PCI et musées : vers un « tiers-lieu » ?

10

Actes du 8e colloque international du CFPCI

MAISON DES CULTURES DU MONDE
FONDÉE PAR CHERIF KHAZNADAR
CENTRE FRANÇAIS DU PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

CAHIERS
DU CFPCI

maisondesculturesdumonde.org

CAHIERS
DU CFPCI

Une collection du Centre français du patrimoine culturel immatériel
Maison des Cultures du Monde
Dirigée par Cédric Taurisson

Cette édition en ligne est le prolongement du colloque international intitulé « PCI et musées : vers un "tiers-lieu" ? », organisé à Vitré les 14 et 15 octobre 2021 par l'ethnopôle Centre français du patrimoine culturel immatériel (CFPCI) (initialement prévu en avril 2020). Partages d'expériences et d'analyses des relations entre institutions muséales et PCI, les contributions de ces deux journées, en partie réunies dans ce numéro, participent à faire connaître les outils développés lors du projet européen « Intangible Cultural Heritage and Museums Project » (IMP) mené de 2017 à 2020, pour lequel le CFPCI a été l'opérateur français.

Où, quand et comment les musées et le patrimoine culturel immatériel (PCI) se rencontrent-ils ? Chercheurs et professionnels de plusieurs régions et pays prolongent ainsi la réflexion sur les opportunités de collaborations entre les musées et les communautés en vue de sauvegarder le patrimoine vivant, sur les espaces ainsi ouverts et leurs enjeux, notamment éthiques.

Avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture du ministère de la Culture et de la Ville de Vitré, en collaboration avec le réseau européen « Intangible Cultural Heritage & Museums Project (IMP) » et les universités Rennes 2 et de Bretagne Occidentale.

Illustration de couverture :
Collection of the Fandango's Living Museum, avec la permission de l'UNESCO, 2005. © Felipe Varanda.

Numéro coordonné par Alice Fromonteil
Relecture et corrections Nolwenn Blanchard, Alice Fromonteil
Mise en page et corrections Marie Guérinel

Copyright 2024
Maison des Cultures du Monde • Centre français du patrimoine culturel immatériel

Table des matières

Introduction
Séverine Cachat

Le musée-école de Pusol (Valence), un projet communautaire de valorisation et de transmission du patrimoine culturel immatériel, sélectionné pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI de l'Unesco 13
Djamilatou Diallo

Debaa des femmes, *mawlida shenge* : entre pratiques vivantes, démarche de connaissance et de sauvegarde par le Musée de Mayotte (MuMA) 27
Abdoul-Karime Ben Saïd, Achoura Boinaïdi

Prioritizing Ethics and Equity in Documenting and Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Some Approaches in the United States 47
Michelle L. Stefano

Des chants marins au Musée des Arts et Traditions Populaires de Cancale 59
Paul Terral

Le patrimoine culturel immatériel, quel outil pour quels musées ? 67
Bénédicte Rolland-Villemot

Ont contribué à ce numéro

Abdoul-Karime Ben Saïd

Abdoul-Karime Ben Saïd a obtenu un diplôme d'études approfondies (DEA) en Langues et cultures étrangères (spécialité arabe en épistémologie, terminologie, sémiologie) en 1999 à Lyon 2. À la suite d'un concours administratif en 2012, il est devenu attaché d'administration, puis attaché du patrimoine au conseil départemental de Mayotte en 2020. Chargé de la mise en place du projet du Musée de Mayotte en 2014, il en est devenu le directeur depuis 2018, année où il sera distingué chevalier des Arts et des Lettres.

Au préalable, Abdoul-Karime Ben Saïd a collaboré à la rédaction du Projet scientifique et culturel (2016) et du pré-projet muséographique (2018) du Musée de Mayotte, ainsi qu'à la mise en place des expositions de préfiguration. Six expositions, précédées d'enquêtes et de collectes, ont été réalisées, permettant la constitution de collections culturelles et naturelles, représentatives du patrimoine mahorais. Son domaine de recherche en muséographie recouvre la conservation, la connaissance du patrimoine naturel, culturel, matériel comme immatériel, ainsi que la valorisation de ce dernier.

Achoura Boinaïdi

Achoura Boinaïdi est détentrice d'un master en Valorisation du patrimoine et développement territorial à la faculté des Lettres et des Sciences Humaines et Sociales de Limoges. Après ses études, elle revient sur son île natale et travaille durant plus d'un an à la direction des Affaires culturelles de Mayotte (DAC – ministère de la Culture en région). En 2018, elle intègre le conseil départemental de Mayotte en tant que chargée des enquêtes et des collectes pour enrichir les collections du musée. Depuis 2022, elle est cheffe de service de la conservation et de la recherche au sein du Musée de Mayotte (MuMA).

Depuis 2014, elle travaille sur le patrimoine et la culture mahoraise. Elle a publié un article en 2015 sur les pratiques cultuelles dans les espaces naturels à Mayotte dans la revue *Taãnrifa* des archives départementales. Ce travail explore les pratiques spirituelles des habitants du territoire en lien avec les esprits (*patrosi*, *trumba*). En tant que cheffe de service de la conservation et de la recherche au musée, elle s'investit pour l'inclusion du patrimoine culturel immatériel de l'île à l'inventaire national.

Djamilatou Diallo

Historienne de formation, Djamilatou Diallo s'intéresse à la gestion muséale du patrimoine culturel (matériel et immatériel) au sein des musées communautaires. Titulaire d'un master d'Études culturelles des mondes anglophones et hispanophones, elle prépare actuellement une thèse de doctorat en anthropologie à l'Institut des hautes études

de l'Amérique latine (IHEAL) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris III sous la direction de Richard Nicolas et d'André Menard, intitulée « Pratiques et savoirs muséaux en contexte amérindien : un regard sur l'évolution des régimes d'ethnicités entre continuités et reconfigurations dans le Cône sud (Chili, Argentine) ». Dans le cadre de ses recherches, elle a travaillé quatre mois au sein du musée-école de Pusol en 2020 afin d'étudier le modèle de sauvegarde et de transmission du PCI.

Bénédicte Rolland-Villemot

Bénédicte Rolland-Villemot est conservatrice en chef du patrimoine, au ministère de la Culture. Au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) à Marseille, elle a été chef du service des collections, puis chargée du projet muséographique du Fort Saint-Jean. Bénédicte Rolland-Villemot a également été conservatrice du patrimoine au Service de restauration des Musées de France (filière patrimoine ethnologique, scientifique et industriel), et chargée de mission au département des restaurateurs de l'Institut national du patrimoine (INP).

Michelle L. Stefano

Michelle L. Stefano travaille comme spécialiste du patrimoine vivant depuis 2016 à l'American Folklife Center (bibliothèque du Congrès, Washington). Elle est notamment l'auteure de *Practical Considerations for Safeguarding Intangible Cultural Heritage* (2022) et co-éditrice de *The Routledge Companion to Intangible Cultural Heritage* (2017, avec Peter Davis), *Engaging Heritage, Engaging Communities* (2017, avec Bryony Onciul et Stephanie Hawke), ainsi que *Safeguarding Intangible Cultural Heritage* (2012, avec Peter Davis et Gerard Corsane). Elle a travaillé en tant que folkloriste public aux États-Unis pendant plus de dix ans.

Paul Terral

Passionné depuis toujours par les musiques traditionnelles à travers le monde, Paul Terral a suivi un cursus de musicologie à l'université Rennes 2, complété par une formation en pédagogie musicale au Centre de formation de musiciens intervenants (CFMI) pour intervenir dans le cadre scolaire.

Musicien intervenant à l'école de 1987 à 1998, il crée en 1995, avec d'autres passionnés de chant traditionnel, l'association Phare Ouest à Cancale afin de faire vivre et de transmettre aux enfants le riche répertoire des matelots de la voile. Il mène depuis un travail d'animation de territoire autour de l'identité maritime du Pays de Cancale avec des ateliers de chant traditionnel, des veillées chantées, l'encadrement du jeune groupe de chant traditionnel maritime « Les Pirates », et l'organisation du festival « Les Bordées de Cancale ».

Le projet de l'association se développe en 2021 avec la création d'une salle pédagogique au sein du musée de Cancale pour la transmission des chants de travail, permettant d'entonner ces chants tout en effectuant les manœuvres de bord pour hisser les voiles, relever l'ancre ou ramer avec les avirons.

PCI et musées : vers un « tiers-lieu » ?

ICH and museums: Towards a "third place" in the heritage sector ?

Introduction[1]

Où, quand et comment les musées et le patrimoine culturel immatériel (PCI) se rencontrent-ils ? L'institution muséale, et plus généralement patrimoniale, s'est fondée en Europe sur un « régime d'objet » ainsi que des valeurs d'authenticité qui semblent antinomiques avec le PCI (Bortolotto, 2011 : 21). En effet, par définition, selon l'article 2 de la Convention adoptée en 2003 par la Conférence générale de l'Unesco, les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire constitutifs du PCI — ainsi que les artefacts et espaces qui leur sont associés — sont en constante évolution et recréés par les communautés, groupes et individus en fonction de leurs besoins et enjeux contemporains. Or, notamment par leurs collections ethnologiques, ainsi que leur lien fondateur au territoire et à ses habitants, dont ils valorisent les expressions culturelles, certains musées, en particulier les écomusées et les musées de société[2] ou de civilisation, inscrivent pleinement leurs missions et préoccupations dans ce champ aujourd'hui désigné « PCI ».

Le cadre international de référence établit explicitement le lien entre musées et PCI. En 2007, le Conseil international des musées (ICOM) intègre le PCI dans la définition du musée, à la suite de sa Conférence générale de 2004 consacrée à la thématique « musées et patrimoine immatériel » et sous l'influence de ses comités asiatiques[3]. La nouvelle définition adoptée en 2022 à Prague inclut les notions de communauté, diversité, durabilité, inclusivité, qui sont également constitutives du PCI :

> « Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances[4]. »

1 Ce texte a été rédigé pour présenter le colloque de l'ethnopôle prévu en avril 2020 et reporté en raison du déclenchement de la crise sanitaire liée à la Covid-19. Il a été mis à jour pour cette publication.

2 En France, cette catégorie regroupe depuis 1991 les musées d'ethnologie, d'arts et traditions populaires, les musées techniques et industriels, maritimes, de site et de plein air, ainsi que les écomusées.

3 « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation », Conseil international des musées (ICOM), Article 3, Statuts, 2007.

4 Voir https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/ [consulté le 10 janvier 2024].

Dans le cadre de la Convention de 2003, les musées sont identifiés par les *Directives opérationnelles* (§109 et §118) parmi les acteurs de la sauvegarde notamment pour la collecte, la documentation et la conservation des données sur le PCI, pour la sensibilisation ainsi que la diffusion des Listes instaurées par la Convention. Ils sont largement cités dans les rapports périodiques soumis par les États parties concernant la mise en œuvre de cet instrument sur leur territoire, certains étant directement associés à une pratique inscrite sur ces listes internationales[5]. En raison de l'exemplarité de leurs programmes en faveur du PCI, quelques-uns ont même fait l'objet d'une sélection pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde[6]. Aux côtés des praticiens, les musées font ainsi partie des « communautés patrimoniales » introduites en 2005 par la Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, dite Convention de Faro, composées d'un réseau d'acteurs qui peuvent être à la fois des groupes d'individus et des organisations. En France, la loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP) adoptée en 2016, inscrit le PCI dans le Code du patrimoine qui régit notamment le secteur des musées[7]. En 2018, l'enquête sur le PCI et les musées menée par la direction générale des Patrimoines du ministère de la Culture met en lumière les potentialités ouvertes par ces collaborations fructueuses, mais aussi les insuffisances, par exemple en termes de formation[8].

De fait, les points de convergence sont nombreux et divers entre fonctions et dispositifs muséaux d'une part, pratiques et mesures de sauvegarde du patrimoine vivant d'autre part. Outre la valorisation, notamment au travers d'expositions ou d'événements, les musées peuvent en particulier jouer un rôle essentiel dans l'éducation au PCI et dans la transmission de ce dernier en dédiant un espace à ses détenteurs, qui peut être qualifié comme un « tiers-lieu ». De même, par leurs connaissances et leurs savoir-faire techniques, les praticiens sont susceptibles de contribuer à l'identification de certaines collections, voire d'être sollicités pour la conservation et la restauration de celles-ci. Bien que les normes et les systèmes de documentation des objets soient opposés aux principes participatifs du PCI, les musées peuvent aussi accompagner efficacement la mise en œuvre de méthodologies d'inventaires avec les communautés en vue de la sauvegarde. Car, au-delà des questions muséographiques et scénographiques ou de médiation, c'est le partage des expertises et la remise en cause des hiérarchies qui sont en jeu dans le paradigme du PCI, et son intégration aux outils de gouvernance. Par sa valeur opérative, le PCI peut ainsi contribuer à la reconnaissance des cultures populaires et à la décolonisation des approches du patrimoine, permettant aux musées de s'engager activement dans le dialogue des identités et dans les débats qui traversent les sociétés contemporaines, notamment sur l'évolution des héritages dans leurs dimensions sociales, économiques, environnementales et politiques. Entre 2017 et 2020, le projet européen intitulé

5 À titre d'exemple, citons le musée du Fado (Portugal) ou la Cité internationale de la Tapisserie et de l'art tissé à Aubusson (France).

6 Voir par exemple le musée vivant du Fandango au Brésil (2011), le musée du Batik de Pekalongan en Indonésie (2009), le musée-école du projet pédagogique de Pusol en Espagne (2009), ou encore l'écomusée de la Batana, projet communautaire de sauvegarde de la culture vivante de Rovinj/Rovign en Croatie (2016).

7 Loi n°2016-925 du 7 juillet 2016 dite loi LCAP : « Le patrimoine s'entend, au sens du présent code, de l'ensemble des biens, immobiliers ou mobiliers, relevant de la propriété publique ou privée, qui présentent un intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique. Il s'entend également des éléments du patrimoine culturel immatériel, au sens de l'article 2 de la convention internationale pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, adoptée à Paris le 17 octobre 2003 » (art. 55).

8 Voir https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/Pour-les-acteurs-de-la-sauvegarde/Patrimoine-culturel-immateriel-et-musees-ressources-a-l-attention-des-professionnels/Le-PCI-pour-quels-musees [consulté le 10 janvier 2024].

« Intangible Cultural Heritage and Museums Project » (IMP), dont le Centre français du patrimoine culturel immatériel (CFPCI) a été l'opérateur français, a exploré et interrogé les multiples modalités d'intégration du PCI aux politiques des musées en Europe (Nikolić Đerić, 2020).

Pour partager expériences et analyses des relations entre institutions muséales et PCI, le CFPCI a organisé un colloque international à Vitré les 14 et 15 octobre 2021 (initialement prévu en avril 2020). Il s'agissait également de contribuer à faire connaître en France les outils développés lors du projet européen IMP. Les contributions de ces deux journées sont en partie réunies dans ce numéro. Chercheurs et professionnels de plusieurs régions et pays prolongent ainsi la réflexion sur les opportunités de collaborations entre les musées et les communautés en vue de sauvegarder le patrimoine vivant, sur les espaces ainsi ouverts et leurs enjeux, notamment éthiques.

Séverine Cachat

Anthropologue, membre du réseau de facilitateurs Unesco dans le cadre de la Convention de 2003, directrice du Centre français du patrimoine culturel immatériel de 2011 à 2021 et de la Maison des Cultures du Monde de 2017 à 2021.

Bibliographie

Bortolotto, Chiara. « Le trouble du patrimoine culturel immatériel ». Dans Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011 : 21-43.

Nikolić Đerić, Tamara, *et al.*. *Synthèse. Les Musées et le patrimoine culturel immatériel. Vers un tiers lieu dans le secteur du patrimoine. Un guide pour découvrir les pratiques évolutives du patrimoine au 21e siècle*. Bruges : Éditions Werkplaats immaterieel erfgoed, 2020.

Le musée-école de Pusol (Valence), un projet communautaire de valorisation et de transmission du patrimoine culturel immatériel, sélectionné pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI de l'Unesco

Djamilatou Diallo

Résumé

Le musée-école de Pusol (Elche, Espagne) a été l'un des projets pionniers en matière d'approche muséologique. Son avènement, dès la fin des années 1960, confirme le changement de paradigme naissant au sein des institutions muséales. Sous l'impulsion de l'instituteur Fernando García Fontanet, la communauté locale s'est mobilisée pour sauvegarder son patrimoine culturel local (matériel, immatériel et naturel), donnant progressivement forme à un musée-école. Dès ses débuts, ce musée-école se positionne comme un « tiers-lieu » patrimonial, entre projet pédagogique et projet muséal, mais aussi entre conservation du patrimoine culturel matériel et sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et naturel. L'approche de ce musée d'un nouveau genre est finalement reconnue au niveau international grâce à sa sélection en 2009 pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI de l'Unesco. Dans cet article, l'auteure propose de revenir sur les origines du projet afin de mieux comprendre en quoi ce musée a su développer des dispositifs de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel qui lui ont permis d'être sélectionné pour ce Registre.

Mots-clefs : musée-école, écomusée, patrimoine culturel immatériel, Pusol, pratiques de sauvegarde, communauté

Abstract

The Pusol School Museum was one of the pioneering projects in the field of new museological approaches. Its advent at the end of the 1960s confirms the emerging paradigm shift in museum institutions. Under the initiative of Fernando García Fontanet, the local community mobilised to safeguard its local cultural heritage (tangible, intangible and natural) through the creation of a school museum. From the outset, this school museum has been positioned as a heritage "third place" between an educational project

and a museum project, but also between the conservation of tangible cultural heritage and the safeguarding of intangible and natural cultural heritage. The approach of this new kind of museum was finally recognised at an international level when it was included in the UNESCO Register of Good Safeguarding Practices in 2009. In this article, the author takes a look back at the origins of the project in order to better understand how this museum was able to develop valid measures for safeguarding intangible cultural heritage, which enabled it to be selected for the Register of Good Safeguarding Practices.

Keywords: school museum, ecomuseum, intangible cultural heritage, Pusol, safeguarding practices, community

Le musée-école de Pusol est né de l'initiative d'un jeune professeur passionné et de sa coopération avec la communauté locale dans les années 1960 à Elche, en Espagne. Ce projet met en pratique les principes de la Nouvelle Muséologie, bousculant ainsi les paradigmes muséologiques propres au musée « classique » (Desvallées, Mairesse, 2010 : 57-58). Alors que, traditionnellement, le musée renvoie à un bâtiment, une collection et des publics, pour reprendre les mots de Hugues de Varine-Bohan, les écomusées comme celui de Pusol sont « enracinés dans la culture vivante des habitants » (2007 : 5). Le Centre de la culture traditionnelle - musée-école de Pusol a la particularité d'avoir été pensé par et pour la communauté locale afin de répondre à des besoins spécifiques. Bien qu'il s'inscrive chronologiquement dans la vague réflexive de la Nouvelle Muséologie, cette initiative est purement locale et ne se nourrit pas spécifiquement du cadre théorique développé dans les milieux universitaires ou institutionnels[1].

Cette institution hybride se situe au sein d'un des trente districts ruraux qui entourent la ville d'Elche dans la province d'Alicante en Espagne. Bien que sensible à cette dynamique mondiale, le pays, en raison de son histoire récente, a limité l'incorporation d'approches muséales étrangères jusqu'aux années 1980. L'introduction de l'écomusée au sein des politiques territoriales sera assez tardive (Ayala Aizpuru, Cuenca-Amigo, Cuenca, 2021). Néanmoins, et malgré ce « décalage » apparent avec le panorama international, certaines expériences significatives verront le jour au sein de communautés soucieuses de réinvestir le champ muséal afin de protéger leur patrimoine culturel local de la mondialisation et de l'industrialisation rapide de la société.

Récemment, deux éléments patrimoniaux de la ville d'Elche ont été reconnus par l'Unesco. En 2000, la palmeraie d'Elche (plus grande palmeraie d'Europe) a été inscrite sur la Liste du patrimoine mondial. Puis en 2001, le mystère d'Elche (*Misteri d'Elx*), un drame sacré et lyrique d'origine médiévale chanté en langue valencienne, a été proclamé chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, puis inscrit en 2008 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'humanité. Elche, qui compte 235 580 habitants[2], est aujourd'hui une ville dynamique en transition. La reconnaissance des patrimoines les plus emblématiques d'Elche par l'Unesco a généré de nouvelles attentes liées au développement du tourisme local. Alors que l'agriculture représentait

1 Dans le cadre de cette étude, l'auteure s'est faite la porte-parole du musée-école de Pusol. Ce travail est avant tout collectif et a pour but de faire connaître ce projet au-delà du monde académique hispanophone.

2 Au 1er janvier 2022, selon les données de l'INE (Instituto Nacional de Estadística Real Decreto) [en ligne] https://www.ine.es/ [consulté le 20 août 2023].

jusque dans les années 1960 une part importante de l'économie, elle est aujourd'hui minoritaire. Néanmoins, elle revêt une dimension symbolique forte si l'on tient compte de l'importance donnée à l'identité, à la qualité de vie, et aux particularismes illicitains[3] par rapport aux autres communes touristiques (Martínez Sanmartín, 2010) (fig. 1).

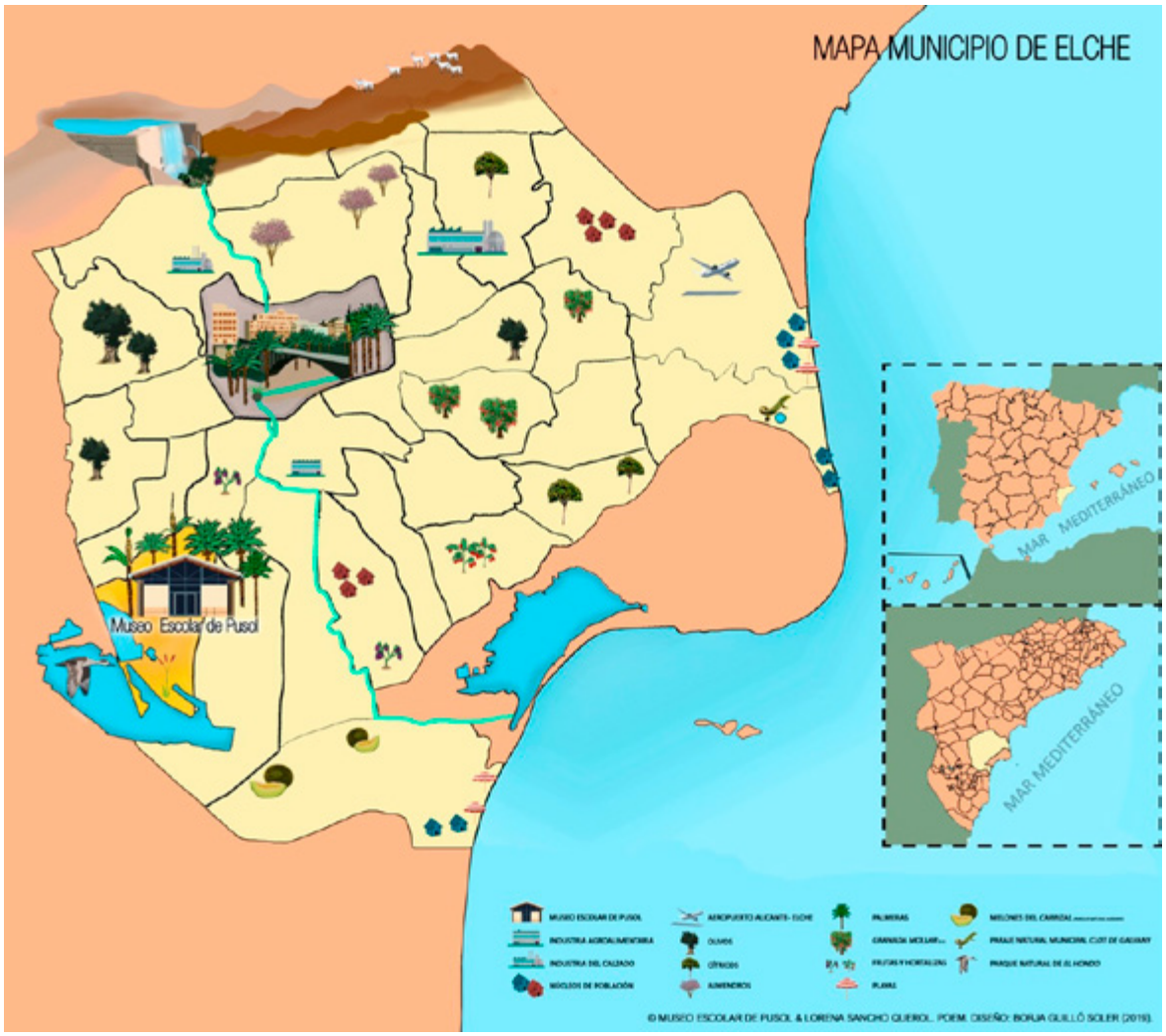


Fig. 1 Carte de la municipalité d'Elche (Sancho Querol *et al.* 2019 : 11). © Borja Guilló Soler.

Mais comment et pourquoi un écomusée devient-il un modèle de sauvegarde du PCI ? En quoi le musée-école de Pusol a-t-il développé un programme original de sauvegarde du patrimoine culturel local (matériel, immatériel et naturel) capable de refléter les principes et objectifs de la Convention pour la sauvegarde du PCI de 2003 ? Nous commencerons par retracer le processus de construction de ce projet communautaire éducatif et culturel afin d'en comprendre la genèse, ainsi que le contexte socio-culturel qui a permis son émergence. Puis, nous verrons quelle place occupe le PCI dans le programme éducatif et culturel déployé au musée-école de Pusol et comment sa sauvegarde est assurée par l'équipe professorale et muséale, pour en venir à interroger la notion de « bonnes pratiques de sauvegarde » au regard du projet muséologique et éducatif du

3 Adjectif du gentilé d'Elche.

musée-école de Pusol. Comment un écomusée tel que celui de Pusol peut-il permettre de sauvegarder le PCI ? Comment se matérialisent les intersections entre conservation du patrimoine matériel et sauvegarde du patrimoine immatériel ?

1. La naissance du musée-école de Pusol : un projet communautaire dédié à la sauvegarde du patrimoine culturel local

La création du musée-école de Pusol

Au cours de la Seconde République espagnole (1931-1939), la municipalité d'Elche s'était fermement engagée à instaurer un réseau d'écoles publiques modernes dans les zones rurales, mais la guerre civile a mis fin à ce programme. La grave récession économique qui a suivi la guerre a empêché la reprise de cette initiative pendant deux décennies. Ce n'est qu'à partir de 1957 qu'est créé un réseau d'écoles primaires publiques dans la campagne d'Elche, dans le cadre d'un programme national de construction d'écoles (Martínez García, 2004). La municipalité a encouragé la construction de sept groupes scolaires, dont l'école de Pusol, fondée en 1960. Mais attirer le corps enseignant dans cette municipalité rurale s'est avéré particulièrement difficile. Pusol ne bénéficie pas des commodités citadines du fait du mauvais état des routes (absence de lignes téléphoniques, d'approvisionnement en électricité, de service en eau potable et d'infrastructures sanitaires). De plus, il existe une véritable défiance de la part de la communauté locale envers les élites urbaines dirigeantes. L'exigence des travaux agricoles occasionne un taux d'absentéisme conséquent et les classes sont surchargées en raison du manque de moyens par rapport au taux de natalité élevé.

Toutefois, en 1968, Fernando García Fontanet, un jeune maître titularisé cinq ans plus tôt, prend le poste d'instituteur à Pusol. Afin de surmonter ces difficultés et de mieux appréhender le milieu social dans lequel il allait évoluer, Fernando García Fontanet commence par rencontrer les familles des élèves pour se rapprocher de la communauté locale et mieux connaître la région afin de proposer un contenu éducatif adapté au contexte socioculturel local[4]. Ce pas vers l'autre porte rapidement ses fruits et Fernando García Fontanet réussit à motiver les élèves à assister aux cours dispensés et à obtenir un engagement plus fort des familles au sein de l'école. Assez rapidement, il gagne le soutien de la communauté rurale qui croit en son altruisme sincère. Les parents d'élèves travaillent alors conjointement avec le professeur pour l'amélioration de l'école en participant aux travaux d'entretien ordinaires et extraordinaires (peinture des murs, fourniture du matériel scolaire, clôture du périmètre de l'école, etc.).

En 1900, Elche était une ville au caractère rural marqué, malgré le développement naissant de l'industrie de l'espadrille. L'agriculture est restée l'un des piliers de l'économie

4 *« El maestro se mueve por el entorno y descubre que las casas están dispersas y las separa de la gran ciudad apenas unos siete u ocho kilómetros pero que, a pesar de la cercanía, el medio natural en el que se desenvuelve el chico es la tierra, no el asfalto, por lo que será preciso no desarraigarle de ella. Habrá, entonces, que articular un amplio programa que se adecúe a este peculiar sistema de vida y mientras reflexiona sobre estas cuestiones va visitando a los vecinos con el fin de establecer una comunicación que él considera necesaria para que el proyecto educativo no sea algo unilateral »* (« L'instituteur s'est déplacé et a découvert que les maisons étaient disséminées et qu'à peine sept ou huit kilomètres les séparaient du centre-ville mais que, malgré la proximité, le milieu naturel dans lequel vit le jeune écolier est la terre, et non l'asphalte, et qu'il faudra donc ne pas l'en déraciner. Il sera donc nécessaire d'articuler un vaste programme adapté à ce mode de vie particulier. Pendant qu'il réfléchissait à ces questions, il rendait visite aux voisins afin d'établir un contact qu'il jugeait nécessaire pour que le projet éducatif ne soit pas unilatéral » [Traduction de l'auteure]) (Peiró Alemañ, 1994 : 9-10).

locale jusqu'au milieu du XXe siècle, en grande partie à cause du déclin économique causé par la guerre civile et la longue période d'après-guerre. À partir des années 1960, la ville connaît un boom démographique provoqué par l'industrialisation rapide de la production de chaussures. La société change rapidement de visage, notamment avec l'arrivée de la télévision, la mécanisation des outils agricoles et le développement du centre urbain d'Elche. L'ensemble de ces facteurs entraîne progressivement une disparition accélérée des connaissances et des compétences traditionnelles des agriculteurs. Les pratiques agricoles traditionnelles tombent alors en désuétude et la fracture intergénérationnelle ne fait que s'amplifier.

Devant ce constat, Fernando García Fontanet propose d'intégrer au programme pédagogique de l'école de Pusol, un programme de sauvegarde de la culture traditionnelle locale. Chaque année, les enseignants de l'école, avec les élèves, leurs parents et des collaborateurs externes (anciens élèves, voisins, enseignants d'autres écoles, etc.) choisissent un thème particulier de la culture agricole locale à étudier : la culture du blé, l'éclairage avant l'électricité, la culture des palmiers dattiers, la production de vin, la production de chanvre, la fabrication du pain, les rituels, les fêtes, etc. Avec le soutien des familles et de collaborateurs externes, l'équipe pédagogique organise des rencontres entre les élèves et la communauté rurale, détentrice du savoir traditionnel et des cultures vivantes. Ces entretiens sont alors retranscrits par les élèves et conservés dans les archives du musée. Des campagnes de recherche d'outils ruraux sont également organisées. Les élèves participent activement à l'identification, l'étude, la préservation, la diffusion et la valorisation du patrimoine agricole traditionnel. Fernando García Fontanet apprend aux élèves les rudiments de la conservation préventive, en appliquant des procédures traditionnelles et non dangereuses pour l'entretien du cuir, du bois, du métal et des textiles. Après une décennie de travail, les élèves de Fernando García Fontanet ont accumulé plusieurs centaines d'outils agricoles anciens, d'abord conservés dans les parties communes de l'école, y compris la cour, avant qu'un espace leur soit dédié. Outre les tâches basiques de stockage et d'exposition du matériel, les élèves assurent les visites guidées auprès des visiteurs.

Dans les années 1990, le projet s'étend jusqu'à la ville d'Elche et le musée reçoit toujours plus de donations de la part de la communauté locale. À partir de 1992, le musée devient une association à but non lucratif. L'établissement prend le statut de musée par la résolution du 23 juin 1992 (Martínez Sanmartín, 2010). En 1993, la mairie d'Elche finance le premier agrandissement de l'espace muséal. En 2016, le projet traverse une crise économique qui le conduit à repenser son modèle de gestion. Un comité de gestion provisoire est alors mis en place, composé de membres de l'association et d'entreprises d'Elche, dans le but de créer une fondation. Cette fondation, appelée *Fundación de la Comunidad Valenciana Proyecto Pusol para la Educación y la Cultura* (Fondation de la Communauté Valencienne Projet Pusol pour l'Éducation et la Culture [traduction de l'auteure]), ayant pour objectif principal « la sauvegarde de la culture et des traditions d'Elche et la diffusion et la promotion du projet éducatif et muséal », est toujours en cours de constitution légale[5].

5 La *Fundación de la Comunidad Valenciana Proyecto Pusol para la Educación y la Cultura* a été constituée en février 2022 et son conseil d'administration est composé de quinze membres du conseil municipal d'Elche et de l'association.

La sauvegarde du PCI au sein du musée-école de Pusol

En plus des missions « traditionnelles » dont sont dotées les institutions muséales — à savoir la conservation des artefacts, leur exposition, etc. — le musée-école de Pusol a développé un ensemble d'activités complémentaires et extrascolaires liées à la culture, auxquelles la communauté locale est invitée à participer. Par exemple, les élèves de l'école proposent des expositions thématiques appelées « expositions scolaires ». Ce concept unique a été créé par l'équipe du musée. Dans le cadre de ce programme, les élèves assurent le commissariat de l'exposition sous la supervision de l'équipe muséale et enseignante. À ce jour, deux expositions scolaires[6] ont été organisées dans l'espace dédié du musée-école de Pusol (Picó Ledesma, 2019). Dans le cadre de ces expositions mais aussi pour d'autres activités, des entretiens ont été réalisés par les élèves auprès des « gardiens » de la mémoire locale. Dans le cadre de l'organisation de la sauvegarde du PCI, les élèves sont aussi sensibilisés à la conservation préventive des biens culturels locaux qui font aujourd'hui partie des collections du musée. Ils assurent la diffusion du patrimoine en tant que guides du musée de l'école par le biais de visites guidées, de commissariat d'expositions ou de participation à des ateliers thématiques (fig. 2).

Fig. 2 *Schoolchildren guiding visitors to the School Museum.*
Photograph: Javier Beltrá Maciá © 2007 Centre for Traditional Culture - School Museum of Pujol

De plus, des ateliers pratiques relatifs aux techniques artisanales locales (comme le tressage de la *palma blanca* [feuille de palmier blanche]) sont organisés tout au long de l'année au sein du musée-école. Des ateliers de préparation de recettes culinaires traditionnelles permettent également d'assurer leur sauvegarde et leur diffusion. Enfin, le musée-école s'est doté assez tôt d'un petit verger dans lequel les élèves cultivent des plantes autochtones afin d'en apprendre les caractéristiques et les usages (fig. 3).

6 En 2023, une troisième exposition scolaire a été organisée.

Fig. 3 Atelier de tressage de palme blanche, 26 mars 2021. © Compte facebook Museo Escolar de Puçol

Un modèle de gestion communautaire

Le projet du musée-école repose entièrement sur la participation active de la communauté locale. La confiance mutuelle entre Fernando García Fontanet et la communauté locale a permis d'aller bien au-delà du bon fonctionnement d'une école primaire rurale. Les locaux ont pu s'identifier dans l'approche proposée par l'équipe enseignante autour de cette volonté d'intégrer la transmission du patrimoine culturel local au programme éducatif. Bien plus, ce programme a permis de revaloriser la condition paysanne. La disparition des traditions locales engendrée par l'industrialisation de la région a eu pour conséquence l'anéantissement de tout un monde, en l'occurrence le leur. C'est pourquoi l'initiative portée par Fernando García Fontanet a représenté une opportunité incroyable, pour ceux qui se sont sentis « délaissés » par la société.

L'ensemble de la communauté locale est impliqué dans le projet pédagogique et culturel, à commencer par les élèves du musée-école dont la participation est un principe fondamental. À partir des années 1980, par le biais de l'éducation non formelle, des élèves provenant d'autres écoles, des étudiants universitaires (en stage ou effectuant des recherches dans les collections du musée), ainsi que les anciens élèves de l'association participent aux processus décisionnels au sein de l'institution. Les activités scolaires menées par le projet à l'intérieur et à l'extérieur de l'école sont toujours ouvertes à la participation des parents et des familles (ateliers, travaux de terrain, sorties, etc.), car elles constituent un moyen efficace de renforcer les liens familiaux et les relations au sein de la communauté locale. De nombreux acteurs âgés contribuent aussi activement au projet, en tant qu'informateurs clés sur les traditions, ou bien en tant que porteurs de traditions participant aux ateliers scolaires.

La communauté dans son ensemble coopère, tout au long de l'année, à l'organisation d'activités visant à faciliter l'accès et la participation des habitants de Pusol et d'Elche au projet global du musée-école (événements du calendrier scolaire, festivités locales, les « dimanches du musée », remise de prix aux partenaires distingués du projet, etc.). Les portes de l'école et du musée-école sont ouvertes aux voisins et aux associations locales, afin qu'ils puissent participer aux différentes tâches et y mener leurs propres activités. L'intégration de l'école dans l'environnement a été totale, servant de leadership pour appuyer les demandes de la population locale visant à l'amélioration nécessaire des infrastructures de la zone (fig. 4).

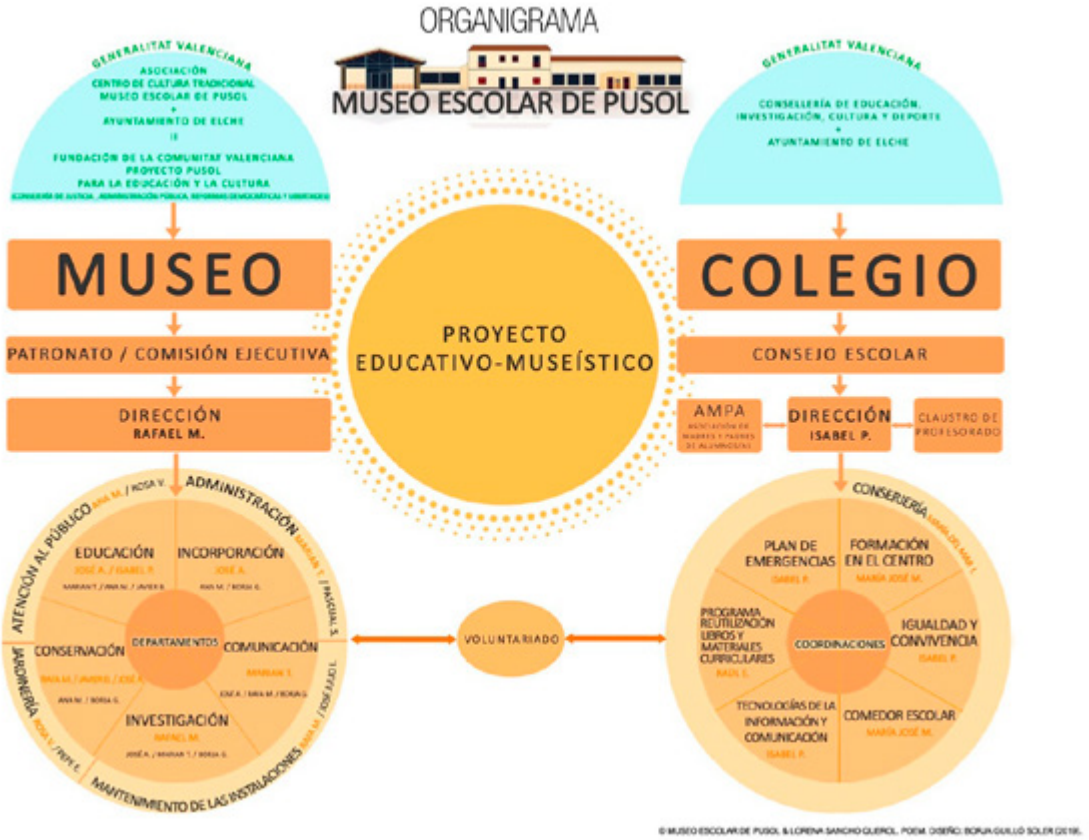


Fig. 4 Organigramme du musée-école de Pusol, 2019. © Borja Guilló Soler (Sancho Querol, *et al.*, 2019 : 13).

Le modèle de gestion communautaire développé au sein du musée-école de Pusol a permis l'émergence d'un modèle de sauvegarde du patrimoine culturel local fondé sur le trinôme école, musée, communauté locale. Le musée est à l'origine d'une initiative culturelle qui a permis à l'école de développer sa propre didactique (la « Didactique Pusol ») (Sancho Querol, et al., 2019 : 10). C'est par les élèves que le musée « prend vie » : ils deviennent les catalyseurs de la dynamisation de l'institution muséale. D'une part, les élèves attirent la communauté locale au sein du projet de revitalisation de la culture locale. D'autre part, la communauté locale est impliquée dans le processus en tant que partie indispensable, source de savoir et participant à l'ensemble des activités (Sancho Querol, 2019 : 26).

Cet entrecroisement des acteurs s'inscrit spatialement au sein du musée-école de Pusol : l'école et le musée forment un tout et communiquent directement. Les enfants

travaillent dans leurs classes respectives mais sont aussi amenés à participer à des activités culturelles éducatives dans le musée (par exemple à des visites guidées), dans l'atelier de restauration (autour du travail du bois), dans le patio central (jeux de sociétés, etc.). Des ateliers sont aussi organisés dans le petit jardin (potager et verger) attenant au musée. Les élèves sont donc directement en contact avec l'environnement naturel de cette région. L'organisation de l'édifice a été pensée pour mettre réellement en pratique les valeurs portées par le projet et pour réunir dans son enceinte la communauté d'Elche, son environnement, et son patrimoine matériel et immatériel. Le musée-école a su développer un programme et une infrastructure adaptés à la logique culturelle propre au patrimoine local, et fondés sur une vision holistique de l'éducation (fig. 5).

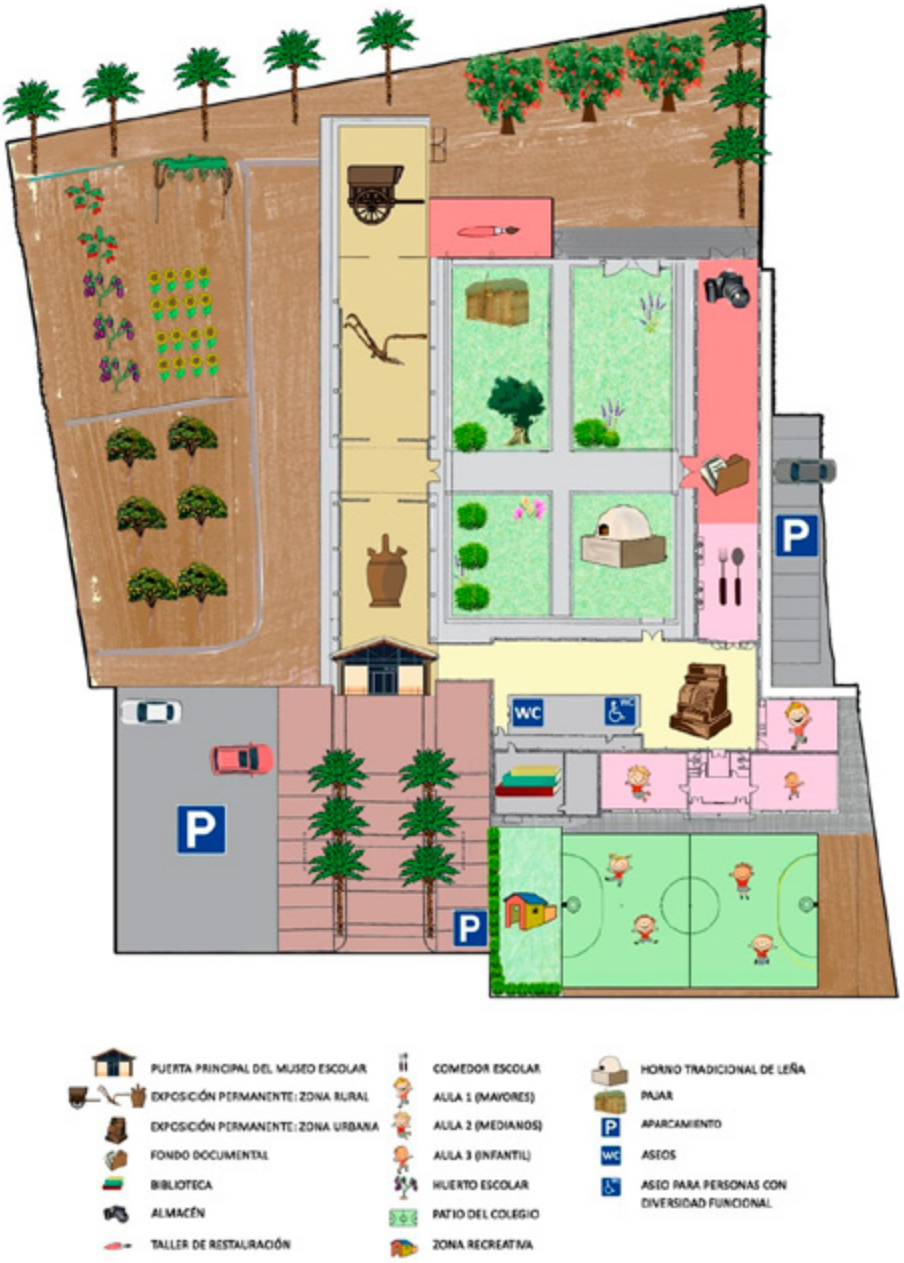


Fig. 5 Carte du musée-école de Pusol, 2019. © Borja Guilló Soler (Sancho Querol, *et al.*, 2019 : 15).

2. Le musée-école de Pusol face à la Convention de 2003 : un modèle au service de la sauvegarde du PCI

Le 1er octobre 2009 à Abou Dabi, le Centre pour la culture traditionnelle – musée-école du projet pédagogique de Pusol est sélectionné par le Comité intergouvernemental de sauvegarde du PCI de l'Unesco lors de sa quatrième session, en tant que projet reflétant au mieux les principes et les objectifs de la Convention pour la sauvegarde du PCI adoptée en 2003. Nous souhaiterions revenir sur les corrélations qui existent entre la Convention de 2003 et le modèle de l'écomusée. Comment et en quoi le musée-école de Pusol est-il un « modèle » de sauvegarde du PCI ?

La sélection pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI : vers la reconnaissance du projet au niveau international

Le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI a été instauré par l'Unesco, quelques années après l'adoption de la Convention par la Conférence générale de l'Unesco le 17 octobre 2003. L'Unesco s'est d'abord dotée de deux Listes internationales (la Liste du PCI nécessitant une sauvegarde urgente et la Liste représentative du PCI de l'humanité) afin de permettre aux communautés, par l'intermédiaire des États parties, de faire reconnaître leur PCI et d'en assurer la sauvegarde. Chiara Bortolotto définit le PCI comme :

> « Le processus contextuel de recréation de ces éléments par les groupes mêmes qui, à travers ces opérations, activent un processus d'identification culturelle. [...] Sauvegarder le PCI implique plutôt des opérations indirectes (sociales, politiques), qui permettent aux groupes de reproduire la pratique en question. » (Bortolotto, 2011 : 27-28).

Assurer la sauvegarde du PCI, c'est-à-dire la viabilité, passe par des opérations indirectes (sociales, politiques) qui permettent aux groupes de reproduire la pratique (Bortolotto, 2011 : 27-28). Ainsi, en 2009, l'Unesco crée le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI dans le but de sélectionner des « programmes, projets et activités de caractère national, sous-régional ou régional de sauvegarde du patrimoine qu'il estime refléter le mieux les principes et objectifs de la présente Convention[7] ». Contrairement aux deux Listes précédentes, il s'agit ici de distinguer les pratiques de sauvegarde en elles-mêmes comme processus durable de maintien du PCI. L'objectif est de mettre en avant des mesures de sauvegarde qui se sont avérées efficaces dans un contexte donné, afin d'en extraire des modèles reproductibles dans différentes régions géographiques pour différents types de PCI. Le concept de « bonnes pratiques » a notamment été défini dans le cadre du programme scientifique intergouvernemental de l'Unesco dédié aux transformations sociales MOST (Management of Social Transformations - Gestion des transformations sociales), axé sur le développement durable, dans lequel les critères de sélection sont les suivants : innovation, efficacité, durabilité et reproductibilité, rapprochant ainsi le concept d'un niveau scientifique.

7 *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, article 18.1., [en ligne] https://ich.unesco.org/fr/convention [consulté le 26 janvier 2024].

Le projet Pusol est l'un des trois premiers « programmes, projets ou activités » à figurer sur le Registre des bonnes pratiques de la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel des communautés Aymara de la Bolivie, du Chili et du Pérou, et le projet « Éducation et formation au patrimoine culturel immatériel du batik indonésien à Pekalongan ». Ainsi, l'Unesco a reconnu officiellement la viabilité des techniques de sauvegarde du PCI pratiquées au sein du musée-école de Pusol. Son principe de gestion est érigé comme « modèle » parce que les objectifs fixés ont été remplis. Les textes de la Convention ne donnent pas précisément d'indications sur la manière dont les projets sont sélectionnés. Néanmoins, pour ce cas, la réussite du projet résulte sans nul doute des corrélations évidentes qui existent entre le modèle de gestion du musée-école (comme écomusée) et la Convention.

Écomusée et Convention de 2003

Comme l'a fait remarquer Claudia Da Re, « les réalités écomuséales ont œuvré en faveur de la sauvegarde du patrimoine culturel local, matériel et immatériel, des dizaines d'années avant la mise en œuvre de la Convention » (2020). C'est le cas du musée-école de Pusol qui a su développer, dès ses débuts, tout un programme de sauvegarde et de sensibilisation au patrimoine naturel et à sa protection. Il existe de multiples corrélations entre les approches écomuséales et la Convention de 2003, autant dans les objectifs poursuivis que dans leur mise en pratique. Notons tout d'abord que l'écomusée est créé par une communauté qui veut sauvegarder ses traditions. En cela, l'écomusée « s'engage en faveur de la protection et la valorisation du patrimoine local, pour la participation de la population aux activités proposées, ainsi qu'au développement durable de son territoire[8] » (Varine-Bohan, 2007 : 5). Ces objectifs sont les mêmes que ceux de la Convention, tout particulièrement la section III relative à la sauvegarde du PCI à l'échelle nationale. Très tôt, les promoteurs de l'écomusée ont cherché des formes de protection cohérente avec le caractère mouvant du patrimoine immatériel. La souplesse des formes que peuvent prendre les écomusées permet justement de s'adapter facilement aux exigences des différentes visions du patrimoine culturel. Par exemple, l'article 11 de la Convention, au paragraphe b, établit la participation des communautés à l'identification du patrimoine culturel immatériel, pendant que le paragraphe c de l'article 14 reconnaît l'importance de « promouvoir l'éducation à la protection des espaces naturels et des lieux de mémoire dont l'existence est nécessaire à l'expression du patrimoine culturel immatériel[9] ».

Depuis, le musée-école de Pusol collectionne prix et distinctions, aux niveaux local, régional, national et international. Sa sélection au Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI de l'Unesco a permis au projet de rayonner bien au-delà des frontières espagnoles. Aujourd'hui, des visiteurs, des chercheurs et curieux du monde entier se rendent à Pusol pour découvrir ce projet. Son inscription a aussi permis d'obtenir une meilleure reconnaissance sur le plan institutionnel. L'année de sa sélection pour le Registre, le musée-école a reçu la Mention spéciale pour l'éducation, la formation et la sensibilisation au patrimoine culturel dans le cadre des prix Europa Nostra. La Généralité valencienne (en valencien *Generalitat Valenciana*, en espagnol *Generalidad Valenciana*) lui a aussi décerné la médaille du mérite culturel (*Medalla al Mérito Cultural*). Le projet est

8 Traduction de l'auteure.
9 *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, *op.cit.*

aussi connu et reconnu sur le continent américain : il reçoit en 2014 le premier Prix ibéro-américain pour l'éducation et les musées, décerné par Ibermuseos.

Vers la création d'espaces intersectionnels entre musée et PCI

Comme un certain nombre d'écomusées, le musée-école de Pusol a à cœur de proposer un modèle de protection du patrimoine pensé pour tous les patrimoines, qu'ils soient matériels, immatériels ou naturels. Des espaces intersectionnels qui croisent « conservation » et « sauvegarde » des patrimoines apparaissent en filigrane. Nous souhaitons ici proposer une carte possible de ces espaces au sein du musée-école de Pusol, conçus comme des espaces de va-et-vient entre les missions traditionnelles du musée et les actions de sauvegarde du PCI proposées. Pour la conceptualisation de ces espaces, nous nous appuyons sur le tableau des intersections proposé dans l'ouvrage issu du projet européen *Patrimoine culturel immatériel et musées* (Nikolić Đerić, 2021 : 74-75).

Tout d'abord, notons que le travail d'identification des collections ne se fait pas uniquement par les membres de l'équipe muséale. La communauté locale est invitée à partager les « dynamiques relationnelles, historiques et sociales de la société » à laquelle l'objet fait référence (Jérôme, 2014 : 13). Cette démarche permet aussi à la communauté de « faire patrimoine », c'est-à-dire d'identifier ce qui constitue son propre patrimoine culturel. Par exemple, les contenus patrimoniaux des travaux scolaires de l'année académique sont sélectionnés par le conseil d'école et l'association qui régit le projet, à savoir l'association Centre de la culture traditionnelle - musée-école de Pusol[10]. Par ailleurs, étant donné qu'il s'agit d'un musée qui est en même temps un établissement scolaire, une passerelle a été faite entre les missions éducatives du musée et l'importance de la transmission intergénérationnelle propre à la sauvegarde du PCI. Le programme éducatif et culturel de l'institut est particulièrement attentif au transfert de connaissances et de compétences des enfants les plus âgés vers les plus jeunes : les premiers guident les seconds dans leur travail. De plus, que ce soit à travers les entretiens avec les personnes « sources » de la communauté dans le cadre des expositions scolaires par exemple, ou bien à travers les ateliers d'artisanat ou de cuisine, le musée-école a su créer un espace de transmission intergénérationnelle directe des connaissances et des compétences : les enfants apprennent des détenteurs de la tradition. Enfin, le musée-école accomplit un travail considérable de communication et de sensibilisation à l'importance de la valorisation et de la revitalisation de la culture traditionnelle locale. Le projet Pusol organise diverses activités et participe à des initiatives de promotion du patrimoine local lancées par des entreprises et des administrations publiques, au travers d'expositions notamment. Le musée-école de Pusol a ainsi « sauvé » de nombreuses expressions de la culture populaire d'Elche (culture et artisanat traditionnels, rituels traditionnels, fêtes, repas, jeux, chansons, dictons, loisirs, etc.), à une époque où le patrimoine ethnographique n'était pas une priorité officielle. En les rendant visibles, en montrant et en diffusant leur valeur patrimoniale et scientifique, le projet Pusol a suscité la fierté locale pour leur préservation, les faisant ainsi revivre et ouvrant des voies de promotion.

10 Aujourd'hui, c'est la fondation qui supervise le projet dans son ensemble.

Le musée-école de Pusol a incité la communauté locale à continuer de transmettre son patrimoine vivant, avec les pratiques et connaissances qui lui sont associées, aux générations futures. Ce projet a créé des passerelles entre conservation du patrimoine matériel et sauvegarde de l'immatériel. Le modèle de sauvegarde et de transmission du PCI au sein de l'association a ainsi permis d'éviter les écueils auxquels peuvent être confrontées les institutions muséales qui introduisent du PCI. Loin de favoriser la muséification des pratiques culturelles locales ou encore la mise en spectacle de la culture dite « traditionnelle », le musée-école de Pusol a su offrir un cadre permettant la conservation des objets et des pratiques qui sont déjà désuets afin de conserver leurs traces tout en perpétuant les connaissances liées à leurs usages. Les pratiques encore bien vivantes sont transmises aux jeunes générations au sein de l'établissement afin que ce patrimoine se perpétue. En impliquant directement la communauté dans la sauvegarde du patrimoine local, le lien intergénérationnel est recréé. La réussite du modèle de sauvegarde du PCI repose sur quatre aspects : la relation participative entre la société et le projet éducatif et muséal, l'introduction du patrimoine dans la programmation de l'école, la participation des élèves à la sauvegarde active de leur propre culture, et enfin l'acquisition et le développement d'une conscience patrimoniale au sein de la société locale. Les trois premiers aspects sont nés dans les années 1970, dans un contexte scolaire qui était engagé pour innover et être pratique, en proposant une méthodologie adaptée aux ressources et aux possibilités de la réalité du projet : celle d'une petite école unitaire située dans un contexte rural. Le quatrième aspect est le résultat d'une implication sociale forte qui est apparue au fil du temps, à mesure que la valeur et la pertinence du projet, en tant qu'outil collectif et dynamique de sauvegarde du patrimoine et de la culture locale, ont été reconnues.

En appuyant son programme éducatif sur l'établissement d'une relation durable avec la communauté locale, l'équipe du musée-école de Pusol a réussi à créer un centre culturel et pédagogique adapté aux besoins locaux et au patrimoine culturel et naturel local. La sélection pour le Registre des bonnes pratiques de sauvegarde du PCI par l'Unesco ne rend pas hommage au patrimoine culturel local en tant que tel, mais bien aux dispositifs de sauvegarde du PCI développés au sein du musée-école de Pusol. Cette école rurale engagée dans la connaissance et la valorisation de la culture traditionnelle d'un petit hameau, préoccupé par la disparition de ses signes identitaires et par les profondes transformations sociales, économiques et culturelles, a su développer progressivement une activité muséale communautaire capable de protéger son patrimoine local.

Bibliographie

Ayala Aizpuru, Iñigo, Cuenca-Amigo, Macarena, Cuenca, Jaime. «La transformación de los museos en los últimos años. Principales cambios percibidos por los visitantes ». Dans *Arte, Individuo y Sociedad* [en ligne], 2021, n° 33, https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/70437 [consulté le 19 janvier 2024].

Bortolotto, Chiara. « Le trouble du patrimoine culturel immatériel ». Dans Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011 : 21-43.

Da Re, Claudia. « La diffusion du modèle écomuséal a-t-elle été favorisée par la Convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ? ». Dans *e-Phaïstos* [en ligne], 2020, n° 8 (1), https ://doi.org/10.4000/ephaistos.7507 [consulté le 6 mars 2022].

Desvallées, André, Mairesse François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2010.

ICOM. « 9e Conférence générale du Conseil international des musées ». Dans *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* [en ligne], 1971, n° 12 : 634-634, https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1971-12-0634-007 ISSN 1292-8399 [consulté le 6 mars 2023].

Laurent, Jérôme. « Présentation : vues de l'autre, voix de l'objet dans les musées ». Dans *Anthropologie et société* [en ligne], 2014, vol. 38, n° 3 : 9-23, https://doi.org/10.7202/1029016ar [consulté le 19 janvier 2024].

Martínez García, Rafael. «El producto educativo de la escuela de Pusol (Elche)». Dans Lázaro Fernández, Yolaoord (dir.). *Ocio, inclusión y discapacidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004 : 441-450.

Martínez García, Rafael. *Museos etnológicos del sur valenciano. Territorio, identidad y patrimonio, Departamento de Geografía Humana*. Alicante : Universidad de Alicante, 2017.

Martínez Sanmartín, Luis Pablo. «Una iniciativa ejemplar de salvaguardia comunitaria del patrimonio: el proyecto pedagógico del Centro de Cultura Tradicional Museo Escolar de Pusol (Elche, Espagne)». Dans *Coloquio International sobre Patrimonio Inmaterial*. México, D.F Institut National d'Anthropologie et d'Histoire, 2010 : 127-150.

Nikolić Đerić, Tamara, *et al. Synthèse. Les Musées et le patrimoine culturel immatériel. Vers un tiers lieu dans le secteur du patrimoine. Un guide pour découvrir les pratiques évolutives du patrimoine au 21e siècle*. Bruges : Éditions Werkplaats immaterieel erfgoed, 2020.

Peiró Alemañ, María Dolores. «Filosofía para una escuela integrada en el medio». Dans *Entregeneraciones. Exposición. Museo Escolar Agrícola de Pusol*. Alicante: Museo Escolar Agrícola de Pusol, Ayuntamiento de Elche y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994 : 7-10.

Picó Ledesma, Isabel. «Las exposiciones escolares: organización y metodología». Dans *El Setiet*, 2019, n° 24 : 50-55.

Rivière, Georges-Henri. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière: cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod, 1989.

Sancho Querol, Lorena, Martínez García, Rafael, Picó Ledesma, Isabel, Aniorte Pérez, José, Tristán Richarte, Marian. *Proyecto Educativo-Museístico Museo Escolar de Puçol. Encuentro de Patrimonio Mundial.* Elche : PoEm, 2019.

Varine-Bohan, Hugues de. «El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas». Dans *Mus-A : Revista de los museos de Andalucía*, 2007, n° 8 : 19-29.

Debaa des femmes, *mawlida shenge* : entre pratiques vivantes, démarche de connaissance et de sauvegarde par le Musée de Mayotte (MuMA)

Abdoul-Karime Ben Saïd, Achoura Boinaïdi

Résumé

Le patrimoine immatériel est un trésor pour Mayotte, une région particulièrement riche grâce à son métissage culturel, une île au cœur de l'océan Indien avec des influences arabo-musulmanes, africaines, swahilies, etc. Parmi toutes les pratiques culturelles de Mayotte, le *mawlida shenge* et le *debaa* des femmes tiennent une place particulière. Appréciées et très populaires, ces pratiques façonnent et accompagnent la vie des individus et des communautés au quotidien et à diverses occasions, comme lors de grands moments de joie. À travers ces actions, le Musée de Mayotte (MuMA) valorise la culture mahoraise par le biais de recherches, d'expositions ou encore par des ateliers pédagogiques.

Mots clés : patrimoine culturel immatériel, océan Indien, *mawlida shenge*, *debaa*, initiations, ateliers pédagogiques

Abstract

Intangible heritage is a treasure trove in Mayotte, a particularly rich region with its cultural mix, an island at the heart of the Indian Ocean with Arab-Muslim, African, Swahili and other influences. Among all the cultural practices of Mayotte, the *mawlida shenge* and the women's *debaa* hold a special place. Appreciated and very popular, they shape and accompany the lives of individuals and communities in daily life and on various occasions (such as great moments of joy). Through these initiatives, the museum of Mayotte (MuMA) is promoting the culture of Mayotte through research, exhibitions and educational workshops.

Keywords: intangible cultural heritage, Indian Ocean, *mawlida shenge*, *debaa*, initiations, educational workshops

Introduction

Mayotte est un terreau fertile pour les expressions culturelles immatérielles vivantes. Elles sont riches et diverses, et représentent les différentes origines du peuplement de l'île depuis plusieurs siècles, certaines traces archéologiques datant du IXe siècle. Cet archipel représente, du point de vue culturel, un carrefour situé au centre de l'océan Indien, reliant l'Afrique, le monde austronésien et le monde arabo-musulman, ainsi que les limites de l'Europe, Mayotte étant un département français.

Les différents types de patrimoine culturel immatériel (PCI) représentent un trésor culturel pour Mayotte. Il cimente et rythme la vie des individus et des communautés au quotidien dans différentes circonstances.

La notion de musée est restée longtemps étrangère à la population mahoraise. Cependant, avec l'ouverture du Musée de Mayotte (MuMA) en automne 2015, cette notion entre progressivement dans le quotidien des habitants de l'île, bien qu'il subsiste beaucoup d'appréhensions sur la démarche muséale.

Dans cette société de culture orale dans laquelle les jeunes sont majoritaires — plus de 50 % de la population a moins de 20 ans[1] —, soumise à la mondialisation de l'économie et de la culture, beaucoup de mutations s'opèrent, causant parfois la disparition de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être. Le défaut de transmission et la modernisation des pratiques conduisent parfois à la perte de certains patrimoines. Soibahadine Ibrahim Ramadani, alors président du conseil départemental, s'exprimait en 2016 à ce propos : « Si la mutation aujourd'hui à l'œuvre présente beaucoup de conséquences positives, elle n'en est pas moins destructrice d'un mode de vie qui se transforme inéluctablement, au risque de faire perdre son âme à notre société et d'en distendre les liens, au risque de lui faire perdre, avec ses fondements culturels, ses capacités de fraternité, d'adaptation et de dynamisme » (Projet scientifique et culturel du MuMA, 2016).

Après l'expression politique de la collectivité en 1992[2], la création du Musée de Mayotte, dont la mission comprend et implique à son échelle l'étude, la sauvegarde et la valorisation du patrimoine, est alors devenue une impérieuse nécessité et un enjeu fondamental, surtout en l'absence d'autre structure dédiée aux objectifs liés à la conservation et à la sauvegarde.

Depuis 2014, plusieurs thématiques du patrimoine immatériel ont été abordées en termes d'enquêtes, de collectes, d'études, d'expositions et de propositions de médiation au sein du Musée de Mayotte. Le propre des quelques lignes à venir est de partager quelques caractéristiques communes ou divergentes concernant deux pratiques soufies, avec leur fonction tout autant spirituelle que culturelle, l'une mixte, le *mawlida shenge*, et l'autre féminine, le *debaa*. Il s'agira de montrer en quoi elles véhiculent un art de vie et des valeurs vivantes entre expression religieuse et créativité, pour ensuite aborder la place du PCI dans le projet muséographique du Musée de Mayotte.

1 Données publiées par l'Institut national de la statistique et des études économiques (Insee) en 2017, [en ligne] https://www.insee.fr/fr/statistiques/4199262?sommaire=4199393 [consulté le 26 janvier 2024].

2 *Ordonnance n° 92-1139 du 12 octobre 1992 relative au code du domaine de l'Etat et des collectivités publiques applicable dans la collectivité territoriale de Mayotte*, [en ligne] https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000162985 [consulté le 6 mai 2024].

Debaa, mawlida shenge : deux pratiques au service du soufisme. Description, présentation, définition

Pratiques soufies chantées et dansées emblématiques du territoire mahorais, le *debaa* des femmes et le *mawlida shenge* sont réalisés sur tout le territoire. Selon la connaissance actuelle[3], le *mawlida shenge* est une réalité culturelle ancrée depuis les années 1930, tandis que le *debaa* des femmes est bien postérieur, s'étant nourri des autres pratiques masculines (comme le *mulidi*, *mreda*, *kaswida*...) et mixtes (shenge). Chaque village de l'île possède un *shama*[4], c'est-à-dire une association soit de *debaa* et/ou de *mawlida shenge*. La plupart des villages de Mayotte ont une association de *mawlida shenge*, avec un responsable appelé le *fundi* (fig. 1).

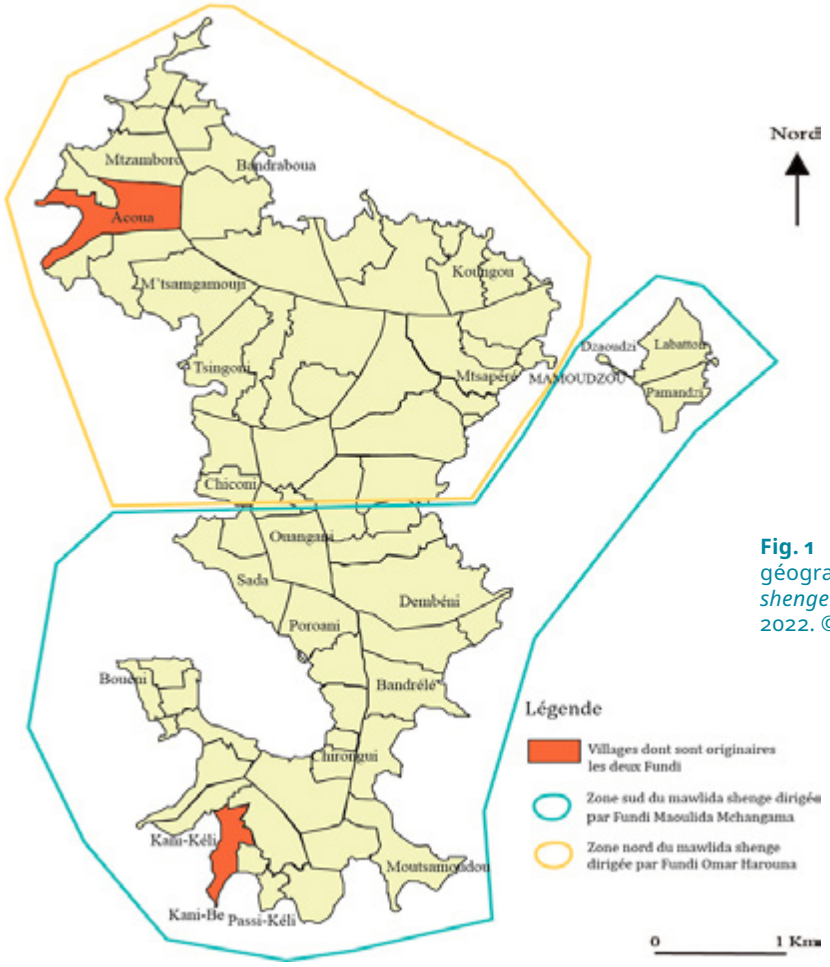


Fig. 1 Carte du découpage géographique des *fundi* de *mawlida shenge* par secteur à Mayotte, 2022. © Achoura Boinaïdi.

Le *debaa* — nom renvoyant à une danse masculine pour les anciennes générations — est une pratique cérémoniale féminine de groupe, l'une des plus populaires de Mayotte, soutenue par un chant rythmé aux sons des percussions, comme les tambours sur cadre (*tari*) et les cymbales (*dafu, kashakasha*). Alignées et parées de leurs meilleurs

3 Il s'agit ici des recherches ayant conduit à l'inclusion du *mawlida shenge* à l'Inventaire national du patrimoine immatériel.
4 Le glossaire proposé à la fin de cet article regroupe et définit l'ensemble des termes employés en kibushi.

Fig. 2 Différents modèles de *kilabu*, composition florale à base de jasmin placée en décoration sur la tête, 2021. © Achoura Boinaïdi.

atours en or, en argent, en bijoux de fantaisie ou en matériaux éphémères comme les fleurs (*toka, kilabu ni anfu*), les femmes exécutent des chorégraphies mobilisant la partie haute du corps (mains, buste, tête, etc.) et l'expression du visage, sur les commandes d'une imame (fig. 2).

Le choix du même costume, composé d'un *saluva* (large bande de tissu entourant le corps), d'un body et d'un *kishali* (châle) coloré et orné de motifs, est le fait de la troupe. Cette expression artistique se réclame d'inspiration mystique musulmane, sans filiation organique avec une confrérie (*twarika*). C'est la seule cérémonie où les femmes jouent de la percussion en toute autonomie, en dehors du *mbiwi* (cérémonie profane), symbole de la danse « au féminin », sachant que la société mahoraise est matrilocale. Le *mbiwi*, ou encore *ambiwu* en langue kibushi, est un type de chant et de danse exclusivement féminin où les danseuses sollicitent davantage le bassin. Le nom de la pratique renvoie aussi à l'instrument de musique : deux morceaux de bambou qui s'entrechoquent afin de produire un son très reconnaissable.

Fondé sur des textes issus essentiellement du patrimoine soufi, le *debaa* des femmes, omniprésent à Mayotte, célèbre mariages, réussites, retours des pèlerins (*hajj*), accueils de personnalités, etc. On y fait appel dans des cérémonies expiatoires (*nadhara*) ou honorifiques (*hishima*), et dans la levée de deuil (*arbaini*). Il anime aussi des meetings politiques (au côté d'autres répertoires), et constitue un moyen de divertissement féminin.

Comme le *debaa*, le *mawlida shenge* est une pratique traditionnelle soufie qui se déroule dans l'espace public. La pratique est complexe et se conçoit comme un ensemble indissociable comprenant toute une organisation sociale, s'étendant du chant, à la musique, à la danse jusqu'à la transe. Les deux pratiques combinent, pour les femmes, parures et esthétique du corps, notamment par une gestuelle codifiée. Tandis que le *debaa* est une pratique sociale et spirituelle exclusivement féminine, le *shenge* est mixte. La transmission s'opère au sein des écoles coraniques et des associations. Comme le *debaa*, le *shenge* mobilise un corpus de poèmes (*kaswida*).

Ces cérémonies sont organisées dans un espace structuré : le chapiteau, désigné par le terme *bandrabandra*, ressemble tantôt à un carré, tantôt à un rectangle en fonction de l'espace public disponible. Le *bandrabandra* est délimité par des tissus (*tshandaruwa*) étendus pour former un toit, sur une ossature en bois éphémère. Cependant, de plus en plus de chapiteaux modernes tendent à se substituer aux savoir-faire traditionnels. Transgénérationnelle, la cérémonie de *debaa* réunit sous le *bandrabandra* jusqu'à quatre générations de femmes dans une communion. Cette cérémonie permet le partage et la transmission de valeurs de cohésion et du vivre-ensemble, mais aussi de délectation de l'esthétique de la voix et des chorégraphies, dans la joie et dans un esprit de compétition. Dans le *mawlida shenge*, un tissu supplémentaire est visible (*msutru*). Il est souvent très coloré et s'étend du sol vers le toit, marquant ainsi deux espaces distincts à l'intérieur du *bandrabandra* avec d'un côté, l'espace des femmes, et de l'autre celui des hommes, où chacun peut alors communier en chantant. Le *mawlida shenge* est un rituel qui peut se dérouler la nuit ou le jour, même si son appellation en fait une action nocturne car le terme *shenge* signifie « nuit ». Il est composé d'une série de chants qui s'enchaînent et peuvent durer ainsi plusieurs heures. Des temps de pause ponctuent chaque série (fig. 3 page suivante).

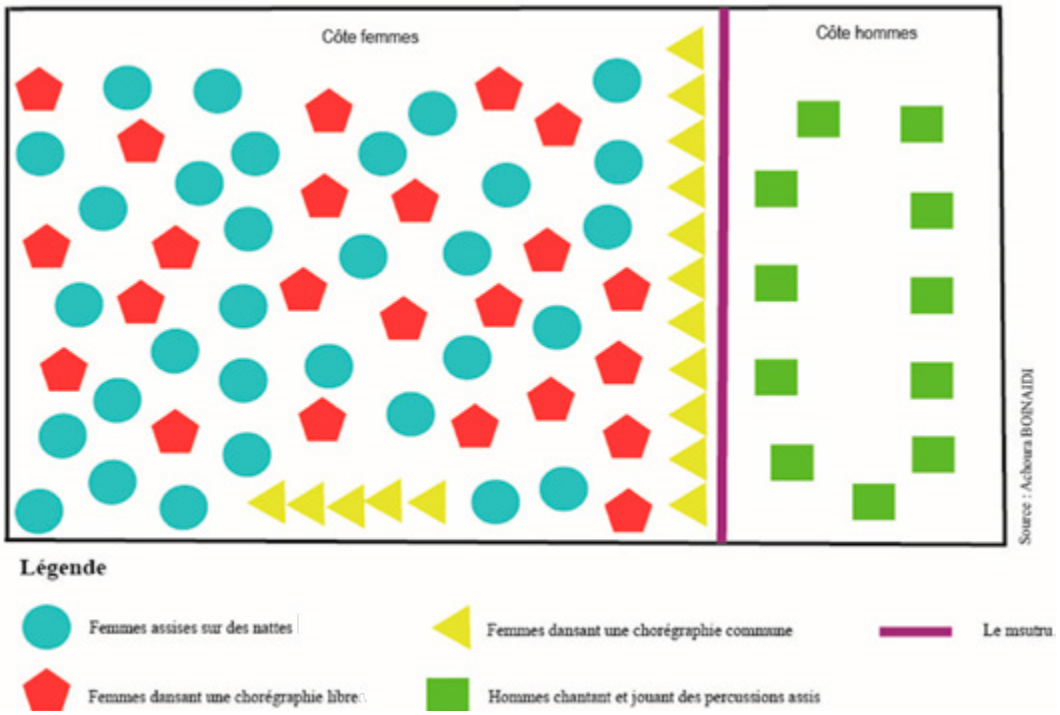
On fait usage de vers de poèmes arabes et parfois de textes en prose, essentiellement issus des ressources soufies (voir annexes 1 et 2). En 2014, à partir d'un corpus d'une centaine de textes de *debaa* étudiés, il a été constaté que les thématiques concernent des récits de naissance du prophète Muhammad (trente-deux textes), l'amour et la passion (dix-huit textes), la sagesse, l'éthique et la spiritualité (quinze textes), l'éloge des maîtres spirituels (dix textes), des invocations (neuf textes), la personnalité et la mission prophétique (six textes), les sources et les fondamentaux (cinq textes) et le panégyrique de Dieu (trois textes) (Ben Saïd, 2014 : 29-43). Inscrit dans la tradition soufie, on y chante donc l'amour de Dieu, cher aux voies mystiques de l'islam. On y encourage la diligence et la constance. On y chante les louanges des maîtres et ravive les préceptes éthiques.

Un tel travail thématique n'a pas encore été mené au sujet du *shenge*. Ce sont également et exclusivement les hommes qui accompagnent les chants avec des percussions, principalement des tambours sur cadre. Les danses et toute la gestuelle sont exclusivement portées par les femmes. Elles peuvent, par des signaux codifiés, répondre aux chants des hommes selon certaines règles.

Des expressions entre dévotion, créativité et animation

Le *mawlida shenge* et le *debaa* sont des cérémonies qui accompagnent les moments marquants de la vie, qu'ils soient heureux, fastes ou tristes. Les motifs et les occasions pour organiser ces types d'événements sont multiples :

- dans le cas d'un décès, la cérémonie peut être organisée pour faire une prière au profit de la personne décédée et l'honorer. Cette cérémonie peut se dérouler le jour de l'enterrement, le troisième jour (*raru*), le neuvième jour (*shendra*), le quarantième jour (*arbaini*), ou après douze mois (*hawuli*). Il s'agit d'un moment spirituel qui mobilise famille, proches et amis pour célébrer la levée du deuil comme lors du quarantième jour (*arbaini*) ;
- à l'occasion de la date anniversaire du Prophète pour le *mawlida shenge* ;
- pour honorer sa promesse, à la suite de la réalisation d'un vœu pieux (*nadhara*) ;
- pour le *hajj*, terme désignant l'accueil du pèlerin, à son retour du pèlerinage à la Mecque.



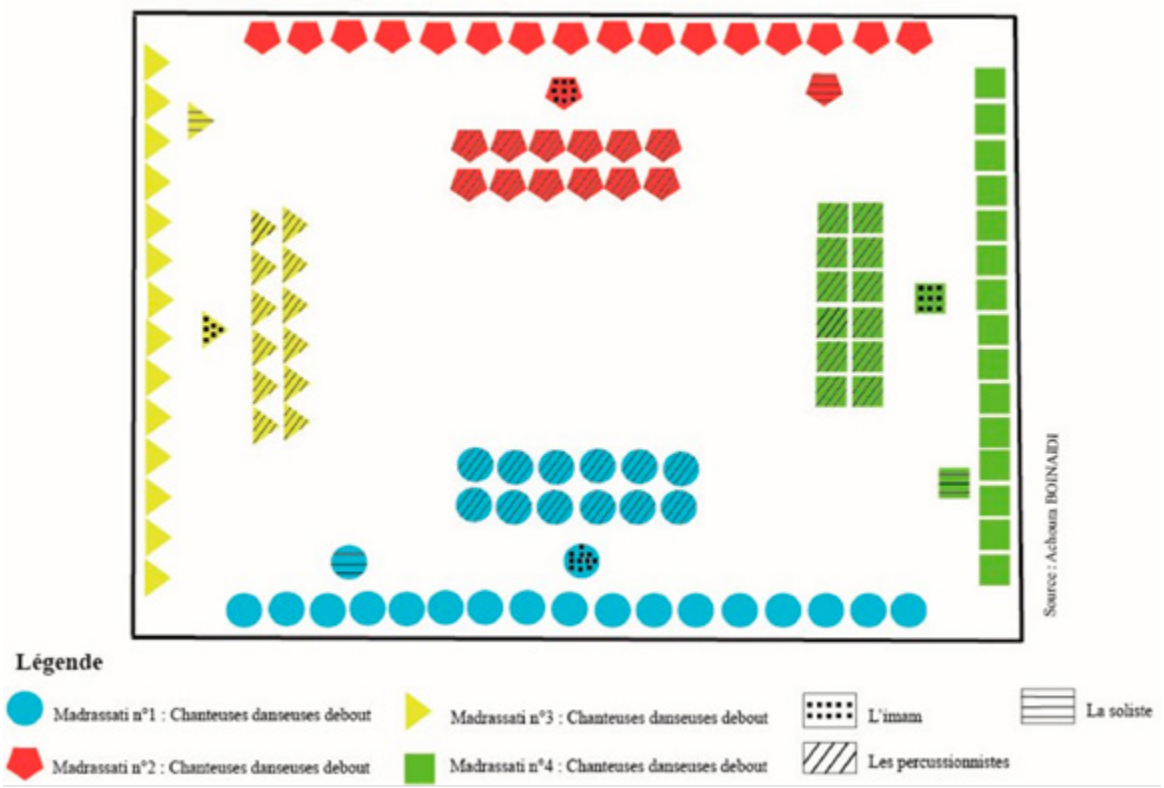


Fig. 3 Plans d'organisation spatiale d'un *bandrabandra* dans le cadre d'une cérémonie de *debaa*, 2022. © Achoura Boinaïdi.

Fig. 4 Cérémonie de *mawlida shenge* pour le 40e jour du décès du père de Marib Hanafi (maire d'Acoua), 9 janvier 2021. © Haki Saïndou (MuMA).

Fig. 5 Cérémonie de *mawlida shenge* pour le décès de Marcel Henry, 4 septembre 2021. © Naouir Hassani (MuMA).

Depuis un peu plus de soixante ans, le *mawlida shenge* s'est popularisé pour devenir un élément identitaire intense. En effet, cette cérémonie et les chants qui lui sont associés sont de plus en plus utilisés en dehors du cadre spirituel, dans divers contextes festifs notamment (fig. 4 et 5). Ils rythment, au côté des chants dans les cérémonies de *mulidi*[5], les mariages lors du cortège nuptial diurne (*manzaraka*) dans le chapiteau (*bandrabandra*) et lors de la cérémonie nuptiale nocturne (*madjilis*), impliquant un aspect plus spirituel dans ce dernier cas. Ils se pratiquent aussi lors des rassemblements pour des revendications sociales, comme la grande grève de 2011 contre la vie chère, ou celle de 2018 contre l'insécurité. Lors des périodes électorales, les chants sont utilisés comme une animation pour rythmer les meetings, à commencer par la présentation de listes. À cet effet, ils côtoient d'autres chants vantant les mérites du ou des héros, à travers les éloges (*utende*), les chants a capella (*shâdi*) ou le *debaa*.

5 Cérémonie célébrée par la confrérie de la Qadiriyya, s'inspirant du maître soufi d'Abdul-qâdir al-Djîlani (m. 1166), en Perse (pour plus de précisions, consulter le glossaire).

Mais, au-delà de tout, la cérémonie du *shenge*, souvent nocturne et parfois diurne, est devenue un véritable emblème de la lutte pour Mayotte française, dans les années 1960 et 1970, à travers un moment unique d'adhésion, de communion, d'animation et de spiritualité, succédant la mobilisation du congrès des notables (rassemblement politique). D'aucuns ont même tendance à réduire la fonction du *shenge* à cet emblème car il symbolise le mouvement des Sorodas, combattantes de la lutte politique qui se sont battues dans les années 1960 pour réduire l'influence des autres îles de l'archipel des Comores sur Mayotte et militer pour une insertion de Mayotte au sein de la République française.

Mi-cérémoniel, mi-artistique, l'inventivité est l'une des caractéristiques du *debaa*, qui est la preuve vivante d'une mutation continue de la culture mahoraise. En tant que tradition vivante, le *debaa* a su accompagner les mouvements politiques qui ont prévalu dans les années 1980, notamment dans le mouvement des jeunes (Majeni) né dans le village de Sada pour contester l'hégémonie des anciens. Selon les revendications, ces derniers ne laissaient pas assez de place et d'initiative aux jeunes. Plus tard, le mouvement s'est rallié au Rassemblement pour la République (RPR), parti politique français ayant existé entre 1976 à 2002. Par ailleurs, le *debaa* véhicule un socle de valeurs qu'il transmet à travers sa pratique vivante et constitue ainsi un garant de la cohésion sociale. Hymne à la joie en toute circonstance, il est paradoxalement acteur et témoin de cette mutation tout en servant aussi d'élément de stabilité. Il fait aujourd'hui partie des meilleurs ambassadeurs de la culture mahoraise, tant à Mayotte que hors du territoire. Il reste ainsi un candidat sérieux pour une proposition d'inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité à l'Unesco (fig. 6 et 7).

Fig. 6 Cérémonie de *debaa*, 2021. © Ibrahim M'colo.

Fig. 7 Cérémonie de *debaa* à Passi-Keli en l'honneur d'une grand-mère, 2018. © Achoura Boinaïdi.

Le PCI dans le projet muséographique

En tant que structure visant à faire connaître et à valoriser la culture et le patrimoine mahorais, le Musée de Mayotte (MuMA) a largement pris en compte le PCI dans la conception et la mise en œuvre de son projet scientifique et culturel, avec trois conséquences principales : faire connaître et valoriser un patrimoine vivant, impliquer les communautés à contribuer à la sauvegarde par la documentation, la valorisation et la transmission.

La majorité des thématiques présentées par le MuMA à travers ses expositions temporaires relèvent ainsi directement du PCI : « Cultures orales et langues : sagesses mahoraises » (sept. 2015 – sept. 2018), « Univers symbolique et rituels : l'islam soufi, source de beauté et de poésie : le *debaa* » (sept. 2015 – sept. 2016), « Savoir technique : les *Mama Shingo* de Bandrele » (sept. 2015 – sept. 2017), « La parole et le geste : poterie, facture instrumentale, artisanat à partir du cocotier » (depuis sept. 2016), « Confection et usage des vêtements et accessoires d'apparat masculin[6] » (sept. 2017), « Le *msindzanu*, art au féminin » (sept. 2017), « *Shioni*, l'école coranique, une école de vie » (2016), « Immersion » avec collecte de témoignages (mars 2019) et « *Dahabu* : l'atelier du bijoutier » (sept. 2019). D'une part, avant d'être exposées, toutes ces thématiques font préalablement et systématiquement l'objet d'acquisitions de collections et d'études auprès des détenteurs du patrimoine, des propriétaires ou des experts, afin de faire découvrir les usages, les fonctions et les symboles associés, ainsi que les récits de vie des personnes ressources. La mise en place du projet en 2014 a commencé avec quelques dizaines d'objets artisanaux. Six ans après, plus de 4 000 objets constituent la collection de base du MuMA, avec de nombreuses vidéos associées.

D'autre part, toutes ces expositions font l'objet de restitutions aux communautés directement concernées par un accueil réservé ou une mise en avant lors des inaugurations. Plusieurs moyens ont été mobilisés pour valoriser et animer la sauvegarde des patrimoines immatériels à travers la programmation au musée. Au-delà des expositions citées, les événements du musée, tels que les « Samedis du MuMA », et les appels à projets proposent des animations et des ateliers de découverte et d'initiation permettant de diffuser les savoirs et d'acquérir des connaissances sur le patrimoine de manière ludique. Certains ateliers prennent la forme d'initiation à des danses, telles que le *shigoma*, *mawlida shenge*, *debaa*, etc. D'autres ateliers passent par la transmission des savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel, la calligraphie, la vannerie, la fabrication d'ustensiles en argile, l'usage du masque *msindzanu*. L'art des proverbes thématiques, mis en lumière grâce à des boîtes à sagesses renouvelées par le roulement des expositions, fait aussi l'objet d'ateliers assurés par des intervenants issus des communautés patrimoniales concernées.

Par ces actions de transmission vers différents publics, le MuMA prend part à la sauvegarde et à la sensibilisation du PCI en général. Dans cette démarche, les cérémonies ou les prestations y prennent ainsi tout leur sens. Leur compréhension dépend, au-delà de l'approche du chercheur, d'une co-construction où le détenteur de savoirs traditionnels (*fundi*) et l'acteur (imam) témoignent pour documenter les œuvres, que ces dernières soient matérielles ou immatérielles. Tout comme le patrimoine matériel, et à

6 Les vêtements et les accessoires nécessaires pour toutes les grandes cérémonies sont notamment les manteaux masculins de coupe droite, souvent de couleur noire, brodés avec du fil d'or (*djoho*), les galons qui entrent dans la couture de ce dernier (*dariz, zari, shigwe*), les ciseaux (*makasi*, de l'arabe *miqass*), les cannes (*tsimbo*) et les chapeaux confectionnés manuellement (*kofia ya hazi*).

plus forte raison, le patrimoine immatériel n'est pas compréhensible sans ces derniers. Il s'agit pour le MuMA d'approcher le patrimoine de trois manières :

1. en tant que moyen d'explication d'un objet matériel (témoignages sur les usages, rôles, valeurs affectives et symboliques, etc.) ;
2. en tant qu'objet d'étude lui-même explicité au moyen d'objets matériels et immatériels. Par exemple, la fabrication du sel (*shingo*) est présentée avec les détails de la chaîne opératoire qui s'étend de la collecte du limon dans la mangrove à l'obtention du produit après le séchage. Les films sur le *debaa*, la percussion (*tari*), la natte (*djavi*), les costumes et les parures y contribuent également. Le plurilinguisme et l'art oratoire sont abordés au travers de cartes linguistiques, de présentations sur l'art de la critique et de la moquerie (*fumbo*), la poésie neutre, voire spirituelle (*shâdi*), l'art oratoire élogieux (*utende*), de contes, de boîte à proverbes plurilingues, etc. ;
3. en tant que moyen d'explication d'un objet immatériel.

Les faits sont étudiés, en relation avec l'individu, sa (ou ses) communauté(s) ou sa collectivité, l'aire culturelle, les dimensions animistes et spirituelles musulmanes, etc. Il en va aussi des interactions plurilingues, entre le shimaore, parler bantu de l'île de Mayotte, et ses langues sœurs (shindzuani, shingazidja, shimwali), le kibushi (qui se décline en deux langues, le sakalava et l'antalautsi), langue austronésienne originaire d'Asie, les langues de la communauté indienne, l'arabe pour la culture islamique, le français (langue officielle), la langue des nouvelles communautés installées originaires de l'Afrique des Grands Lacs, etc. (fig. 8).

La restitution des enquêtes s'opère d'abord par une exposition ouverte au public où les personnes ressources sont mises en avant (témoignages, citations, etc.). Ensuite, un accueil spécifique est réservé à la personne ressource lorsqu'elle est encore vivante, comme ce fut le cas pour Papa Kamardin, propriétaire d'un *duka*, épicerie traditionnelle de quartier, ayant inspiré un projet de reconstitution. Le cas échéant, l'accueil de sa famille est encouragé, comme lors de l'exposition sur la bijouterie, ou de la communauté, comme celui réservé à la madrasati Madania, une association de *debaa* ou encore aux *Mama Shingo*, des femmes qui produisent de manière traditionnelle le sel de Bandrele. Ces moments sont particulièrement émouvants pour les invités qui s'estiment, dès lors, très honorés et valorisés.

À l'instar de la culture orale, le *debaa* entre dans le domaine du PCI. Il a été valorisé auprès du public par une démonstration dans le cadre des samedis du MuMA, le 5 décembre 2015 notamment. Dans le cadre de cette première préfiguration, les visiteurs pouvaient visionner un *debaa* diffusé en intégralité sur un grand écran. Dix écrans supplémentaires diffusaient spécifiquement les images des performances des praticiennes, afin de pouvoir cerner la gestuelle et la chorégraphie plus efficacement. Ces dix télévisions reposaient sur une chaise recouverte d'un *saluva*, se rapportant à l'habit traditionnel et quotidien que les femmes mahoraises revêtent lors des *debaa*. Quelques instruments de musiques étaient également présentés sur un support (fig. 9 page suivante).

Dans une démarche à la fois de connaissance et de mise en valeur, le *mawlida shenge* a fait l'objet d'une campagne d'enquête et de collecte afin de participer à l'inventaire national du PCI. Présenté en 2022, le *mawlida shenge* est le premier élément de Mayotte

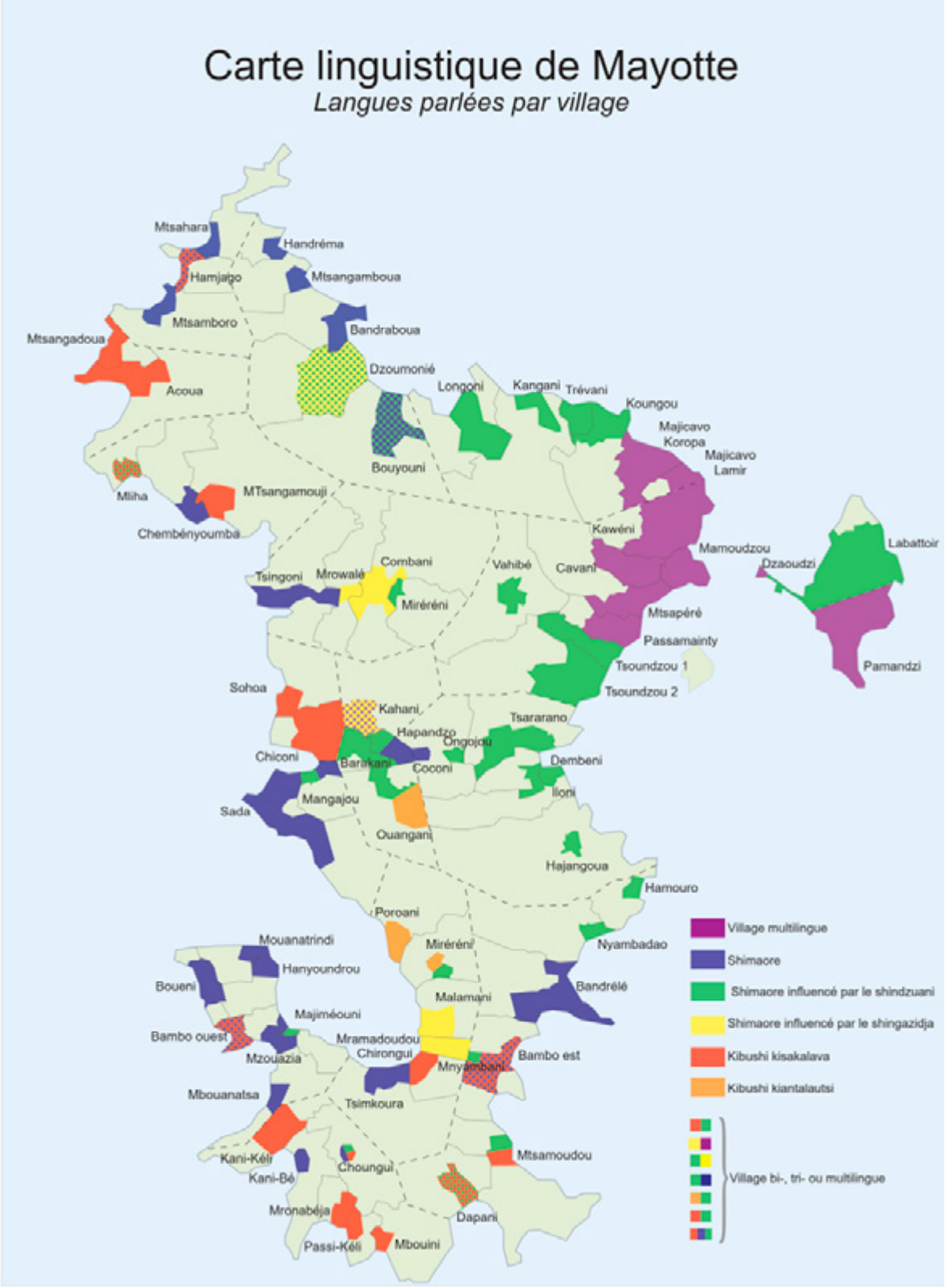


Fig. 8 Carte linguistique de Mayotte, juin 2021. © CUFR de Mayotte.

Fig. 9 Vue de l'exposition *Debaa,* Musée de Mayotte, 2015 © Musée de Mayotte (MuMA).

Fig. 10 Démonstration de *shenge* lors de l'inauguration de l'exposition « Immersion », mai 2019. © Achoura Boinaïdi (MuMA).

Fig. 11 Initiation au *debaa* par la madrasati Madania de Bouéni, 2016. © Naouir Hassani (MuMA).

inclus à l'Inventaire national du PCI. En juillet 2023, il a été suivi par l'inclusion de la pratique du *mbiwi*, art musical et chorégraphique féminin, mobilisant le bassin et les pieds. Le musée a également travaillé pour l'inclusion du *debaa* en 2024. Au MuMA, cette campagne sera valorisée par une exposition sur les pratiques soufies à l'automne 2025 au côté des pratiques confrériques de la Shadhuliyya, Rrifaîyya et Qadiriyya[7], en mettant en évidence les expressions pratiquées lors de rituels et de cérémonies, comme le *daira*, le *mulidi* et le *debaa*[8] (fig. 10 et 11).

Enfin, le pré-projet muséographique, dont les grandes lignes ont été validées par le conseil scientifique en novembre 2018, accorde plusieurs espaces dédiés aux participants pour favoriser la socialité et les interactions langagières, aux « porteurs de paroles », aux voix de la sagesse, aux intercesseurs d'ici et de l'au-delà — comme les esprits, djinns, diable (*shetwani*) ou sorciers —, etc. À travers ce projet muséographique, en cours de préfiguration avec sa double identité « nature et culture », nous plaçons l'être humain au centre, pour aborder les complexités des sujets et les diverses dimensions de leur compréhension. Il s'agit de mettre en évidence les emboîtements enchâssant les différents aspects de la vie des individus, leurs liens avec les communautés, mais aussi avec l'environnement immédiat et l'aire culturelle austronésienne et swahilie. Ce projet muséographique aborde ainsi les individus et les sociabilités, les lieux de vie et les temporalités, les spiritualités et l'oralité, y compris la question du plurilinguisme qui en est un des axes dorsaux.

Conclusion

Le *shenge* comme le *debaa* sont des arts mahorais de l'islam regroupant volupté et spiritualité, esthétique et cohésion sociale, savoir-vivre et féminité. Ils égaient les participants, divertissent l'assistance, suscitent la curiosité du spectateur nouveau, et ne laissent personne indifférent. Par sa poésie mystique et ses références spirituelles, le *debaa* allie l'esthétique évoquant l'Asie par sa chorégraphie, sur un fond culturel africain (swahili). Omniprésent dans tous les contextes de joie ou d'animation (mariage, accueil cérémoniel, etc.), le *debaa* est une synthèse de l'identité de Mayotte et a conquis le monde avec un prix France Musique des Musiques du monde en 2009[9].

Désignant à la fois un rythme de danse et des cérémonies, le *shenge,* au-delà de sa fonction symbolique en lien avec la lutte politique pour Mayotte française, est pour sa part utilisé pour animer différents contextes de la vie de la communauté, tels que les mariages, les meetings ou les inaugurations, y laissant l'empreinte de la spiritualité musulmane. Ce lien avec l'islam n'a pas empêché cette pratique de rester en relation avec la croyance animiste des ancêtres, sujet qui mériterait d'être sondé et étudié.

Caractéristiques de Mayotte, ces pratiques sont aussi présentes dans les archipels de l'océan Indien (Madagascar et Comores). Probablement importés de Mayotte, le *debaa* est également pratiqué par la diaspora, tant dans la zone de l'océan Indien qu'en métropole. La zone de culture swahilie manifeste, elle aussi, des pratiques proches ou connexes. Ces deux pratiques, féminine pour l'une et mixte pour l'autre, sont ainsi des

7 Respectivement, ces trois pratiques confrériques admettent une filiation avec le maître soufi nord-africain ash-Shadhili (1196-1258), avec le maître soufi irakien Ahmad ar-Rifâ'î (1118-1182), et avec le maître soufi iranien Abdulqadir al-Djîlani (1077-1166).

8 Se reporter au glossaire.

9 Voir le site de Radio France [en ligne] https://www.radiofrance.com/les-editions/musique/france-mayotte-debaa [consulté le 26 janvier 2024].

emblèmes de Mayotte et de sa culture, et devraient être soutenues pour une inscription sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Le Conseil départemental a d'ores et déjà délibéré pour l'inscription du *debaa* parmi les trésors de l'UNESCO en 2016.

Bibliographie sélective

Addas, Claude. *La Maison muhammadienne. Aperçus de la dévotion au Prophète en mystique musulmane*. Paris : Gallimard, 2015.

Abid, Hiba. « La vénération du Prophète en Occident musulman à travers l'étude codicologique de livres de piété (XI^e^/XVII^e^-XIII^e^/XIX^e^ siècles) ». Dans *Archives de sciences sociales des religions*, 2017, n° 178 : 151-176.

Ben Saïd, Abdoul-Karime. « Le *debaa* des femmes : un patrimoine mahorais ». Dans *Taãrifa, revue des Archives départementales de Mayotte*, 2014, n° 4 : 29-43.

Ben Saïd, Abdoul-Karime, et RANDRIANARY Victor. *France-Mayotte. Debaa. Chant des femmes soufies*. Paris : Radio France, 2010.

Ben Saïd, Abdoul-Karime, Colardelle, Michel, et Foissey Colette. *Musée de Mayotte. Nature et Culture : Projet scientifique et culturel*. 2016.

Bertuzzi, Elena. *Au cœur du debaa : un chant soufi dansé par les femmes, océan Indien Mayotte.* Mamoudzou, Direction des affaires culturelles de la Préfecture de Mayotte, 2015.

Blanchy-Daurel, Sophie. *La vie quotidienne à Mayotte, archipel des Comores*. Paris : l'Harmattan, 1990.

Blanchy, Sophie. *Notes sur quelques sites de cultes (Ziara) à Mayotte. Rapport de mission Mayotte, 15-23 Mai 1995 pour le CEROI.* Paris : INALCO, [en ligne] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01176087 [consulté le 2 février 2024].

Direction des affaires culturelles de Mayotte. *Musiques de Mayotte. Patrimoine caché*, 2018.

Annexes[10]

Annexe 1 : Chant *mawlida shenge « As-asalamu ‘alayka ya musharraf makka »*

السَّلَامُ عَلَيْكَ زَيْنَ الْأَنْبِيَاءِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ أَتْقَى الْأَتْقِيَاءِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ أَصْفَى الْأَصْفِيَاءِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ أَزْكَى الْأَزْكِيَاءِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ مِنْ رَبِّ السَّمَاءِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ دَامَ بِلَا انْقِضَاءِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ أَحْمَدُ يَا حَبِيبِي * السَّلَامُ عَلَيْكَ طَهَ يَا طَبِيبِي
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا مِسْكِي وَطِيبِي * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا مَاحِيَ الذُّنُوبِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا عَوْنَ الْغَرِيبِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ أَحْمَدُ يَا مُحَمَّد
السَّلَامُ عَلَيْكَ طَهَ يَا مُمَجَّد * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا كَهْفًا وَمَقْصِد
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا حُسْنًا تَفَرَّد * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا جَالِيَ الْكُرُوبِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا خَيْرَ الْأَنَامِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا بَدْرَ التَّمَامِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا نُورَ الظَّلَامِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا كُلَّ الْمَرَامِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا ذَا الْمُعْجِزَاتِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا ذَا الْبَيِّنَاتِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا هَادِيَ الْهُدَاةِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا ذُخْرَ الْعُصَاةِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا حَسَنَ الصِّفَاتِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا ذَا الْمَوْهِبَاتِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا رُكْنَ الصَّلَاحِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا رَبَّ السَّمَاحِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا زَيْنَ الْمِلَاحِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا دَاعِيَ الْفَلَاحِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا نُورَ الصَّبَاحِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا نَجْمَ الْفَلَاحِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا ضَوْءَ الْبَصَائِرِ * السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا عَالِيَ الْمَفَاخِرِ
السَّلَامُ عَلَيْكَ يَا بَحْرَ الذَّخَائِرِ * السَّلَامُ عَلَى الْمُقَدَّمِ لِلْإِمَامَة
السَّلَامُ عَلَى الْمُشَفَّعِ فِي الْقِيَامَة * السَّلَامُ عَلَى الْمُظَلَّلِ بِالْغَمَامَة
السَّلَامُ عَلَى الْمُتَوَّجِ بِالْكَرَامَة * السَّلَامُ عَلَى الْخُلَاصَةِ مِنْ تِهَامَة
السَّلَامُ عَلَى الْمُبَشِّرِ بِالسَّلَامَة * السَّلَامُ عَلَى مُحَمَّدٍ الرَّسُولِ
السَّلَامُ عَلَى النَّبِيِّ أَبِي الْبَتُولِ * السَّلَامُ عَلَيكَ يَا وَجْهَ الْجَمِيلِ

Que la paix soit sur toi, ô crème des prophètes
Que la paix soit sur toi, ô élite des pieux.
Que la paix soit sur toi, ô flambeau des épurés
Que la paix soit sur toi, ô quintessence des gens purifiés
Que la paix soit sur toi, de la part du Seigneur du Ciel
Que la paix soit sur toi, infiniment et sans limite
Que la paix soit sur toi, ô Ahmad, mon bien-aimé
Que la paix soit sur toi, ô Tâhâ[11], mon thérapeute
Que la paix soit sur toi, ô musc, et parfum
Que la paix soit sur toi, ô absoluteur des péchés
Que la paix soit sur toi, ô assistant des étrangers
Que la paix soit sur toi, Ahmad, le louable
Que la paix soit sur toi, Tâha, le glorifié
Que la paix soit sur toi, ô caverne et refuge
Que la paix soit sur toi, ô beauté sans égal
Que la paix soit sur toi, ô soulageur des peines

10 Les deux textes présentés en annexes sont extraits du Barzandjî (*barzange* ou *Barzangî*), compilation de récits et poèmes mystiques hagiographiques sur la vie du prophète Muhammad (voir glossaire).
11 Surnom coranique du prophète Muhammad.

Que la paix soit sur toi, ô crème des créatures
Que la paix soit sur toi, ô pleine lune
Que la paix soit sur toi, ô Lumière contre toute obscurité
Que la paix soit sur toi, ô unique dessein
Que la paix soit sur toi, ô faiseur de miracles
Que la paix soit sur toi, ô détenteur des vérités
Que la paix soit sur toi, ô toi le plus excellent des guides
Que la paix soit sur toi, ô espoir des pécheurs
Que la paix soit sur toi, ô crème des crèmes
[…]
La yadumu illa llah
Ya mustafa

Annexe 2 : Chant de *debaa* « Le soulagement du cœur par évocation de Dieu »

أَلِيفٌ قَبْلَ لاَمَيْنِ * وَهَاءٌ قُرَّةُ العَيْنِ
أَلِيفٌ أَوَّلُ الاِسْمِ * وَلاَمَيْنِ بِلاَ جِسْمِ
وَهَاءٌ غَايَةُ الرَّسْمِ * تَهَجَّى سِرَّ حَرْفَيْنِ
تَجِدُ وَصْلاً بِلاَ أَيْنِ
حُرُوفٌ كُلُّهَا تُتْلَى * تَرَى القُلَّيْبَ بِهَا يُجْلَى
وَيُسْلَى بَعْدَ مَا يُبْلَى * وَيُدْرَج بَيْنَ كَفَنَيْنِ
بِرَمْزَيْنِ رَقِيقَيْنِ
غَرَامِي فِي الهَوَى قَدْ بَاحَ * وَفَجْرِي بَعْدَ لَيْلِي رَاحَ
وَصِرْتُ فِي الوُجُودِ مِصْبَاحَ * وَشَمْسًا بَيْنَ قَمَرَيْنِ
وَلَمْ أَدْرِ أَنَا أَيْنِ
مُنَى! يَا مَنْ بِهِ هِمْتُ * وَقُوتُ الرُّوحِ إِذَا مُتُّ
وَخَوْفُ البَيْنِ أَشْهَدْتُ * مَتَى يَا قُرَّةَ العَيْنِ
نَجِدُ وَصْلاً بِلاَ أَيْنِ
مَتَى يَا مُنَيَّةَ القَلْبِ * تُسَيِّرُنَا إِلَى الرَّكْبِ
وَنَدْنُو قَابَ قَوْسَيْنِ * تَجِدُ وَصْلاً بِلاَ أَيْنِ

L'alif précède deux lâm et [avec] le hâ, voilà la prunelle des yeux
L'alif inaugure le nom ; adjoint aux deux lâm, ne donnent aucune forme !
[Car] le hâ en clôt la graphie, gravant le mystère des deux lettres
Tu auras un attachement sans localité
Toutes ses lettres sont psalmodiées et procurent au cœur un soulagement.
Guéri, après l'affliction, il est couvert de deux suaires
Par deux symboles doux :
Mon amour dans la passion est dévoilé / et l'aube succédant à la nuit s'en est allée
Dans l'existence, je suis devenu une lanterne / un soleil entre deux astres.
Mais, je n'ai pas reconnu ma localité.
Exauce mes vœux, ô celui dont je suis épris, nourriture de mon âme après ma mort
J'ai démontré mon appréhension quant à la séparation / À quand, ô prunelle des yeux ?
Aurions-nous un attachement sans localité ?
À quand, ô espoir du cœur / nous conduis-tu au trépas ?
Nous nous rapprocherions à deux arcs[12] / [et] tu auras un attachement sans localité.

12 Allusion à l'ascension nocturne du prophète Muhammad dans les cieux, qui, selon les termes coraniques, s'est rapproché de Dieu à distance de « deux arcs, ou plus proche encore » (Coran, LIII/6-8).

Glossaire

arbayini : quarantième jour, par exemple après un décès.

bandradandra : sorte de chapiteau traditionnel bordé de tissus brodés qui accueille les manifestations publiques ou privées.

Barzandjî : (*barzange*, *barzangî*) compilation de récits et de poèmes mystiques hagiographiques sur la vie du prophète Muhammad. Il s'agit d'un ouvrage utilisé par les principales confréries soufies comoriennes et mahoraises dans la célébration du *mawlid*, naissance du Prophète.

dafu : cymbale, instrument circulaire ou demi-circulaire de la famille des idiophones, comportant un ensemble de disques métalliques et une peau du type *tari*.

daira : une partie de la cérémonie de *dhikr*, où les *murid* (confrère, aspirant) sont debout en cercle, serrés les uns contre les autres en se tenant les mains tout en ayant les bras le long du corps. Le haut du corps bouge d'avant en arrière, ou bien de gauche à droite selon le rythme du chant (en crescendo ou decrescendo).

debaa : pratique musicale mystique, issue de la confrérie Rifâ'iyya. Le terme renvoie en même temps à la cérémonie et au type de musique associé. L'origine de son appellation remonterait à Abdurrahmân b 'Alî al-Dayba' (عبد الرحمن الديبع) / al-Dayba'î (866 h/1461), historien yéménite, écrivain, traditionniste (savant de l'islam spécialiste des hadîth), compilateur de poèmes et auteur de *mawlid* (récits mystiques sur la naissance du Prophète et sur les évènements afférents). Originellement masculin, le *debaa* est devenu, à Mayotte, une pratique de prédilection des femmes depuis la première moitié du XX^{e} siècle, avec une chorégraphie composée de gestuelles (main, corps, etc.) mêlant grâce et beauté. La pratique masculine du *debaa* se joue dans les cérémonies de *mulidi*, de *kandza*, de *dinahu* et de *madjilis*.

dhikr : rituel imposant une série d'invocations matinales et nocturnes au *murid* (aspirant, confrère) obligatoire dans les cérémonies.

dinahu : nom d'une prière masculine d'hommes chantée et dansée organisée par les adeptes et consistant à faire un pas en avant puis un autre en arrière.

djavi : grande natte.

djoho : de l'arabe *djûkh* (جوخ), costume décoré de fil d'or (doré ou argenté), traditionnellement porté à Oman et à Zanzibar, mais aussi dans l'archipel des Comores.

du'a : invocation dans l'islam désignant une supplication par laquelle les musulmans demandent à Allah d'exaucer leurs demandes.

fumbo : art de la parodie et de la critique. Il s'agit d'un chant accompagné ou non d'instruments et dont l'objet est la parodie, la critique ou au contraire l'éloge.

fundi : en shimaore, terme générique qui signifie « maître » dans les domaines de la connaissance.

hishima : honoration.

imam : donneur(se) de consignes.

kandza : pratique musicale masculine à Mayotte issue de la confrérie Rifâ'iyya.

kaswida : poème, en arabe. Ce terme désigne, à Mayotte, un chant religieux consistant à

chanter les louanges de Dieu et de son prophète Muhammad à l'occasion des mariages et à valoriser les préceptes de l'islam.

kashakasha : cymbale, instrument circulaire ou demi-circulaire de la famille des idiophones, comportant un ensemble de disques métalliques.

kilabu ni anfu (ki.), tampa (shi.) : botte de fleurs de jasmins accrochées à une épingle.

kishali : châle que les femmes portent sur la tête.

madjilis : de l'arabe *madjlis*, assemblée. Il s'agit d'une assemblée réunissant les dignitaires et le public autour d'un objectif spirituel, ou à l'occasion d'une (manifestation de) joie. Le *madjlis* de mariage est ponctué de lectures du Coran, de *mawlida* (*barzandji*), d'exhortations, de chants et de danses.

manzaraka : mariage traditionnel mahorais qui dure en moyenne une semaine. Il est rythmé par d'autres cérémonies.

mbiwi : art musical et chorégraphique féminin du patrimoine immatériel mahorais. Ce sont les deux bâtonnets en bambou, *mbiwi*, utilisés comme instruments de percussion en les faisant s'entrechoquer, qui donnent leur nom à cette pratique. Le *mbiwi* anime par excellence les cérémonies de mariage.

msindzanu : masque ayant une douzaine de fonctions esthétiques et cosmétiques, qui permet également de lutter contre le soleil avec des usages rituels spécifiques.

msutru : tissus divisant en deux le *bandrabandra* pour former la séparation physique entre les hommes et les femmes.

mulidi : déformation du terme *mawlid*, signifiant « naissance », ce terme désigne tout autant la cérémonie, le chant, la danse et le rythme de chant soufi de Mayotte se réclamant de la *twarika kadiria*.

nadhara : de l'arabe *nadhr*, promesse d'action, vœu pieux. Terme renvoyant à une promesse d'œuvre pieuse, après l'accomplissement d'une réussite et d'une joie.

saluva : tenue traditionnelle des femmes mahoraises, il s'agit d'une bande de tissu qui s'attache au niveau de la taille ou du buste. Il est accompagné d'un *kishali* (châle) assorti.

shâdi : chant entonné a cappella.

Shadhuli : confrérie soufie fondée par Abou Hassan al-Chadhuli.

shama : association (formelle ou informelle).

shigoma : musique et danse pratiquée dans les mariages.

shioni (shi.) ou kioni (ki.) : école coranique traditionnelle.

soroda : signifiant soldat en comorien, le terme désigne les femmes combattantes ayant lutté pour le rattachement de Mayotte à la France et pour sa départementalisation dans les années 1960-1970.

tari : membranophone, tambour sur cadre.

toka : fleurs de jasmins attachées en boule sur des colliers de perles.

tshandaruwa : tissu brodé à la main avec une technique *petakufe*, orné de motifs inspirés de la vie quotidienne ou de représentations symboliques, utilisé pour décorer le *bandrabandra*.

twarika : de l'arabe *tarîqa*, voie soufie, confrérie. À Mayotte, il y a principalement la Qadiriyya, la Rifa'iyya et la Shadhuliyya (Shadhiliyya).

utende : forme d'art oratoire élogieux.

Prioritizing Ethics and Equity in Documenting and Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Some Approaches in the United States

Michelle L. Stefano

Abstract

This article focuses on certain initiatives at the national level in the United States to help safeguard intangible cultural heritage, or 'folklife', at the community level. Specifically, it discusses support provided by the American Folklife Center (AFC), in the Library of Congress (Washington, D.C.), for communities to research and document their own living cultural traditions and practices, as part of the Library's *Of the People: Widening the Path* Community Collections Grants program. As examined, the Community Collections Grants program prioritizes ethics and equity by ensuring that grant recipients, as the cultural experts, control documentation and safeguarding processes, and by providing needed resources for archival preservation and related programming in their communities, as well as at the Center. Home to one of the largest ethnographic archives in the world, a longstanding mission of the AFC is to enhance inclusion and representation of historically (and continually) marginalized communities, raising awareness of contemporary culture in diverse forms, and the ways they work to keep their living cultural heritage alive, in their words and on their terms.

Keywords: Intangible Cultural Heritage (ICH), documentation, archives, decolonizing heritage

Résumé

Cet article se concentre sur certaines initiatives nationales aux États-Unis pour préserver le patrimoine culturel immatériel au niveau communautaire. Il s'intéresse particulièrement au support apporté par l'American Folklife Center (AFC) à la bibliothèque du Congrès de Washington, afin de documenter et de développer les recherches sur les pratiques culturelles et traditions des communautés, à travers le programme de subventions pour les collections communautaires *Of the People: Widening the Path*. Ce programme accorde la priorité à l'éthique et à l'équité en veillant à ce que les bénéficiaires des subventions, en tant qu'experts culturels, contrôlent la documentation et les processus de sauvegarde, et en fournissant les ressources nécessaires pour la préservation des archives et les programmes connexes dans leurs communautés et à l'AFC. Abritant l'une des plus grandes collections d'archives ethnographiques au monde, une mission de longue date de l'AFC est d'améliorer l'inclusion et la représentation des communautés historiquement (et continuellement) marginalisées, en sensibilisant à la culture

contemporaine sous diverses formes et à la manière dont elles travaillent pour garder leur patrimoine culturel vivant, avec leurs mots et selon leurs termes.

Mots-clés: patrimoine culturel immatériel (PCI), documentation, archives, décolonisation du patrimoine

Introduction

This article focuses on approaches taken to support the research and documentation of living cultural traditions, practices, and expressions by its experts: the communities, artists, and culture keepers who call them their own and strive to keep them alive. Recognizing – and actively respecting – the expertise of intangible cultural heritage (ICH) communities is a foundational step in applying ethical principles to the shaping of actual practice in any kind of ICH safeguarding initiative, program or project. Moreover, upholding the expertise of ICH communities, such as by ensuring that they are guiding efforts, is a core component of redressing historical inequities in the heritage-making field, which includes centuries of unethical and extractive ethnographic research and documentation practice[1].

It can be argued that there is a spectrum of expertise that is activated in order to effectively safeguard ICH. For instance, heritage professionals provide needed knowledge and skills to reinforce approaches that ICH communities deem most appropriate for sustaining their living heritage. In addition, heritage professionals are often privileged to manage – and empowered to make decisions on – an array of resources, such as financial support, venues, and technological tools, that enable the promotion of ICH to wider publics, raising greater awareness of communities' cultures and the issues to which they wish to bring attention. Yet, communities are the owners and arbiters of their ICH, and possess authoritative expertise on how it can be best sustained for the future. ICH keepers know the deeper meanings of how and why their ICH is important, especially with respect to the ways that are most appropriate and effective for passing it on. On the subject of community expertise, and the rich knowledge and meanings that are rooted in ICH (or *folklife*, the commonly used term in the U.S.), folklorist Selina Morales states:

> "Folklife, because it is passed between people, has an embedded, culturally relevant pedagogy. In addition to holding the DNA of community creativity, these art forms hold critical pedagogical tools for teaching long-valued lessons about beauty, joy, epistemology, ethics, survival skills, leadership styles, community building, visioning the future, and so much more" (Morales, 2020: 2).

The approaches explored in this article are not necessarily new. For a long time now, cultural communities and social groups across the world have been researching, documenting, and safeguarding their own cultural practices and expressions in a variety of ways, as determined most appropriate and meaningful to them. Nonetheless, I mainly focus on approaches undertaken to bolster local-level ICH safeguarding efforts from the

1 I sincerely thank Lily Martinet for inviting me to the 2021 Colloque International du CFPCI, *Patrimoine culturel immatériel et musées*. I would also like to thank Séverine Cachat and Christian Hottin for their generosity and support. The views expressed in this article are solely my own and not those of the Library of Congress.

perspective of a national-level cultural heritage institution: the American Folklife Center (AFC), in the Library of Congress (Washington, D.C.). In particular, I discuss a recent large-scale funding initiative, the AFC's Community Collection Grants, which are dedicated to supporting the documentation of living cultural heritage by ICH communities across the country, and providing related resources that are needed for the preservation of that documentation in source communities and in the Center's archives. Accordingly, I first discuss the importance of documentation, and closely connected archival preservation, in relation to safeguarding ICH. In the following section, I offer an overview of the AFC and its main functions as an institution dedicated to living cultural heritage, ethnographic research and documentation, and archival preservation. From there, I examine how the Center serves to support cultural communities, social groups, and individuals in researching and documenting their own cultural traditions and activities, including through the current Community Collection Grants program.

Documenting ICH

In the AFC's latest version of *Folklife and Fieldwork: An Introduction to Cultural Documentation*, a guidebook for all who are interested in the topic, documentation – "in the form of audio and video recordings, notes, drawings, and photos" – is presented as a core component of ethnographic research, or "fieldwork," which is the "difficult but rewarding work of recording firsthand observations and interviews with community experts" (Winick and Bartis, 2016: 4). The authors continue:

> "Fieldwork is recording or documenting what we see and hear in a particular setting, whether that be a rural farming community or a city neighborhood, a local fish market or a grandmother's living room. [...] Most excitingly, fieldwork is interviewing the greatest living experts on the traditions [and] can help tell the story of a community in many ways, leading to community engagement and cultural revitalization. At the same time, if we care for [the documented materials], they will remain safely archived for future generations" (Winick and Bartis, 2016: 4-5).

With respect to international guides, UNESCO's *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* lists documentation as a key component of safeguarding ICH, and is a recommended activity for identifying, promoting, and revitalizing it (UNESCO 2003: Art. 2). Moreover, in the Convention's *Operational Directives*, it states:

> *"Les instituts de recherche, centres d'expertise, musées, archives, bibliothèques, centres de documentation et entités analogues jouent un rôle important dans la collecte, la documentation, l'archivage et la conservation des données sur le patrimoine culturel immatériel ainsi que dans l'apport d'informations et la sensibilisation à son importance"* (UNESCO 2020: para. 109).

Even though it is possible to safeguard ICH without documenting it, the act of recording important information about its features, especially how and why it is practiced, by whom, where, and how it is transmitted over time, can benefit its keepers and communities in a variety of ways.

Indeed, the benefits that documenting ICH can provide to communities and their descendants, among others, can be extended into the future if the records are preserved, typically in some sort of archival context. As such, the value of documentation

is raised when it is preserved, connecting documentation and archival preservation as two closely related measures that, ideally, should be considered equally important and intertwined. In other words, when beginning a documentation project, for example, the preservation of the materials that will be generated, such as audio interviews, videos, and photographs, should also be planned at the same time. Essentially, the researcher, ethnographer, or documentarian is the *first* archivist (Shankar, in Stefano, 2019).

In the context of the Convention, associated guidelines, and the safeguarding approaches they together promote, documentation and its preservation are rightly presented as closely related activities (UNESCO, 2020). It is also stressed that *access* to the archived materials should be ensured, particularly with respect to the people represented in, and connected to, the documentation. Generally, access pertains to removing barriers in order to enhance the physical (including digital) availability and dissemination of documented materials. Significantly, access also concerns the ways that documented materials are organized, described, and therefore, interpreted and presented in order to more easily facilitate physical and intellectual access to them. As such, access to documentation and preserved materials is a fundamental ethical consideration, one that is appropriately highlighted in UNESCO's Ethical Principles for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (see UNESCO, 2015, Principle 5).

To facilitate physical and intellectual access to archived documentation requires the simultaneous creation of metadata about its contents, which encompasses basic facts, such as the date, place, and information about those represented and involved, as well as more elaborate descriptions that bring necessary historical and cultural context to the materials. In ethnographic projects, metadata typically includes, for example, transcriptions of recorded interviews, photograph and video logs, and the fieldnotes of the ethnographers or documentarians. As such, it is the responsibility of the documentarian and project team to keep the documentation products and metadata together for archival processing, preservation, and eventual dissemination (with participant permission).

Unethical ethnographic and heritage practice of the past was predominantly based on extraction, where cultural materials and related information were decontextualized from source contexts to be recontextualized elsewhere, such as in archives and museums (Kirshenblatt-Gimblett,1998). Traditionally, as a core feature of the "colonial collecting project" (Christen, 2015), source communities were excluded from consenting to and controlling collection and documentation processes, including the creation of contextual information, as well as how the extracted objects and records would be recontextualized for public consumption. Over recent decades, archives, museums, and other heritage institutions have sought to address the structural inequities that have underpinned colonial (and settler colonial) heritage practice by working with source community members (and descendants) to: negotiate consent and contemporary uses of their materials; set limits on access (if desired); reinterpret collections; and re-conceptualize how they are categorized in collection management systems, all under their expert guidance. Such efforts are part of the broader movement to decolonize heritage institutions and practice, where decision-making power is shifted to source communities as the owners and experts of their heritages (see Onciul, 2015).

Despite the Convention's explicit recommendation that ICH communities participate in all safeguarding measures that are instituted by State Parties, as well as its recognition

of community *"pratiques coutumières qui régissent l'accès"* to ICH (UNESCO 2003: Art. 13; see also 2015; 2020), stronger emphasis should be placed on *community-led* documentation and preservation processes, and the need to increase support of them. For example, in the *Operational Directives*, *"centres et associations communautaires, musées, archives et autres entités analogues"* are rightly acknowledged as key places for the transmission and dissemination of ICH (UNESCO, 2020: para. 108). However, in the following paragraph, *"la collecte, la documentation, l'archivage et la conservation des données"* are largely recognized as activities of *"centres d'expertise"*, as quoted earlier, which are generally characterized as institutions external to ICH communities (UNESCO, 2020: para. 109). Although it is correct that access to *"résultats des recherches effectuées en leur sein"* needs to be "facilitated" for ICH source communities (UNESCO, 2020: para. 85), it is equally — if not more — essential to foster research and documentation activities that are carried out *by* them, especially community-led efforts that are already underway.

Of course, the Convention is written largely for an audience of government representatives, heritage professionals, and scholars (Smith, 2006). These are the actors and experts first mobilized to implement the Convention within their State Party territory. In general, they are likely to be privileged with decision-making power, or have access to decision-making processes, that influence how the Convention is implemented, and how its implementation engages ICH keepers and communities at the local level. In this view, it is commendable that the Convention calls on professionals, and the heritage institutions and « centres d'expertise » where they often work, to engage more with the safeguarding of ICH at national, regional, and local levels. In terms of prioritizing ethics and equity in ICH safeguarding, therefore, the goal should be to develop collaborations with ICH communities, in which their expertise is recognized and respected, and they are empowered as the ultimate decision-makers in identification, documentation, transmission, and wider dissemination efforts.

Although the U.S. is not a State Party to the Convention, for several decades, however, similar initiatives that focus on reinforcing community-led ICH/folklife programs, and supporting community-based organizations, are common across the country, including programs facilitated by national institutions like the AFC. A substantial component of this support is financial, through a variety of grants that are awarded to artists, culture keepers, and larger groups and organizations, in addition to a range of other resources that contribute to strengthening community-based activities and the promotion of their living heritage. Accordingly, the following section discusses the AFC, and its main functions as an archival, educational, and funding institution, with focused attention to the kinds of support it offers to local communities and their living cultural traditions, practices, and expressions.

The American Folklife Center: Core Aims and Efforts

In 1976, the U.S. Congress passed the American Folklife Preservation Act (Public Law 94-201) that established the AFC in the Library of Congress. As legally mandated, the Center serves to "preserve and present" folklife, which is a concept comparable to 'ICH' and, in the 1970s, was defined as:

> "[...] the traditional expressive culture shared within the various groups in the United States: familial, ethnic, occupational, religious, regional; expressive culture

includes a wide range of creative and symbolic forms such as custom, belief, technical skill, language, literature, art, architecture, music, play, dance, drama, ritual, pageantry, handicraft; these expressions are mainly learned orally, by imitation, or in performance, and are generally maintained without benefit of formal instruction or institutional direction" (AFC, 2018).

Today, this definition serves as a general guideline for conveying the distinctiveness of this category of cultural heritage, as there is considerable flexibility in conceptualizing and categorizing 'folklife' in the U.S. Professionals – namely, "public folklorists" – in the field may form their own definitions, which can be rooted in academic training and cultural policies (national and state levels), but usually evolve based on learning from cultural community members how they define their own cultural practices, such as during ethnographic research and documentation when relationships are built.

Since 1976, the AFC fulfills its mission to preserve and present folklife in a number of dynamic and community-oriented ways that broadly relate to archival preservation, educational outreach, administering grants, and public programming. At the heart of the Center is one of the largest ethnographic archives in the world, comprising almost seven million items that correspond to well over 3,000 archival collections, and representing documentation in 500 languages from across the world. In brief, AFC collections pertain to a broad range of cultural traditions, spiritual expressions, and oral histories of people in rural, suburban, and urban contexts across the globe, and from the late 19th century through today. Collections are multi-format: they are both digital and analog, and typically contain audio, visual, and manuscript items, among other materials. Serving also as a center for research, visitors to the AFC can listen to and learn from collections, producing knowledge from them, such as in the form of books, films, and other publications. Researchers have also used AFC collections for cultural revitalization projects in their home communities, making contemporary use of the rich cultural documentation, oral histories, and resources that are preserved from the past.

A longstanding priority of the AFC archives is to enhance inclusivity and representation of diverse communities and their heritage, such as in terms of race, gender and sexuality, ethnicity, occupation/class, religion, geography, and intersections thereof. In particular, a substantial amount of archival materials document the cultures, livelihoods, and experiences of marginalized communities and groups, including Indigenous communities, Black, Latinx[2], and Asian Americans, as well as immigrant and newly-arrived refugee communities, as important examples. Moreover, women's traditions, occupational cultures, and urban folklife are also prioritized areas for enriching the archives through staff fieldwork, donations, and in providing financial and other technical assistance for a wide array of documentation projects, as discussed later. With this immense repository of living cultural heritage, issues relating to ethics and equity are heightened, and are often engaged on a one-on-one basis with those represented in (or by) the archival materials. In general, AFC staff strive to maximize access to these rich collections, such as through their digitization and in increasing their online availability via the Library website. Yet, as with museums, it may be necessary to limit access to certain collection materials as determined by those represented in, or by, them.

2 "Latinx" describes a person of Latin American origin or descent and is used as a gender-neutral or non-binary alternative to Latino or Latina.

Fig. 1 Electrician Jasmine Gould takes a selfie with fellow electricians of the International Brotherhood of Electrical Workers, Local #3 of Queens, New York, at the 2017 Women's March in New York City. This photo accompanies an interview recording with Gould, as part of the American Folklife Center archival collection, Illuminating History: Union Electricians in New York City (AFC 2016/035), based on a 2016 documentation project supported by the Center's Archie Green Fellowship Award program and conducted by researcher and electrician Jaime Lopez.

In addition to archives development, staff are typically involved with facilitating public events, such as concerts and lectures, publications, podcasts, online presentations, training in ethnographic methods and archives practice, and grants administration, to name some examples (see Library of Congress, 2022(a)). As mentioned earlier, the AFC's *Folklife and Fieldwork* guidebook was first published in 1979, and has been revised over time to account for changes in recording technologies, preservation methods, and public interests. Vital to its lasting popularity is that it was specifically created as a tool for anyone interested in gaining cultural research, documentation and archiving skills.

Moreover, the Center offers several grant awards and fellowships on an annual basis (fig. 1). One example is the AFC's Archie Green Fellowships (AGF), which have been awarded since 2010, and were established to foster "new, original, independent field research into the culture and traditions of contemporary workers and/or occupational groups" across the country (Library of Congress, 2022(b)). Each year, five to six projects are funded (up to $35,000 USD each), and have included studies into and documentation of: beauty salons/hairdressing (across the U.S.); home-based healthcare workers in Oregon; produce workers on the U.S.-Mexico in Arizona; women architects (across the U.S.); the waste management and recycling industry in Vermont; funeral service workers in the

South; workers in Houston's port and shipping industries; and South Asian immigrant taxi drivers in New York City, among numerous others (see Library of Congress, 2022(c)).

The documentation generated via AGF projects typically consists of interviews and photographs of workers and their places of work, which provide important insights into the larger occupational communities of which they are a part, and the issues that they want to share, such as fights for labor protections and unionization. Project documentation is then accessioned into the Center's archives to be processed and made available on the Library's website as online collections. Currently, dozens of AGF project collections, or the Occupational Folklife Project Collections, have been made accessible online, a number that increases regularly. The AGF program supports projects conducted by academics, heritage professionals, oral historians, and of course members of the documented communities themselves. Nonetheless, as noted, the AFC's Community Collections Grants are specifically dedicated to supporting culture keepers in documenting and safeguarding their own cultural practices and traditions in wide-ranging forms.

The Community Collection Grants

Initiated in 2021, the AFC's Community Collections Grants (CCG) program is made possible by a multi-million dollar grant from the Mellon Foundation to the Library of Congress, as part of the wider Library *Of the People: Widening the Path* initiative. In brief, *Of the People* seeks "to empower new generations and diverse audiences to explore [the Library's] enduring treasury of information [and] enhance and support diverse and inclusive participation in the creation and perpetuation of the nation's historical and creative record" (Library of Congress, 2021). The CCG program aligns with this mission through its support of community-led cultural documentation projects in a wide range of socio-cultural and geographical contexts, as well as by enriching the archival collections of the Library itself. As the "nation's library" and as a national heritage institution, the historical record is expanded through its continued collection, preservation, and dissemination of millions of materials and archival collections (analog and digital), its representation of U.S. and global history, and the contemporary issues and experiences of diverse peoples. In this view, the CCG program serves to broaden inclusion and deepen representation of cultural communities across the country, helping to better reflect their cultural livelihoods and the challenges they face from their perspectives, in their words and on their terms. Indeed, the "Of the People" title of the initiative reflects the notion of collecting, safeguarding, and disseminating living heritage *of*, *for*, and *by* the community experts themselves, disrupting the unjust and inequitable ways in which 'official' history and heritage has long been made.

At the time of this writing, the first group of CCG recipients was only recently announced, and AFC staff members (myself included) are currently working with them in guiding their projects. The ten recipients (project teams) are both individuals and organizations, based across the U.S. and territories – from Puerto Rico, the East Coast and South, to the Midwest, Hawai'i, and the Federated States of Micronesia. Together, their projects focus on documenting an array of living cultural traditions, such as Chicano music in Texas, African American and Latinx food practices in Chicago, Indigenous textile weaving and basketry traditions, Asian American festivals and celebrations, and electronic dance music (House music) cultures across the U.S., to name some examples (see Library of Congress, 2022(c)).

Importantly, their projects also examine issues facing the project communities, including the impacts of the climate crisis on their lives and cultural traditions, and the integration of more sustainable practices, such as with respect to coffee agriculture and production in Puerto Rico (fig. 2). Project teams are embarking on projects that will create extensive digital materials, such as video performances and demonstrations of traditions, interviews with community members, photography of cultural events, as well as written notes and other contextual information (metadata), among others. An additional and equally important aim of the CCG program is to help bolster heritage preservation in recipient communities, such as in terms of providing assistance for their own efforts in archiving materials they generate during their projects.

More specifically, through the CCG program, ten projects are supported financially (up to $50,000 USD each) over a one-year period. The funds can be used to eliminate logistical obstacles, covering costs to, for example, compensate for labor, provide honoraria to participants, purchase equipment, and travel. There is also separate, additional funding that is available for organizing public events to share the projects in their home communities. These public programs may be exhibitions, film screenings, and/or community discussion events on the cultural meanings and messages that have emerged from the projects. As noted, other types of support is offered by the AFC, depending on the needs of project teams and based on one-on-one conversations over the course of the grant period. Such support is in the form of training (formal workshops and/or informal discussions) on a range of topics relating to ethnographic research and documentation, which includes: project design; ethical considerations and consent processes; interviewing methods and techniques; audio/visual documentation (and equipment use); and archival theory and preservation practice. In fact, in order to ensure that the CCG program is as inclusive as possible, applicants are not required to have any formal training in ethnography, cultural documentation, or archiving practice.

Although all training topics are important, AFC staff will provide guidance on preparing project documentation and metadata for accessioning into the AFC archives, and for its eventual accessibility as online collections, via the Library's website. Yet, AFC staff members are aware that certain materials may be determined by project communities to be culturally sensitive, and that certain materials should remain private and under

Fig. 2 Filmmaker Russell Oliver interviews Remy Rodriguez of Fincas La Sombra, Guayanilla, Puerto Rico, as part of the 2022 Community Collections Grant project, Documenting the Stories, Agricultural Traditions, and Culture of Specialty Coffee Farmers in Puerto Rico. © Russell Oliver.

community control. Discussions on these issues, including obtaining permissions for preserving and disseminating their materials, are held individually with project teams. As stated earlier, an objective of the grant program is to support the building or reinforcement of community-based archival repositories, so that project documentation can remain with its owners, in the spaces and places where it can be made most meaningful for future generations.

In terms of overall structure, the CCG program supports three cycles of ten projects per year (thirty in total), from 2022 through 2024. As a multi-year initiative, AFC staff seek to foster the building of a community of project teams, beyond each grant period, and as the community grows over the next several years. Relationship building will occur through ongoing individual conversations, group meetings, visits to project communities, publications, and a range of events in Washington, D.C. during the entire CCG program. Over time, recipients can play mentorship roles for those who are newer to the program, further strengthening the CCG community through exchanges of best practices and lessons learned. Already, in group discussions with current recipients, it is evident that there exists great overlap across their projects and interests. For instance, project teams are concerned with sustaining traditions that, in their expert view, are weakening to the point of being lost, as a result of the climate crisis, the passing on of elder community members, and the lack of mainstream attention to, and institutional support of, their living heritage. As such, they seek to not only record valuable information about their cultural practices for preservation purposes, but to also revitalize them and raise awareness of these larger issues, including the need to protect culture in all of its diverse forms (fig. 3).

As the program moves forward, staff members are beginning to devise ways that the program can be evaluated on an ongoing basis in terms of strengths and weaknesses, and longer-term impacts in CCG communities, with the intention to create long-lasting relationships and offer continued support. Because project documentation will be preserved in the AFC archives, as well as in source communities, relationships with community leaders and project participants will inevitably grow over the CCG program, as archival processes can require longer periods of time to complete, especially with respect to preparing project collections for public promotion. Furthermore, AFC staff continue to work toward mitigating challenges potential applicants may encounter, as the application system can be considered labor intensive, requiring time, effort, and — of course — navigating official forms and securing an Internet connection. As the program

Fig. 3 Photo from the 2022 American Folklife Center Community Collections Grant project, *And We are Still Here: Stories of Resilience and Sustainability from Houma Culture Bearers in Louisiana*. From left to right: Monique Verdin (interviewer), Kaliq Sims (videographer) and R. J. Molinere (artist) travel around in an air boat on Lake Long, behind Grand Bois, Louisiana, July 2022. © Dr. Tammy Greer.

seeks to recognize and uplift diverse culture keepers, musicians, artists, and their communities, raising awareness of the program and removing as many barriers as possible to the application process remains paramount. To mitigate challenges, staff are involved with outreach and providing technical assistance for applicants, as well as promoting the program through networks of allied professionals and community-based organizations. As the program unfolds, there are already lessons that are being learned to ensure that the "of, for, and, by" mission of the program is fulfilled in all aspects of its facilitation, and in its support of on-the-ground cultural experts and their agendas.

Ethical and Equitable Ways Forward

It is undeniable that the CCG program benefits from substantial financial and institutional privileges that make it possible, especially on such a large, nationwide scale. Institutional privileges include having dedicated, specialist staff and high-quality technological capabilities and resources to support local-level heritage work, and to preserve and publicly disseminate the invaluable, primary-source information that is generated through it. In this sense, the CCG program illuminates the type and extent of investment that is needed to redress the structural inequities that have undergirded anthropological and heritage-making practice for centuries, shaping the countless collections that live in archives and museums today, and that were customarily created without adherence to ethics and source community control. In other words, initiatives like the CCG program shine a light on the *expertises* and resources that are needed to push the decolonization of heritage practice forward, particularly from within longstanding heritage institutions at the national level.

Nonetheless, as a potential model, the program can be adapted to function on smaller, more localized scales. As stressed, this importantly includes collaborating with and supporting community-led organizations and ICH safeguarding efforts already underway, which requires meeting people where they are, out in the places integral to their cultural livelihoods. It requires listening and learning their agendas and safeguarding needs in order to, as heritage professionals, deploy the resources we are privileged to manage and decide upon in ways that are most appropriate and impactful, according to those who know best. In institutional collaborations with ICH communities, grounding ethics and equity in practice is to build trust and respect their authority; it is to listen and learn how the collaboration can primarily meet their needs, and to maintain ongoing consent throughout the process.

The keepers of ICH — as individual practitioners and artists, and larger cultural communities and social groups — possess crucial historical and cultural knowledge about their living cultural traditions, practices, and expressions. These bodies of knowledge represent deep expertise that is often embodied and learned through ongoing practice, and can be highly intimate, sacred, and emotional, as culture often is. Their expertise is unrivalled with respect to explaining, contextualizing, and protecting ICH, and for selecting where documentation efforts should concentrate and what should be preserved. In order to foster collaborative efforts and support ICH communities in their work, putting ethics and equity into practice automatically requires that source communities control safeguarding processes and are uplifted as the ultimate decision makers.

Bibliography

CHRISTEN, Kimberly. "Tribal Archives, Traditional Knowledge, and Local Contexts: Why the 's' Matters". In *Journal of Western Archives*, 2015, 6, 1.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage.* Berkeley: University of California Press, 1998.

LIBRARY OF CONGRESS. *Library of Congress Awards More than $500,000 to Support Contemporary Cultural Field Research within Diverse Communities*. Washington, D.C.: Library of Congress, 2022 (b). https://www.loc.gov/item/prn-22-021/library-of-congress-awards-more-than-500000-to-support-contemporary-cultural-field-research-within-diverse-communities/2022-03-28/ [2022.04.02].

LIBRARY OF CONGRESS. *Of the People: Widening the Path.* Washington, D.C.: Library of Congress, 2021. https://www.loc.gov/programs/of-the-people/about-this-program/ [2022.02.04].

LIBRARY OF CONGRESS. *Occupational Folklife Project*. Washington, D.C.: Library of Congress, 2022 (c). https://www.loc.gov/collections/occupational-folklife-project/about-this-collection/ [2022.02.04].

LIBRARY OF CONGRESS. *The American Folklife Center* (homepage). Washington, D.C.: Library of Congress, 2022 (a). https://www.loc.gov/research-centers/american-folklife-center/about-this-research-center/ [2024.04.05].

LIBRARY OF CONGRESS. *The Archie Green Fellowships*. Washington, D.C.: American Folklife Center, Library of Congress, 2022 (b). https://guides.loc.gov/american-folklife-center-fellowships-internships/archie-green-fellowship [2024.04.05].

MORALES, Selina. "Folk Culture: A Vessel for Equity in Education". In *Journal of Folklore and Education*, 2020, 7.

ONCIUL, Bryony. *Museums, Heritage and Indigenous Voice: Decolonizing Engagement.* London and New York: Routledge, 2015.

SMITH, Laurajane. *The Uses of Heritage.* London and New York: Routledge, 2006.

STEFANO, Michelle L. "'It's About the Stories that People Are Willing to Tell You': An Interview with Guha Shankar". In *Journal of Folklore and Education*, 2019, 6.

UNESCO. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris: UNESCO, 2003.

UNESCO. *Principes éthiques pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris: UNESCO, 2015.

UNESCO. *Directives opérationnelles pour la mise en œuvre de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris: UNESCO, 2020.

UNITED STATES, CONGRESS. *Public Law 94-201: 94th Congress, H. R. 6673, January 2, 1976: An Act to provide for the establishment of an American Folklife Center in the Library of Congress, and for other purposes*. [en ligne] https://www.loc.gov/folklife/public_law.html [2022.04.02].

WINICK, Stephen and BARTIS, Peter. *Folklife and Fieldwork: A Guide to Cultural Documentation*. Washington, D.C.: American Folklife Center, Library of Congress, 2016. https://www.loc.gov/item/2019667028/ [2023.08.15]

Des chants de marins au musée des Arts et traditions populaires de Cancale

Paul Terral

Résumé

Cet article se centre sur les projets et les initiatives de l'association Phare Ouest pour valoriser et faire vivre le répertoire maritime chanté en collaboration avec le musée des Arts et traditions populaires de Cancale en Bretagne. Par cette étude de cas, il s'agit de montrer la manière dont l'espace muséal contribue à la transmission d'une forme de patrimoine culturel immatériel (PCI) à l'échelle locale de manière participative et vivante.

Mots-clés : musée, patrimoine culturel immatériel (PCI), transmission, chants de marins, chants de travail, cabestan.

Abstract

This article focuses on the projects and initiatives of the Phare Ouest association to promote and transmit the sung maritime repertoire in collaboration with the musée des Arts et traditions populaires in Cancale (Brittany). The aim of this case study is to show how the museum space contributes to the transmission of a form of intangible cultural heritage (ICH) on a local scale, in a participative and lively way.

Keywords : museum, intangible cultural heritage (ICH), transmission, sailors' songs, work songs, cabestan.

Introduction

Créée en 1995, l'association Phare Ouest a pour objectif la transmission et la valorisation des répertoires maritimes chantés, notamment auprès des enfants. Œuvrant à la sauvegarde de cette forme de patrimoine culturel immatériel (PCI), les membres de l'association cherchent à développer et à enrichir le lien intergénérationnel autour d'une pratique collective chantée, en relation avec l'identité maritime du territoire. Cancale est une petite ville côtière, située à l'extrémité ouest de la baie du Mont-Saint-Michel, où diverses pratiques associées à la mer se déploient : la pêche est pratiquée depuis longtemps avec une histoire marquée par les Terre-Neuvas ; l'ostréiculture reste très dynamique ; chaque année, le 15 août, est organisé un pardon de la mer appelé « Fête des reposoirs », etc. Dans ce contexte, soutenue par un grand nombre de bénévoles, l'association Phare Ouest est devenue un pilier de l'animation culturelle de Cancale.

Depuis une vingtaine d'années, les initiatives de l'association pour valoriser et faire vivre le répertoire maritime chanté se sont concrétisées par une collaboration avec le musée des Arts et traditions populaires de Cancale. Après avoir présenté les projets et les objectifs de l'association Phare Ouest, il s'agira de dépeindre la manière dont cet espace muséal est devenu un lieu partagé contribuant à la transmission du PCI à l'échelle locale de manière participative et vivante[1].

Projets et objectifs de l'association Phare Ouest

S'intégrant aux pratiques qui se déploient à Cancale, l'association Phare Ouest propose tout au long de l'année diverses activités :

- les ateliers de chant traditionnel pour enfants et pour adultes ;
- les interventions dans des écoles élémentaires autour du chant traditionnel ;
- l'encadrement du groupe de chant traditionnel maritime nommé « Les Pirates[2] » ;
- la valorisation des répertoires de chant collectés dans la région ;
- l'animation de veillées chantées dans les cafés de Cancale ;
- la réalisation de disques de collectage.

Chaque année, le dernier week-end de septembre, l'association Phare Ouest organise également le festival de chant traditionnel maritime intitulé « Les Bordées de Cancale » avec trois spécificités :

- une programmation de chanteuses et chanteurs inscrits dans une démarche de collectage ;
- une absence totale de sonorisation pour favoriser une proximité entre les artistes et le public ;
- une attention portée aux droits culturels avec la possibilité pour les bénévoles et le public d'exprimer leur richesse artistique à travers différentes animations (chants de travail au cabestan, veillée chantée, casquette du marin, randonnée chantée, etc.).

Le travail de l'association est guidé par des convictions pédagogiques autour du chant qui s'expriment au travers de cinq éléments essentiels. Tout d'abord, il s'agit de faire pratiquer à un jeune public un répertoire lié à l'identité du territoire sur lequel il vit. Ensuite, il convient d'encourager la transmission aux enfants d'un répertoire connu de leurs parents et grands-parents. Cette transmission favorise une pratique collective familiale et renforce le sentiment d'appartenance à une même communauté, lié à un ancrage territorial. Cette démarche est également une manière de reconnaître la culture des aînés. Par exemple, les manœuvres chantées au cabestan sont mises en pratique par l'association (fig. 1). Le chant permet de rythmer la manœuvre des matelots et de gagner ainsi en efficacité. Par ses activités, lors de fêtes ou de festivals maritimes, l'association Phare Ouest offre au public et aux bénévoles la possibilité de mener un chant auquel

1 Je remercie avant tout la Maison des Cultures du Monde pour son invitation, et tout particulièrement Lily Martinet ainsi que Séverine Cachat qui nous écoutait de l'île de la Réunion lors du colloque le 14 octobre 2021 à Vitré.
2 À la suite de ces ateliers, un groupe d'enfants aujourd'hui composé de jeunes femmes se produit dans de nombreux festivals maritimes en Europe et aux Antilles.

Fig. 1 Casquette du marin, association Phare Ouest. © Michel Pinel.

répondent toutes les personnes effectuant la manœuvre. De plus, par la présence du langage symbolique, le répertoire chanté relève d'un apprentissage qui apporte les codes de conduite partagés par les membres d'une même société ou communauté, notamment dans le domaine de la vie affective et de la sexualité. Les paroles suivantes, extraites de collectages de chants, sont significatives : *Je partis deux, je revins trois*[3] */ J'ai mis l'oiseau dans la cage, mais l'oiseau s'est envolé*[4] */ Car jamais avantage, perdu n'est retrouvé*[5].

Par ailleurs, la pratique du chant est systématiquement associée à sa fonction d'origine : à la danse (chanter en dansant), à la marche (chanter en marchant), au travail (chants de manœuvres des matelots de la voile, chants de labour, chants de métiers). Le chant peut ainsi être aujourd'hui associé à d'autres activités du quotidien (chanter tout en randonnant, en cuisinant, en jardinant, en bricolant, en réparant les filets, etc.). Enfin, l'intérêt d'associer le chant à une pratique collective, à un partage social et intergénérationnel, porte sur l'importance de l'émanciper de son caractère spectaculaire, qui ne correspond certainement pas à sa fonction passée dans l'histoire de sa transmission. Par exemple, l'animation intitulée « la casquette du marin » consiste à faire participer au chant toutes les personnes d'une assemblée (veillée, fête, festival). La personne qui chante porte la casquette sur sa tête. Une fois sa chanson terminée, cette dernière pose la casquette sur la tête d'une autre personne qui entonne à son tour un chant, et ainsi de suite, pendant une ou deux heures (fig. 2 page suivante). Ce procédé permet d'impliquer tous les participants à co-construire une même pratique chantée et de révéler des chanteurs

3 L'auteur a transcrit de mémoire ces paroles, sans retrouver la référence exacte du chant en question.
4 Le texte intégral de ce chant est présenté en annexe (voir annexe 1).
5 Le texte intégral de ce chant est présenté en annexe (voir annexe 2).

Fig. 2 Transmission de la casquette du marin, association Phare Ouest. © Gérard Blot.

Fig. 3 Veillée chantée organisée par l'association Phare Ouest, 14 février 2020. © Richard Clouard.

Fig. 4 Veillée chantée : chants à hisser les voiles à grands coups, 2021. © Richard Clouard.

qui n'auraient pas osé exprimer leur richesse artistique dans un autre contexte. Aussi, les veillées chantées (ou le *Cabaret des complaintes*) en soirée permettent également de partager une pratique collective par l'intervention tour à tour des personnes présentes qui souhaitent interpréter un chant qui leur tient à cœur (fig. 3 et fig. 4).

Le projet d'extension du musée des Arts et traditions populaires de Cancale

En 1982, l'Association des Amis des Bisquines et du Vieux Cancale (A.A.B.V.C.) ouvre le musée des Arts et traditions populaires dans l'église Saint-Méen, située en plein centre-ville de Cancale. À partir d'acquisitions, de prêts et de dons de particuliers, le musée présente à ses visiteurs plus de 1 000 objets issus du patrimoine de Cancale et de sa région. Il présente aussi une approche des conditions de vie et de travail des populations locales. Chaque année, une exposition temporaire durant la période estivale vient compléter l'exposition permanente. Ouvert de juin à septembre, le musée accueille chaque année environ 4 000 personnes en provenance de la région et de toute la France.

Les expositions, l'édition des *Cahiers de la Vie à Cancale*[6] et les conférences forment les principales activités du musée. L'exposition permanente est composée de plus de 1 000 objets patrimoniaux avec quatre thèmes spécifiques à Cancale et sa région :

- la marine et le port de la Houle ;
- la pêche et les bisquines (bateaux traditionnels de Cancale) ;
- l'ostréiculture et l'agriculture locale ;
- la vie des personnalités cancalaises historiques.

Les *Cahiers de la Vie à Cancale* sont édités une fois par an. Chaque édition se compose de textes sur l'histoire de Cancale, de ses habitants et des communes limitrophes. Très documentés, ces textes sont rédigés par des membres bénévoles adhérents du musée ou par des personnes extérieures. Enfin, chaque année, sept conférences se déroulent tous les jeudis en juillet et en août. Ces événements réunissent une centaine d'auditeurs. Les conférences sont également assurées par des bénévoles de l'association ou par des intervenants extérieurs. Les sujets portent sur le patrimoine de Cancale et sur la vie maritime actuelle ou renvoyant à des époques plus lointaines.

Le musée des Arts et traditions populaires de Cancale collabore avec l'association Phare Ouest depuis près de vingt ans. La naissance du projet d'extension du musée, qui accueille dorénavant l'association Phare Ouest et son cabestan, est la concrétisation d'un projet de collaboration qui a mûri et grandi au fil des années. Les acteurs de l'association et du musée partageaient le désir d'unir dans un même lieu le patrimoine matériel et le PCI local tout en faisant vivre régulièrement les pratiques chantées liées à la culture cancalaise.

Pour l'association Phare Ouest d'une part, enseigner le chant traditionnel dans un tel lieu patrimonial maritime et disposer d'une salle pédagogique équipée a permis de faciliter la transmission des chants de travail et d'associer le chant aux manœuvres de bord des matelots de la voile. Les chants à virer (pour relever l'ancre) sont ainsi réalisés avec un véritable cabestan. Quant aux chants à hisser les voiles, des cordages adaptés permettent d'effectuer cette manœuvre qui engage toute une gestuelle et le corps entier. Pour le musée des Arts et traditions populaires de Cancale d'autre part, l'extension de la surface d'exposition permet de montrer au public de nouvelles collections et d'accueillir le cabestan, objet central de la tradition maritime et symbole des chants de travail. Lors des visites du musée, la présence du cabestan offre l'occasion de proposer au public une pratique vivante de la culture locale, une expression du PCI qui associe le chant à la manœuvre de bord.

Pour les deux structures, il s'agit aussi de s'intégrer à la dynamique culturelle de la ville de Cancale, avec la bibliothèque située à proximité et le pôle culturel « l'Amérance » (signifiant « amitié » en parler cancalais) qui accueille notamment les bureaux du musée et de l'association Phare Ouest. Cette collaboration se traduit principalement aujourd'hui par trois formes d'actions :

6 Cette publication est disponible au musée. Les premiers numéros sont disponibles en version digitale sur la Bibliothèque numérique bretonne et européenne, portée par l'Institut de documentation bretonne et européenne (IDBE), dans l'objectif de diffuser des documents dotés d'une valeur patrimoniale, historique, littéraire ou linguistique : https://bibliotheque.idbe.bzh/serie.php?nom=Les+Cahiers+de+la+Vie+%C3%A0+Cancale&l=fr [consulté le 8 avril 2024].

- les visites du musée organisées avec les enfants des classes concernées par les interventions de l'association Phare Ouest. Ces activités invitent les élèves à découvrir les différents types de pêche, dont la pêche lointaine à Terre-Neuve qui a marqué le Pays de Cancale ;
- la transmission des chants collectés par l'équipe du musée, dont les cantiques cancalais au sein de la chapelle Notre-Dame du Verger, patronne des marins, encore régulièrement entonnés lors des enterrements et de la fête des reposoirs, événement festif qui célèbre les marins et rend hommage aux disparus en mer ;
- le choix des conférences lors du festival de chant *Les Bordées de Cancale* sur des sujets maritimes et locaux.

Conclusion

Pour conclure, le musée des Arts et Traditions Populaires de Cancale participe aujourd'hui à la transmission des chants de travail spécifiques aux matelots de la voile grâce à la présence du cabestan de l'association Phare Ouest et de divers outils pour associer les pratiques chantées aux manœuvres de bord. Cette collaboration renforce la transmission et la valorisation d'une forme de patrimoine vivant ancrée localement, à savoir le répertoire maritime de chants locaux.

Par cette coopération, l'espace muséal est devenu un lieu d'animation pour les ateliers ou les stages de chant traditionnel maritime, ainsi que pour les interventions à destination des élèves accueillis. Cet espace offre aussi la possibilité au public d'expérimenter une pratique chantée liée au patrimoine immatériel local intégrée à la visite du musée. Œuvrant à la transmission du PCI, le musée est ainsi également devenu un espace propice pour accueillir des concerts, des conférences et des veillées chantées. Il nous appartient maintenant de continuer à le faire vivre pour que s'épanouissent le PCI et les traditions orales de ce territoire, et ce, en dialogue avec les autres traditions orales du monde.

Annexes

Annexe 1 : *À la Rochelle est arrivé*

La version de ce chant a été recueillie respectivement en 1974 et en 1976 par Michel Colleu, à Saint-Pierre-en-Port, et à Eletot auprès du Capitaine Védieu et de M. Cuvier.

À La Rochelle est arrivé
Roulez jeunes gens roulez
Trois beaux navires chargés de blé
Roulez, roulez, jeunes gens, roulez

J'ai mis l'oiseau dans la cage
Mais l'oiseau s'est envolé

Trois dames s'en vont le marchander
Joli marin combien ton blé

Entrez mesdames vous le saurez
La plus belle eut le pied levé

Le capitaine s'est écrié
Larguez devant larguez derrière

Larguez les focs les voiles d'étais
La belle s'est mise à pleurer

Qu'avez-vous donc la belle à pleurer
Vous avez eu mon pucelage (ou « avantage » selon les versions)

Vous avez eu mon pucelage (ou « avantage » selon les versions)
Mais je n'ai pas eu votre argent

Annexe 2 : *La Danaé*

La date approximative de la collecte de ce chant se situe entre 1898 et 1907, dans les années où le commandant Armand Hayet notait considérablement diverses formes de traditions orales sur son cahier (contes, dictons, chansons de ses matelots).

C'était une frégate lonla, c'était une frégate
C'était une frégate lonla, c'était une frégate
Nommée la Danaé, à prendre un ris dans les basses voiles
Nommée la Danaé, à prendre un ris dans les huniers

À son premier voyage lonla, à son premier voyage
À son premier voyage lonla, à son premier voyage
La frégate a sombré, à prendre un ris dans les basses voiles
La frégate a sombré, à prendre un ris dans les huniers

Sur cent quatre-vingts hommes / un seul gars s'est sauvé

Un gabier de misaine / qui savait bien nager
Il aborde sur une plage / trouve une fille à pleurer
Qu'avez-vous donc la belle / qu'avez-vous à pleurer
Je pleure mon avantage / dans la mer qu'est tombé
Que donneriez-vous belle / à qui vous le rendrait
Je lui en ferais l'hommage / avec mon amitié
La première plonge / marin n'a rien trouvé
À la deuxième plonge / le gabier s'est noyé
Car jamais avantage / perdu n'est retrouvé

Le patrimoine culturel immatériel, quel outil pour quels musées ?

Bénédicte Rolland-Villemot

Résumé

Selon le code du patrimoine, tout « musée de France » a l'obligation de rédiger un projet scientifique et culturel qui est un outil de gouvernance pour l'établissement. Mais un musée doit avant tout assurer la conservation matérielle de ses biens culturels pour les diffuser auprès du public le plus large possible. Cette mission est-elle compatible avec la valorisation du patrimoine culturel immatériel qui est un patrimoine vivant. Comment ré-articuler patrimoine matériel et immatériel dans un musée ? C'est précisément à la question de cette articulation que peuvent répondre les objectifs stratégiques d'un projet scientifique et culturel.

Mots clés : musées de France, musées de société, patrimoine matériel, conservation, projet scientifique et culturel, biens communs, diversité culturelle.

Abstract

According to the Heritage Code, any "museum in France" is required to write a scientific and cultural project which is a governance tool for the establishment. But a museum must above all ensure the material conservation of its cultural goods in order to disseminate them to the widest possible public. This mission is accountable with the enhancement of intangible cultural heritage which is a living heritage. How to re-articulate tangible and intangible heritage in a museum? It is to this articulation that the strategic objectives of a scientific and cultural project can respond.

Keywords : museums of France, museums of society, material heritage, conservation, scientific and cultural project, common goods, cultural diversity.

Selon l'Unesco, le patrimoine culturel immatériel (PCI) est défini ainsi : « Le patrimoine culturel ne s'arrête pas aux monuments et aux collections d'objets. Il comprend également les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel[1] ». Ce patrimoine immatériel reste fragile. Existe-t-il alors une rupture épistémologique entre le musée, outil de conservation de la matérialité, et le PCI ? En effet, le musée a pour mission de conserver des biens culturels matériels, et d'assurer la pérennité et la conservation matérielle. Ainsi, le musée doit-il se préoccuper du patrimoine immatériel et

1 Définition [en ligne] https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003 [consulté le 20 décembre 2023].

comment peut-il nouer des liens entre patrimoine immatériel et patrimoine matériel ? La pérennité des collections du musée serait-elle plus durable que la fragilité du patrimoine immatériel ?

Vie et pérennité des objets, et sauvegarde du PCI

Commençons par une évidence : le sort de tout objet façonné par la main de l'Homme est de subir des modifications, de se dégrader et finalement de disparaître. La forme initiale des objets correspond à des besoins, à des fonctions et à des goûts datés et situés. La modification de ceux-ci au fil du temps peut entraîner soit l'adaptation de l'objet, soit conduire à son abandon ou à sa destruction. Cette considération vaut pour les fonctions symboliques associées aux objets, comme pour leurs fonctions pratiques. La valeur d'authenticité des collections de musées, en vertu de la déontologie de la restauration soucieuse de respecter l'intégrité physique de l'objet, a longtemps semblé contradictoire avec la fugacité de l'immatérialité. La discipline de la conservation préventive, qui s'est développée à partir des années 1990, entend assurer une soutenabilité culturelle aux collections muséales. Mais la conservation matérielle peut-elle à elle seule assurer la soutenabilité culturelle quand la chaîne opératoire du processus de conservation a été rompue et si les liens avec le patrimoine immatériel sont inexistants ?

Le processus de conservation connaît aujourd'hui une rupture en raison de la dématérialisation et de l'obsolescence technique. Cette césure épistémologique conduit à une réflexion sur la technologie culturelle mise en place dans les musées : comment est-il aujourd'hui possible de construire une histoire matérielle des collections et des biens culturels ? Existe-t-il alors une rupture épistémologique entre le musée, outil de conservation de la matérialité, et le PCI ? En effet, un objet de musée ne garde sa signification que si elle peut rendre compte d'un fait social total et servir la conservation d'une culture sous tous ses aspects, tant la matérialité des objets que les éléments immatériels qu'ils contiennent : les gestes, les savoir-faire, les rapports sociaux. Ainsi, en préservant les objets et la mémoire qui lui est associée, la conservation du patrimoine prendra tout son sens et permettra de répondre à la question de savoir ce qu'il faut conserver pour le transmettre aux générations futures. Claudie Voisenat affirme qu'il n'existe pas de biens qui pourraient être « patrimoniaux par nature » :

> « À désigner ainsi certains éléments projetés dans une intemporalité paradoxale, que l'histoire des techniques de restauration illustre magnifiquement, la notion même de patrimoine pourrait bien être devenue elle-même atemporelle [...] » (Voisenat, 2016 : 19-20).

Or, le patrimoine culturel, matériel ou immatériel, est en constante évolution. Les nouveaux modes de production et de consommation provoquent des changements culturels dans le rapport aux objets. La tension entre l'éphémère et la conservation fonde les métiers du patrimoine. Qu'est-ce-qui a été choisi dans cet objet pour être conservé ? Est-ce l'intentionnalité ou la matérialité des collections qui importe ?

Comme évoqué précédemment, la valeur d'authenticité des collections de musées, au regard de la déontologie de la conservation-restauration, soucieuse de respecter l'intégrité physique de l'objet, a longtemps semblé contradictoire avec la fragilité associée à l'immatérialité. La discipline de la conservation préventive, à partir des années 1990, ambitionne d'assurer une conservation pérenne et une soutenabilité culturelle. La patrimonialisation vise précisément la soutenabilité : le patrimoine culturel, les collections des

musées de France sont imprescriptibles, et donc irréversibles. Cependant, partant de ce constat, la réversibilité de la conservation-restauration qui propose une rupture épistémologique est-elle conceptuellement tenable ? Réversibilité de la restauration et soutenabilité culturelle entrent en tension. C'est précisément ce rapport dialectique qui assure la patrimonialisation. Le propre du bien culturel consiste en une matérialité qui forme une cohérence de toutes ses parties. Peut-on alors conserver et restaurer le patrimoine immatériel et, si oui, comment ? Quel est alors le rôle du musée ? L'obsolescence d'un objet, ou d'un matériau, conduit à une aporie : l'objet semble être condamné à ne plus pouvoir être présenté et intelligible. La pérennité des collections du musée serait-elle plus durable que la fragilité du patrimoine immatériel ?

Le patrimoine immatériel accompagne le patrimoine culturel matériel. L'objet matériel doit être replacé dans son contexte historique, sociologique, esthétique, anthropologique. Par cette mise en contexte, ce dernier rencontre les caractéristiques du patrimoine immatériel. D'après l'enquête sur le PCI et les musées, menée par le ministère de la Culture en 2018-2019, en coopération avec la Fédération des écomusées et des musées de société (FEMS), de nombreux établissements muséaux[2] se réfèrent à la notion de PCI sous plusieurs aspects : la relation entre la collection, les habitants et le territoire, le rapport avec le projet scientifique et culturel (PSC)[3]. Le patrimoine immatériel peut alors contribuer à créer du lien ou à réinstaurer des corrélations entre la matérialité de l'œuvre, son intentionnalité et le message dont elle est porteuse dans une approche globale du patrimoine culturel. Le PCI a pour mission la réinstauration de l'objet dans son contexte de création.

Peut-on exposer des collections, sans prendre en compte le contexte de leur production ? Le contexte de production ou de création permet « l'expression des faits sociaux totaux [...] : c'est-à-dire qu'ils mettent en branle dans certains cas la totalité de la société et de ses institutions [...] et dans d'autres cas, seulement un très grand nombre d'institutions », comme le théorise Marcel Mauss (1950 [1923-1924]). Ce sont les musées de société qui, historiquement, se sont emparés de ce qu'on appelle aujourd'hui le PCI. Un musée de société aborde l'Homme en relation avec son environnement, son territoire et ses interactions avec l'écosystème. Il s'intéresse à tous les aspects de la production humaine : savoir-faire, traditions, évènements festifs, émotions, donc au patrimoine immatériel. Entre novembre 2018 et janvier 2019, le département du pilotage de la recherche, en collaboration avec le service des musées de France et la Fédération des écomusées et musées de Société (FEMS), ont conduit une enquête. Cette dernière a été diffusée auprès de 400 musées de société, écomusées et musées labellisés musées de France. La question centrée sur la définition du PCI fait émerger les réponses suivantes[4] :

- Les savoir-faire artisanaux (87,5 % des réponses) ;
- Pratiques artisanales (76,5 %) ;

2 À titre d'exemple, les musées de beaux-arts, ou les musées de société.

3 Voir la section « Le PCI dans les outils de gouvernance et de programmation » sur le site du ministère de la Culture, [en ligne] https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/Pour-les-acteurs-de-la-sauvegarde/Patrimoine-culturel-immateriel-et-musees-ressources-a-l-attention-des-professionnels/Le-PCI-dans-les-outils-de-gouvernance-et-de-programmation [consulté le 7 février 2024].

4 Voir le document « Patrimoine culturel immatériel et musées : ressources à l'attention des professionnels », [en ligne] sur le site du ministère de la Culture : https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/Pour-les-acteurs-de-la-sauvegarde/Patrimoine-culturel-immateriel-et-musees-ressources-a-l-attention-des-professionnels/Le-PCI-dans-les-outils-de-gouvernance-et-de-programmation [consulté le 7 février 2024].

- Les arts et traditions populaires (77,5 %) ;
- Les expressions orales (73,5 %) ;
- Les pratiques festives (66,3 %) ;
- Les arts du spectacle (36,7 %) ;
- Les musiques actuelles (32,6 %).

Or, le patrimoine immatériel, selon la définition de l'Unesco, est un patrimoine culturel à part entière. Il ne faut pas le confondre avec les collections dématérialisées, ni avec la documentation des collections de musée, ou le dossier d'œuvre qui relate toute la vie des collections au sein d'un musée (prêts, dépôts, expositions, opérations de conservation-restauration, couvertures photographiques, etc.). Le PCI ne saurait être réduit à un discours de médiation culturelle pour expliquer les collections d'un musée, surtout en ce qui concerne les savoir-faire ou les gestes techniques. Le patrimoine immatériel ne se limite pas aux archives orales, ou encore aux archives numériques qui peuvent servir de support à la compréhension d'un patrimoine technique. Il est vivant et se transmet. Il porte une vision englobante du patrimoine culturel, pour suivre la pensée de Marcel Mauss (1950 [1923-1924]).

Le musée — et non seulement le musée de société, mais bien l'ensemble des musées — peut être un lieu de valorisation et de mise en exposition de ce patrimoine immatériel. L'élaboration d'un projet scientifique et culturel (PSC) peut contribuer en ce sens.

2. Projet scientifique et culturel et PCI : quel sens pour les musées ?

Par le cadre de leur projet scientifique et culturel (PSC), les musées de France peuvent contribuer à mettre en valeur le PCI[5]. D'après le code du patrimoine, est ainsi considéré comme musée de France « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisé en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public[6] ». Cette appellation crée des obligations envers les collections et le public. La loi définit et encadre les missions des musées de France en ces termes : « conserver, restaurer, étudier, enrichir leurs collections », et rendre ces dernières « accessibles au public[7] ». Dans ce cadre légal apparaît l'obligation pour un musée de France de rédiger un PSC qui fixe les grandes orientations de l'établissement pour une durée déterminée[8]. L'octroi d'une subvention de l'État à un projet de construction, d'extension ou de réaménagement d'un musée de France est subordonnée à la validation préalable de ce document par sa tutelle et par les services de l'État, et par la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) pour les musées relevant des collectivités territoriales. La rédaction du PSC est donc un moment décisif pour une institution muséale. Cette étape permet de mettre en œuvre une articulation entre le musée (son équipe) et une tutelle qui valide le projet et l'accompagne dans sa réalisation.

Le PSC est un document qui comprend en général deux parties : un bilan de

5 L'appellation « musée de France » a été créée par la loi (n° 2002-5) du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, [en ligne] https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000769536/ [consulté le 7 février 2024].
6 Article L410-1 du code du patrimoine, [en ligne] https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000006845644/ [consulté le 9 février 2024].
7 Article L441-2 du code du patrimoine, [en ligne] https://www.legifrance.gouv.fr/codes/article_lc/LEGIARTI000032860020 [consulté le 9 février 2024].
8 *Ibid.*

l'institution et un projet, la partie prospective du document. Ce projet s'élabore à partir d'un bilan et de l'histoire de l'institution : histoire des collections, de la structure et de ses évolutions en matière organisationnelle, de politique des publics et de politique culturelle. Toutefois, le PSC n'est pas un simple constat, il doit également proposer de nouvelles perspectives pour conférer au musée une identité et déterminer des objectifs à atteindre dans une démarche réaliste. Un PSC sert aussi à définir deux types d'objectifs distincts : des objectifs stratégiques et des objectifs opérationnels. Définir une identité est un des objectifs stratégiques d'un PSC.

Cette identité est à la fois fondée sur les collections, leur histoire, leur spécificité par rapport à un autre équipement ou à un autre territoire. Cette identité peut être multiple, car elle dépend des aléas de l'histoire du lieu et de ses évolutions. Elle s'appuie sur les collections et le patrimoine muséal. En découlent de nombreux paramètres qui font l'attractivité et l'originalité du lieu, comme la qualité des expositions temporaires ou des activités culturelles. C'est par ces objectifs stratégiques que le PCI peut trouver sa place au sein des musées, en contribuant à la construction d'une identité spécifique de l'établissement. Le PCI dans un musée concerne donc « non seulement le statut des collections mais également leur rôle dans la transmission des savoirs et dans la recherche » (Calas, 2008 : 37).

Les objectifs qui intègrent le PCI dans la démarche du PSC peuvent être multiples, par exemple ouvrir le musée aux habitants et à la diversité culturelle en envisageant le patrimoine de façon plus globale. Dans le cadre du PSC du musée, le PCI peut aussi être présent dans des dispositifs d'expositions temporaires, de médiation ou de programmation culturelle. Il peut aussi aider le musée à participer à des enquêtes de terrain ou à la valorisation en lien avec les collections, les habitants et le territoire. Il peut également être le support d'actions pédagogiques ou dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle (EAC). La loi NOTRe, portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République, a reconnu les droits culturels en France en 2016 :

> « Les droits culturels désignent les droits, libertés et responsabilités pour une personne, seule ou en groupe, avec et pour autrui, de choisir et d'exprimer son identité, et d'accéder aux références culturelles, comme à autant de ressources nécessaires à son processus d'identification. Ce sont les droits qui autorisent chaque personne, seule ou en groupe, à développer ses capacités d'identification, de communication et de création[9]. »

Cette conception des droits culturels renvoie à une participation des individus ou des groupes à la vie culturelle comme pour le PCI, dont les musées doivent assurer la diffusion.

Les communs culturels ont été reconnus par la Convention de Faro, entrée en vigueur en 2011[10]. Cette convention met en avant les aspects importants du patrimoine, dans son rapport aux droits de l'Homme et à la démocratie. Elle défend une vision plus large du patrimoine et de ses relations avec les communautés et la société. Cette convention encourage à prendre conscience que l'importance du patrimoine culturel tient moins aux objets et aux lieux qu'aux significations et aux usages que les individus leur assignent et aux valeurs qu'ils représentent.

9 *Loi portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République (NOTRe)*, [en ligne] https://www.ecologie.gouv.fr/loi-portant-sur-nouvelle-organisation-territoriale-republique-notre [consulté le 7 février 2024].
10 *Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société* (Convention de Faro, 2005), [en ligne] https://www.coe.int/fr/web/culture-and-heritage/faro-convention [consulté le 7 février 2024].

> « Nous parlons de la capacité de chacun à pouvoir être citoyen, en étant en confiance dans une interaction émancipatrice, à la fois individuellement et collectivement. Il s'agit donc de l'expression d'une identité individuelle qui ne se développe pas seule, mais au contact de ressources, de récits, de communautés. C'est à cet endroit notamment que l'on peut relier la question des droits culturels à celle des communs[11] ».

Les musées, particulièrement les musées de société et les écomusées, ont fait de cette participation une constante de leurs actions : des projets communs sont construits et mis en œuvre par des agents et des acteurs avec le soutien actif des élus. Ces projets prennent appui sur les patrimoines naturels, culturels, matériels et immatériels pour développer le territoire et ses activités. Le PSC est donc un document inclusif et globalisant qui rend compte de toutes les activités d'un musée, insistant sur la valorisation et la médiation des collections et du patrimoine.

Au centre du village d'Arudy, situé dans le département des Pyrénées-Atlantiques, le Musée d'Ossau, qui fait partie du réseau des Musées de France, a par exemple intégré la valorisation du patrimoine immatériel dans son projet de musée et dans son PSC. En effet, le musée est un lieu d'exposition, de valorisation et de médiation du patrimoine, dans un objectif de transmission et de partage. Dans leur projet muséographique, certains musées valorisent les savoir-faire inscrits sur l'inventaire national du PCI et sur les Listes, ou le Registre, de l'Unesco. Le musée du compagnonnage à Tours expose les savoir-faire dans son parcours muséal (fig. 1). Son PSC, en cours de rédaction, intègre le patrimoine immatériel de la communauté des compagnons (fig. 2, fig. 3). Il s'agit d'un document partagé et approprié par la communauté des compagnons.

Fig. 1 Maquette de la charpente de Notre-Dame. © Cécile Glédel.

11 *Ibid.*

Fig. 2 Musée du Compagnonnage, 2022. © Virginie Tostain.

Fig. 3 Projet de restauration, musée du Compagnonnage. © Myriam Chihab.

Le projet scientifique et culturel est donc un outil fédérateur pour inscrire les objectifs stratégiques du musée au sein d'un document consensuel avec une tutelle. Certains musées pratiquent la rédaction d'un PSC participatif avec les habitants du territoire, comme le musée de Champlitte en Haute-Saône. Cette démarche peut assurer une meilleure intégration du PCI dans la chaîne opératoire du musée. Le but d'un PSC d'un musée de France est d'inscrire le musée dans toutes ses missions, de la recherche scientifique à la constitution du patrimoine matériel ou immatériel, de la gestion des collections, à la restitution d'un savoir. Il propose des enjeux scientifiques et culturels pour le présent, enjeux auxquels sont confrontés tous les musées dès lors qu'ils s'interrogent sur les orientations ou la pertinence d'une collecte contemporaine, ou qu'ils s'intéressent aux questionnements actuels qui traversent nos sociétés (fig. 4). Le PCI trouve donc toute sa place dans un musée, même si l'enquête de 2018 révèle que le PCI s'y décline majoritairement du côté de la médiation. Les 400 musées de France ayant répondu au questionnaire de cette enquête ont quasi unanimement estimé nécessaire et pertinent d'intégrer le PCI dans leur prochain PSC.

Fig. 4 Transmission des savoir-faire : stagiaires du centre de formation de la Cité de la tapisserie. Il s'agit d'une formation sur deux ans délivrant un Brevet des Métiers d'Art « Arts et techniques du tapis et de la tapisserie de lisse ». Cette formation est pilotée par le GRETA du Limousin et financée par le Conseil Régional de Nouvelle-Aquitaine, 2021. © Cité internationale de la tapisserie.

Bibliographie

Calas, Marie-France. « L'immatériel et les musées. Première approche à partir d'une enquête auprès des musées ». Dans *Culture et recherche* [en ligne], n°116-117, 2008 : 35-37, https://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/lettre-recherche/cr116-117.pdf [consulté le 7 février 2024].

Mauss, Marcel. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques ». Dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris : PUF, 1950 (1923-1924) : 143-279. [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/2_essai_sur_le_don/essai_sur_le_don.html [consulté le 5 avril 2024]

Voisenat, Claudie. « Le tournant patrimonial ». Dans Hottin C., Voisenat C. (dir.). *Le tournant patrimonial. Mutations contemporaines des métiers du patrimoine*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme (coll. Cahiers d'ethnologie de la France), 2016 : 17-41.

Unesco. *Textes fondamentaux de la Convention de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris : Unesco, 2004.

CAHIERS DU CFPCI

Adresse postale • 2 rue des Bénédictins • 35500 Vitré
Siège social • 101 boulevard Raspail • 75006 Paris
+33 (0)2 99 75 82 90 • +33 (0)1 45 44 72 30

maisondesculturesdumonde.org

PCI et musées : vers un « tiers-lieu » ?

Actes du 8e colloque international du CFPCI

Où, quand et comment les musées et le patrimoine culturel immatériel (PCI) se rencontrent-ils ? L'institution muséale, et plus généralement patrimoniale, s'est fondée en Europe sur un « régime d'objet » ainsi que des valeurs d'authenticité qui semblent antinomiques avec le PCI. Or, les points de convergence sont pluriels et manifestes entre fonctions et dispositifs muséaux d'une part, pratiques et mesures de sauvegarde du patrimoine vivant d'autre part. Bien que les normes et les systèmes de documentation des objets soient opposés aux principes participatifs du PCI, les musées peuvent aussi accompagner efficacement la mise en œuvre de méthodologies d'inventaires avec les communautés en vue de la sauvegarde. Car, au-delà des questions muséographiques et scénographiques ou de médiation, c'est le partage des expertises et la remise en cause des hiérarchies qui sont en jeu dans le paradigme du PCI, et son intégration aux outils de gouvernance. Par sa valeur opérative, le PCI peut ainsi contribuer à la reconnaissance des cultures populaires et à la décolonisation des approches du patrimoine, permettant aux musées de s'engager activement dans le dialogue des identités et dans les débats qui traversent les sociétés contemporaines, notamment sur l'évolution des héritages dans leurs dimensions sociales, économiques, environnementales et politiques.

Faisant suite au projet européen réalisé entre 2017 et 2020 et intitulé « Intangible Cultural Heritage and Museums Project » (IMP), le CFPCI, opérateur français de ce projet, a organisé un colloque international à Vitré les 14 et 15 octobre 2021 pour partager expériences et analyses des relations entre institutions muséales et PCI. Les contributions de ces deux journées sont en partie réunies dans ce numéro. Où, quand et comment les musées et le patrimoine culturel immatériel (PCI) se rencontrent-ils ? Chercheurs et professionnels de plusieurs régions et pays prolongent ainsi la réflexion sur les opportunités de collaborations entre les musées et les communautés en vue de sauvegarder le patrimoine vivant, sur les espaces ainsi ouverts et leurs enjeux, notamment éthiques.

Avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture du ministère de la Culture et de la Ville de Vitré, en collaboration avec le réseau européen « Intangible Cultural Heritage & Museums Project (IMP) » et les universités Rennes 2 et de Bretagne Occidentale.