout la volonté de reconnaître la compréhension du « fait matériel total » »²³. Le numérique, avec ses outils informatiques, prolongerait, donc, à l'infini l'étendue spatiale de la production patrimoniale de savoirs et de savoir-faire devenus « anciens ».

Cette problématique a été analysée pertinemment par Corinne Welger-Barboza ; dans son texte *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, elle affirme : « L'autonomie de l'image comme œuvre est accréditée par son existence immatérielle ; d'une part, le renforcement de cette immanence particulière ressortit de l'impact symbolique de la technologie dans la société. Mais au-delà, le fait que la réplique numérique d'une œuvre ne se distingue en rien d'une œuvre générée par l'ordinateur concourt prodigieusement à l'autonomisation de l'image électronique, quelle qu'en soit l'origine »²⁴. Cet auteur perçoit dans la numérisation patrimoniale un « nouveau régime de réplification » qui se distinguerait du précédent « régime de reproduction analogique »²⁵.

En effet, dans les nouvelles formes de reproductibilité patrimoniale, c'est l'historicité des

images, c'est-à-dire la continuité des pratiques et des objets, qui se trouverait supprimée ou négligée. Leur inscription dans le temps (ou, si l'on veut, leur contexte) subirait donc une conversion à travers la transposition de leurs *items* en une temporalité documentaire de l'ordre de ce que Fredric Jameson définit comme une « nostalgie du présent »²⁶ et Arjun Appadurai comme une « nostalgie sans mémoire »²⁷.

La numérisation du savoir intègre la construction technique de son immatérialisation à travers sa réplique dans des supports audio-visuels. À ce propos, Welger-Barboza parle d'un savoir « assigné à résidence »²⁸ où « L'image numérique conservée ou créée acquiert le même statut transitif. Le propre de la numérisation est donc de réduire potentiellement au même des images de sources et de générations différentes. Qu'elles soient diffusées en flux ou éditées, ces images peuvent être manipulées, elles sont vouées à la manipulation, au traitement »²⁹. On peut, alors, se poser la question de l'immatérialisation du patrimoine en tant que processus d'archivage numérique ; l'*immatériel* serait alors le produit et non pas la source d'une réplique médiatique des faits de la culture. Si nous adoptons ce point de vue, il faudrait réfléchir à l'inventaire du patrimoine immatériel comme expression actuelle d'une identification technologique entre les formes « ethnologiques » d'un héritage et leur prolifération visuelle, sonore, textuelle. Welger-Barboza remarque que « [...] la prolifération de documents de toutes sortes

directement accessibles incite à l'errance dans un corpus quasiment infini qui fait resurgir les fantasmes récurrents de la bibliothèque universelle »³⁰. La production infinie de cette « bibliothèque » relève d'une croissance exponentielle et dans sa tendance à stocker le devenir de ses sources, elle s'en éloigne sans cesse. Pour ce qui concerne la mise en réserve numérique des représentations esthétiques des « cultures du monde », cette tentative d'un inventaire impossible peut être justifiée par la prétendue existence d'une substance intangible, mouvante certes mais toujours égale à elle-même. Ce postulat fonde d'ailleurs l'essentialisme célébrant des scènes « ethnologiques » qui auraient échappé à la « modernité », voire à l'« occidentalisation » du monde.

Un des produits de l'actuelle reconversion économique de la fabrique du spectacle des cultures du monde est l'édition numérique de fragments qui intègrent, comme le montre Welger-Barboza, les deux impératifs majeurs de la scénarisation et de l'interactivité : « La scénarisation, terme emprunté à l'audiovisuel, s'avère ici être un exercice pensé *a contrario* puisqu'il ne s'agit pas de concevoir les voies que va emprunter un récit, selon des modalités au sens littéral du terme, mais de décomposer une totalité d'éléments signifiants en autant de fragments, capables de signifier autant comme unités de base que comme parcelles de sens dans un ensemble d'autres fragments »³¹. Pour exister, cette scénarisation implique la possibilité de

l'interactivité pour ses utilisateurs ; dans l'inventaire numérisé, les fragments scénarisés renvoient à une entité intangible qui se révèle (devoir) correspondre à l'existence imagée de *faits patrimoniaux totaux*.

Une telle logique est porteuse d'un péril d'« infantilisation »³² du savoir et de ses usagers internautes aux prises avec des répliques virtuelles de pratiques culturelles. Les ethnologues n'ignorent pas ce genre de procédés ; en fait, ils sont relativement familiers de la mise en situation jouée. À travers des reconstitutions verbales ou rituelles, les chercheurs peuvent viser une restitution analytique des pratiques représentatives ou significatives d'un phénomène social. Mais, il y a une donnée quantitative qui fait une des différences entre le rituel (ou le récit) que les ethnologues peuvent faire *rejouer* aux acteurs « indigènes » et la réplique mise en ligne comme dans le cas de l'inventaire québécois : il s'agit de la galvanisation que la diffusion sur Internet exerce sur la scénarisation et la restitution « interactive » de la pratique enregistrée.

Welger-Barboza suggère que « C'est donc bien à la recherche documentaire et à la compétence éditoriale qu'il est urgent de former les générations montantes, afin de faire face aux flots immaîtrisés d'informations qui les sollicitent et à la *pensée magique* qui promet un accès généralisé au savoir, grâce à leurs outils [...] En effet, malgré la prégnance des discours simplificateurs sur la démocratisation du patrimoine culturel par la seule

facilitation technique de l'accessibilité des documents, il nous paraît important d'affirmer le contraire, combien cette tendance pousse à un surcroît de qualification, si l'on se place dans la perspective d'une appropriation documentaire exigeante. Car on ne saurait attendre des nouvelles technologies qu'elles puissent modifier la composition socioculturelle des pratiques de l'art, du musée ou du savoir, en général »³³. Pour ce qui concerne l'inventaire en cours du patrimoine immatériel, c'est cette pensée magique qu'il faut analyser critiqueusement afin de ne pas tomber dans l'illusion que l'immatériel de la culture est *déjà là*, déjà bon à cueillir, classer, exposer et penser³⁴, et non pas le produit d'un processus d'immatérialisation par des méta-outils comme ceux que les supports audiovisuels et l'informatisation numérique mettent à la disposition de ses inventeurs et usagers.

Un outil scientifique apte à la création d'un savoir-inventaire ne peut pas se plier, comme semble le faire l'inventaire de Laval, à la logique de la navigation en aveugle (et à la consultation en vrac) à travers une toile décousue de références et d'informations dont la valeur cognitive et la qualité heuristique sont données implicitement pour indifférentes. Si le *cyberespace* peut être utilisé par certains de ses usagers comme un « double du monde »³⁵, du point de vue d'une démarche analytique, il n'apparaît pas non plus intéressant de transformer le patrimoine immatériel en *second life* du patrimoine matériel.

La dématérialisation des informations reproductibles à l'infini par un simple cliquage peut donner lieu non seulement l'évanouissement historique des sources mais aussi l'effacement numérique de leur tangibilité matérielle. Alors, on pourrait dire que la virtualisation du document a coïncidé d'une manière significative avec l'avènement d'inventaires qui semblent sanctionner l'institution d'une vision signalétique des œuvres de la culture transformées en réceptacles patrimoniaux.

La globalisation de la croyance patrimoniale planétaire que la numérisation accomplit technologiquement s'appuie toujours sur l'édification exotique de prérogatives culturelles localisées. La mise en scène de la disparition de la matrice « ethnique » par excès de modernité implique le dépassement de l'idée de reproductibilité d'une source prétendument authentique. En même temps, une telle fiction entraîne la nécessité de considérer la raison anthropologique des répliques infinies des savoirs et des savoir-faire comme étant désormais, ou déjà, perdus et en même temps toujours « vivants ». Ainsi, les diverses entreprises de mise en spectacle d'archives assimilent les pratiques « traditionnelles » de la culture à des scènes gestuelles auxquelles on confère la qualité qui atteste que le patrimoine culturel s'immatérialise. À travers la transmission en train de devenir immémoriale, une logique « animiste » du cumul d'entités spirituelles semble parfois servir un oubli patrimonial. L'historicité et l'esthétique de

l'intangibilité jouée d'un passé présentifié sont ainsi mises en situation d'évanescence par la pratique de la navigation « en ligne » pouvant échouer sur le cliquage d'un produit folklorique à la nostalgie interactive.

Notes :

¹ Cf. Christiane Amiel, « Panorama des acteurs culturels », in *Les Archives du sensible. Réunion du Comité d'experts. Bilan et perspectives : 2002-2012*, PNR de la Narbonnaise, 2007 : 19.

² *Id.* : 20.

³ Marion Thiba, Chargée de mission, *Panorama des acteurs culturels du PNR de la Narbonnaise en Méditerranée. Portraits écrits par Jean-Pierre Piniès*, Programme « Archives du sensible », PNR de la Narbonnaise en Méditerranée, 2007 : 3.

⁴ Jürgen Schilling, « Étude et "Carnet du Parc" sur les Paysages de la Narbonnaise », in *Les Archives du sensible. Réunion du Comité d'experts. Bilan et perspectives : 2002-2012*, PNR de la Narbonnaise, 2007 : 13.

⁵ Cf. Christiane Amiel, *op. cit.* ; Jean-Pierre Piniès, « Présentation générale des "Archives du sensible" » et « Cinéma documentaire et *Archives du sensible* », in « Panorama des acteurs culturels », in *Les Archives du sensible Réunion du Comité d'experts. Bilan et perspectives : 2002-2012*, PNR de la Narbonnaise, 2007 : 19-21 *Id.* : 23-28.

⁶ Communication personnelle.

⁷ Communication personnelle.

⁸ *Idem.*

⁹ Pour ce qui concerne le Carnet qui lui a été commandité par le Parc et en vue du projet d'inventaire, Marty se dit favorable à l'adoption d'un critère inclusif plutôt que sélectif : « les techniques et les territoires sont imbriqués, ils s'agencent. Selon les régions, la même technique peut correspondre à des montages différents. Dans un travail d'inventaire sur les savoirs de la pêche, il faut réfléchir à la séquence : outils – époque – espèce visée – saisonnalité – description du geste ou de la mise en œuvre. Une approche comparative est nécessaire ; d'ailleurs, dans le système de décision des pêcheurs, il y a une approche comparative », communication personnelle.

¹⁰ Communication personnelle.

¹¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 : 22 [1980].

¹² Je reprends ici les mots de l'affiche commémorative des 40 ans de l'existence des Parcs nationaux régionaux en France, voir *supra*.

¹³ *Ibid.* : 44.

¹⁴ J'emprunte cette expression à Nassirou Bako-Arifari, « Démocratie et logiques du terroir au Bénin », *Politique Africaine*, 2001, 83 : 7-24.

¹⁵ Yves Gilbert, communication personnelle.

¹⁶ Communication personnelle.

¹⁷ Gérard Zuchetto, communication personnelle.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Cf. Gaetano Ciarcia, *La perte durable, op. cit.*

²⁰ Yves Gilbert : 24.

²¹ *Id.* : 212.

²² Mariannick Jadé : 56.

²³ *Id.* : 60.

²⁴ Corinne Welger-Barboza : 7.

²⁵ *Id.* : 8.

²⁶ Voir Jameson.

²⁷ Voir Appadurai : 64.

²⁸ *Id.* : 11.

²⁹ *Id.* : 19.

³⁰ *Id.* : 23.

³¹ Corinne Welger-Barboza : 63.

³² *Id.* : 66.

³³ *Id.* : 90, c'est moi qui souligne.

³⁴ Cette optique sur le patrimoine immatériel est perceptible, par exemple, dans cette affirmation : « Résumons-nous : nous avons à distinguer au sein d'une même culture sa composante matérielle de sa composante immatérielle et à cerner l'insaisissable » (Chérif Khaznadar : 55).

³⁵ Corinne Welger-Barboza : 119.

Conclusions

L'inventaire à l'épreuve du contexte.

Mon travail à la Martinique et en Languedoc-Roussillon a eu pour fil conducteur la mise à l'épreuve sur le terrain du modèle d'inventaire du patrimoine culturel immatériel proposé par la chaire d'ethnologie du patrimoine culturel, dirigée par Laurier Turgeon, de l'université de Laval. Il s'agissait de réfléchir aux possibilités d'adapter les modes opératoires d'un tel outil à des contextes affectés par une dimension dite immatérielle du patrimoine culturel. Dans ce modèle de référence, il est question d'identification et de localisation de pratiques et de personnalités reconnues comme porteuses de savoirs et savoir-faire susceptibles d'être valorisés en tant qu'héritage. Il s'agit de pratiques mémorielles relevant d'un prétendu principe d'intangibilité qui semble nécessiter une thésaurisation informatique. À travers cette utilisation sous forme de fiches, la localisation du « bien » implique sa visualisation en espace de spectacle. Une telle forme d'archivage correspond à une interprétation courante dans les milieux associés aux politiques culturelles de l'Unesco : la valorisation du bien culturel passerait à travers ses scènes jouées.

La localisation « théâtrale » serait l'espace où l'immatériel de la culture se donnerait à voir à travers le lieu physique de sa transformation comme patrimoine disponible et utilisable. Cette perspective est ressentie d'une manière très contrastée par les acteurs locaux du patrimoine culturel que j'ai rencontrés au cours de mes missions. Les « personnes-ressources » avec qui j'ai eu des échanges tentent d'associer une pratique imaginée comme fécondante d'un passé en perdition qui, tout en n'excluant pas son usage esthétique et touristique, voudrait se démarquer de toute forme de folklorisation. En ce sens, l'économie patrimoniale que la fiche de Laval semble entériner a été considérée par la plupart de mes interlocuteurs comme productrice d'une mise *in vitro* du sens partagé localement – ou éventuellement à construire – de la transmission/invention d'une entité culturelle ou mémorielle.

En même temps, l'inventaire en tant que forme de cristallisation d'un territoire et de ses répertoires joués et/ou vécus peut être perçu comme ne pouvant pas être définitif mais plutôt comme une stabilisation thématique de sources autorisées. Cette question généalogique entretient et intègre également l'ambivalence des référents historiques, ethnologiques, archéologiques, linguistiques,

convoqués dans l'édification d'une mémoire culturelle intangible du passé à rendre « vivant ». Dans cette économie génératrice d'une esthétisation, le quotidien de ce passé est construit comme étant à la fois familier et exotique. Or, l'inventaire de sa prétendue dimension immatérielle devrait inclure les modes opératoires qui s'appuyant sur une « matérialité minimale »¹ instituent désormais à une échelle planétaire des espaces « de croyances sans croyants »², comme les cas de la *Route de l'Esclave* au Bénin, mais aussi celui désormais institué (malgré les polémiques qui ont accompagné sa création et grâce à un battage médiatique puissamment orchestré) des « arts premiers » au musée du quai Branly semblent l'illustrer.

Plusieurs professionnels des politiques de la conservation culturelle – à la Martinique et en Languedoc-Roussillon – à qui j'ai soumis le modèle québécois, l'ont jugé être un inventaire « à la Prévert ». Ce jugement à la fois laconique et corrosif, venant de représentants d'institutions préposées à la préservation et à la valorisation de patrimoines culturels, exprime également le dépaysement du chercheur confronté à une indexation pêle-mêle des ressources culturelles – à « l'intérêt patrimonial supposé comme démontré »³ – d'un terroir choisi dont l'esquisse de nomenclature suggérée par les ethnologues de Laval se voudrait un réservoir. En consultant le site de l'inventaire et en lisant les différentes entrées de la grille censée orienter la navigation des visiteurs internautes, j'ai

eu l'impression de parcourir les archives d'un cabinet de curiosités virtuelles, réceptacle de *varia* à l'intérêt touristique potentiel.

Sans vouloir trop s'attarder sur la critique d'un instrument qui paraît décidément inapte à une politique culturelle fondée sur des principes d'objectivation scientifique et inspirée par une approche réflexive – c'est-à-dire attentive au fait que le patrimoine est *aussi* le produit des protocoles relatifs à ses formes d'archivage –, la question de l'inventaire de l'« immatériel » demeure un enjeu épistémologique d'envergure. La reconnaissance d'un principe intangible structurant l'institution contemporaine de la culture n'est pas seulement la cause mais aussi le reflet de la signification politique que les usages publics de la notion d'« héritage immatériel » ont acquis au niveau mondial⁴. En ce sens, il me semble évident que le recensement des lieux et espaces sociaux où cette notion prend son sens ne peut pas être confié à des jeunes étudiants, comme c'est le cas à l'université de Laval, mais à des chercheurs pouvant exercer une *critique* conséquente et articulée des contextes qu'ils observent. D'ailleurs, une véritable mise en contexte des pratiques culturelles, ne se limitant pas à leur mise en copie numérique sous forme d'enregistrement descriptif, est une des grandes absentes parmi les entrées thématiques de la fiche en question.

Si pour des raisons de procédure, liées au cadre institutionnel de l'Unesco, les organismes des pays

ayant signé la Convention sur la reconnaissance du « patrimoine immatériel », sont contraints d'utiliser le terme d' « inventaire », il serait intéressant de faire appel aussi à d'autres conceptualisations, comme celle d' « observatoire », par exemple, qui paraissent davantage en mesure d'appréhender les interrogations inhérentes au stade actuel de la réflexion et de la recherche autour de l' « immatériel ». En effet, avant de produire un recensement d'un certain nombre de biens culturels, il paraît opportun de situer et de restituer à leurs lecteurs/visiteurs la problématique de leur construction collective et institutionnelle. Cette sensibilité « scientifique » n'est pas seulement inspirée par une logique disciplinaire, mais elle semble aussi susceptible d'une application pratique. Elle permettrait de ne pas restreindre le projet d'inventaire à la valorisation d'une prétendue originalité exotique de spectacles et de « personnes-ressources » assumés implicitement comme les vitrines et les avatars culturalisés de la richesse intangible d'une société donnée.

L'inventaire mis à l'épreuve d'un contexte patrimonial devrait intégrer une connaissance de son dynamisme anthropologique, ses conditions historiques d'émergence, ses variantes régionales et internationales, des demandes collectives, avec leurs conflits internes et extérieurs, dont il peut être le vecteur.

À propos du contexte palestinien, Elias Sambar écrit : « Né du profond traumatisme causé par la perte d'un monde (la disparition et non l'occupation

d'une patrie), baignant dans l'idée du Retour, l'inventaire visera à répertorier tout ce qui venait de disparaître »⁵. Si on applique cette remarque à l'étude du patrimoine culturel immatériel, la correspondance entre la notion d'*inventaire* et celle de *retour* semble se décliner, en effet, à travers un jeu de relations symboliques qui vont de la matérialité, la visibilité, la patrimonialisation des biens de la culture à leur transformation comme biens immatériels, parfois invisibles, constitutifs d'un héritage imaginé, conçu et ressenti comme « spirituel » au sens large. En ce sens, dans les usages de mémoires idéologiques ou émotives – comme celles procédant du passé de l'esclavage à la Martinique – ou d'archives sensibles – à l'œuvre dans le PNR de la Narbonnaise – un projet général de classement de l' « immatériel » va de pair avec la construction sociale d'un « retour » imagé à des sources mises en condition de spectacle.

Notes :

¹ Alain Schnapp, *op. cit.*: 64.

² Michel de Certeau, *op. cit.* : 264.

³ Selon la remarque critique de Bernard Salgues, ethnologue et conservateur aux Archives départementales de l'Aude qui collabore aux projets culturels du PNR de la Narbonnaise, à qui j'ai demandé un avis sur la fiche de Laval.

⁴ J'ai tenté d'explicitier ce point dans mon premier rapport d'étude sur la notion de « patrimoine immatériel », *La perte durable*, *op. cit.*

⁵ Elias Sambar :123.

Références bibliographiques

AM4, s.d. *Pour le renouveau du Kalennda-Bélé. Danses nationales martiniquaises* (suivi d'un texte de « Complément ») Association Mi Mes Manmay Matinik, Fort-de-France.

Amiel, C., 2007. « Panorama des acteurs culturels », in *Les Archives du sensible. Réunion du Comité d'experts. Bilan et perspectives : 2002-2012*, PNR de la Narbonnaise : 19-21.

Appadurai, A., 2001 [1996]. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Fayard.

Bako-Arifari, N., 2001.

« Démocratie et logiques du terroir au Bénin », *Politique Africaine*, 83 : 7-24.

Césaire, I., s.d. *La faim, la ruse, la révolte. Essai d'analyse anthropologique du Conte Antillais*, Collection connaissance du patrimoine du musée régional d'Histoire et Ethnographie, Fort-de-France.

Chivallon, C., 2004. *La diaspora noire des Amériques. Expériences et théories à partir de la Caraïbe*, Paris, Éditions du CNRS.

----, 2006. « Rendre visible l'esclavage. Muséographie et hiatus de la mémoire aux Antilles françaises », *L'Homme*, 180 : 7-42.

Ciarcia, G. 2001. « Croire aux arts premiers », *L'Homme*, 158-159 : 139-151.

----, 2006. *La perte durable. Étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*, ministère de la Culture et de la Communication, Carnets du Lahic, n°1, www.lahic.cnrs.fr

Certeau, M. de, 1990 [1980]. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

Gilbert, Y., 1989. *Le Languedoc et ses images. Entre terroir et territoire*, Paris, L'Harmattan.

Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n°17, 2004. *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Paris, Maison des cultures du monde/Babel.

Jadé, M., 2006. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, L'Harmattan.

Jameson, F., 1989. « Nostalgia for the Present », *South Atlantic Quarterly*, 82 : 517-537.

Momigliano, A., 1979 [1975]. *Sagesses barbares. Les limites de l'hellénisation*, Paris, Maspero.

Piniès, J.-P., 2007. « Présentation générale des “Archives du sensible” » ; « Cinéma documentaire et *Archives du sensible* » ; « Méthodologie des FILMS “Archives du sensible” », in *Les Archives du sensible Réunion du Comité d'experts. Bilan et perspectives : 2002-2012*, « Panorama des acteurs culturels », PNR de la Narbonnaise : 23-30.

Price, R., 2000 [1998]. *Le bagnard et le colonel*, Paris, PUF.

Sambar, E., 2001. « Hors du lieu, hors du temps. Pratiques palestiniennes de l'histoire », pp. 117-125, in Jaques Revel, François Hartog (dir.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Schilling, J., 2007. « Étude et “Carnet du Parc” sur les Paysages de la Narbonnaise », in *Les Archives du sensible. Réunion du Comité d'experts. Bilan et perspectives : 2002-2012*, PNR de la Narbonnaise : 13-17.

Schnapp, A., 1993. *La Conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*, Paris, Éditions Carré, 1993.

Thiba, M., (dir.), 2007. *Panorama des acteurs culturels du PNR de la Narbonnaise en Méditerranée. Portraits écrits par Jean-Pierre Piniès*, Programme « Archives du sensible », PNR de la Narbonnaise en Méditerranée, 2007.

Welger-Barboza, C., 2001. *Le patrimoine à l'ère du document numérique. Du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris, L'Harmattan, 2001.