

## **LIRE ANTHROPOLOGIE ET SOCIÉTÉS, LIRE, REGARDER ET ÉCOUTER *CRITICAL WORLD***

### **Note de la rédaction**

---



La rédaction est heureuse de présenter à l'ensemble de ses lecteurs le fruit d'une collaboration entre la revue et Bob White, professeur à l'Université de Montréal et responsable de *Critical World* (<http://www.criticalworld.net/>), un laboratoire virtuel de recherche consacré à la mondialisation et à la musique. Dans la volonté de développer une formule de lecture expérimentale, nous avons voulu ouvrir sur une manière différente de réfléchir, d'interagir et de visualiser la culture et l'anthropologie. L'objet de ce numéro s'y prête fort bien comme on le constatera.

Les lecteurs remarqueront, dès le texte d'introduction, des références d'un nouveau type indiquant CW, pour le site de *Critical World*, suivi d'indications liées au son, à l'image ou au format vidéo. La formule est simple. Par exemple, à la page 8 de l'introduction, on notera [CW, sons : « golem »]. Pour consulter cet extrait sonore, rendez-vous sur la page principale de *Critical World*, puis à la rubrique *Big ideas* ; de là, visitez le projet « mise en public de la culture » ; cliquez alors sur le mot « golem » dans la rubrique « sounds ».

Il en est de même pour les indications d'images et de vidéos. De plus, comme la structure de *Critical World* vous permet de consulter jusqu'à quatre différents médias simultanément, vous pouvez non seulement explorer les liens entre les articles et leurs éléments médiatiques, mais aussi entre les différents médias.

Nous vous invitons à communiquer à la revue vos expériences de lecture interactive !

# PRÉSENTATION

## Pour un « lâcher prise » de la culture

**Bob W. White**



Depuis la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle, nous assistons à une véritable explosion de représentations culturelles dans la sphère publique : la culture a été mobilisée par l'État au nom de la nation, par les industries culturelles et touristiques au nom de l'*entertainment*, et par différents mouvements autochtones au nom de l'auto-détermination<sup>1</sup>. Cette instrumentalisation de la culture a été facilitée par les technologies de reproduction mécanique et de diffusion qui ont beaucoup marqué l'imaginaire mondial du 20<sup>e</sup> siècle (Benjamin 1988), mais aussi par l'émergence d'un certain discours scientifique anthropologique. Dans cette nouvelle réalité, où la notion anthropologique de « culture » devient de plus en plus visible et ses utilisations semblent s'éloigner de plus en plus de son contexte d'origine, comment devons-nous, en tant qu'anthropologues, parler de la culture? Quel avenir est réservé à cette notion et quel rôle à l'anthropologie, qui se considère comme la génitrice du concept?

Les auteurs de ce numéro spécial, aussi curieux qu'inquiets d'observer comment la culture est devenue un « objet » public, posent simultanément une question et un défi. La question est de savoir en quoi cette mobilisation conceptuelle pourrait avoir des incidences sur notre façon de conceptualiser la culture. Alors que la notion anthropologique de la culture prend de l'importance au sein des politiques culturelles, du tourisme et des médias de masse, le métier d'anthropologue se diversifie aussi. Ces deux mouvements devraient-ils nécessairement évoluer de façon parallèle? Si oui, comment? Le défi est de résister à la tentation de penser que cette mobilisation de la culture mène nécessairement à l'aliénation, qu'elle soit collective ou individuelle. En fait, il en est tout autrement : les textes de ce numéro montrent que la mise en public de la culture représente autant de pièges que de possibilités. Notre petite idée de « culture », devenue grande, a tracé un itinéraire parfois surprenant et dont certains virages sont davantage source de consolation que d'autres. Maintenant

1. Quelques éléments de ce texte ont déjà été discutés dans un essai qui a paru dans la revue *L'Autre Forum* (White 2002a). Je suis reconnaissant à Brad Loewen pour un dialogue stimulant et soutenu au sujet des idées de ce texte ainsi que pour sa lecture rigoureuse du manuscrit. J'aimerais aussi remercier Gilles Bibeau, Vincent Mirza, Robert Crépeau et Francine Saillant pour leurs commentaires judicieux. Mes remerciements particuliers à Pauline Curien pour son aide au sujet de la version finale du manuscrit et des nuances linguistiques de l'argumentation.

que la poussière soulevée par le postmodernisme commence à retomber, chacun doit regarder autour de lui pour décider quoi faire de notre patrimoine disciplinaire. Si nous voulons que notre travail reste pertinent, il faudra non seulement s'ouvrir à d'autres utilisations du concept, mais aussi participer à la vie publique de ce golem que nous avons créé [CW, sons : « golem »].

### « The Culture Concept »

Culture is one of the two or three most complicated words in the English language.

Raymond Williams

Les anthropologues semblent prendre du plaisir à citer le fameux texte de Kroeber et Kluckhohn (1952) qui permet de montrer à quel point le concept fondateur de leur discipline est complexe. Et pourtant, l'anthropologie s'érige depuis près d'un siècle sous la bannière de « la » culture, et nous travaillons (du moins en ethnologie) avec une définition qui a relativement peu changé. Quand les anthropologues parlent entre eux, le cadre théorique employé ou l'explication de tel ou tel phénomène humain peut être une source de divergence d'opinions, mais quand ils emploient le mot « culture », les anthropologues parlent généralement d'une seule et même chose : la culture consiste en un ensemble de pratiques, croyances et valeurs qui sont acquises socialement et qui servent à renforcer l'identité d'un groupe<sup>2</sup>. La version standard de l'histoire du concept de « culture » en anthropologie propose un passage d'une définition universaliste de la culture à une définition pluraliste, ce passage correspondant à la rupture historique entre les lettres (*humanities*) et les sciences sociales. En réalité, l'évolution du terme est beaucoup plus complexe, non seulement parce que plusieurs mouvements artistiques et intellectuels du 20<sup>e</sup> siècle se sont inspirés d'une notion anthropologique de la culture, mais aussi parce que cette évolution n'était ni linéaire ni nécessairement universelle.

Dans un livre récent sur l'émergence de la notion moderne de culture, le critique littéraire Marc Manganaro fait état de plusieurs générations d'expérimentation et d'échanges entre certains penseurs anthropologiques et littéraires du 20<sup>e</sup> siècle. En 1922, T. S. Eliot publie *The Waste Land* [CW, images : « Wasteland »], qui sera aussi critiqué qu'admiré pour sa vision esthétique de la culture et qui, selon Manganaro, reproduit plusieurs éléments de la collecte et de l'exposition ethnographique (intérêt pour les objets quotidiens, présentation des objets en dehors de leur contexte d'origine, suggestion d'équivalence entre culture matérielle et identité culturelle). Trois ans plus tôt, Edward Sapir (un des

---

2. Les débats les plus mémorables portent sur des terrains classiques que l'on revisite (comme dans le cas de Derek Freeman qui a remis en question les recherches de Margaret Mead à Samoa) ou sur des recherches qui soulèvent la suspicion éthique (comme dans la controverse Chagnon-Tierney ou dans le cas de la publication des notes de terrain de Malinowski). Ce genre de controverse relève plus de la tension inhérente au travail de terrain que de notre utilisation du concept de culture.

premiers étudiants de Boas) décide d'utiliser le même forum intellectuel (le prestigieux magazine littéraire *The Dial*) pour élaborer sa célèbre distinction de « *genuine culture* » et « *spurious culture* ». Selon Manganaro, le regard anthropologique d'Eliot (lui-même familier avec les principaux textes anthropologiques de son époque) et la sensibilité esthétique de Sapir n'étaient pas le résultat d'une influence de l'un sur l'autre, mais plutôt celui d'un engouement général qui, depuis la dernière partie du 19<sup>e</sup> siècle, signalait des changements importants dans l'évolution du terme. Trente ans plus tard, Kroeber et Kluckhohn (eux aussi étudiants de Boas), accusent Eliot de vouloir jeter un pont entre les utilisations faites en sciences et celles des lettres<sup>3</sup>. Il est bien connu que la première partie du 20<sup>e</sup> siècle a vu un nombre important d'expériences artistiques et littéraires s'inspirant d'une vision anthropologique de la culture<sup>4</sup>. Ce que Manganaro semble ignorer, c'est que 1922 était aussi l'année de Nanook (voir la page couverture, l'explication en couverture 2 et Boukala et Laplantine dans ce numéro) [CW, images : « Mise en public de Nanook »].

Dans la mesure où on peut parler du « triomphe » de la notion anthropologique de culture, il est nécessaire de situer cette évolution dans le contexte de l'hégémonie (dans le sens utilisé par Gramsci) de l'anthropologie étatsunienne (Cuhe 1996). Dans un article qui trace l'émergence d'un certain pluralisme dans l'anthropologie culturelle étatsunienne, Christopher Hann (2002) remet en question l'idée que le relativisme boasien soit l'héritage du philosophe allemand Johann Herder [CW, images : « Herder »]. À l'époque de Herder, dans la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle, l'Allemagne vivait sa propre version des « *culture wars* ». Dans sa lecture de Norbert Elias, Denys Cuhe (1996) explique que l'intelligentsia bourgeoise allemande de cette époque cherchait à se distinguer idéologiquement d'une aristocratie qui, à ses yeux, était devenue corrompue et aliénée de sa culture propre par son association avec la vie de cour française. Le terme allemand *Kultur* (emprunté au français) qui s'employait au départ comme un synonyme du terme français « civilisation », est devenu à l'époque de Herder un terme d'opposition que l'intelligentsia allemande utilisait pour critiquer l'hégémonie culturelle française de l'époque. Les écrits de Herder doivent donc être situés dans le contexte de cette dynamique<sup>5</sup>. Mais selon Hann, Herder « was no

3. *The Waste Land* a été critiqué pour l'utilisation d'une technique de bricolage que certains qualifiaient de « *derivative* » ou parfois d'« *insincere* ». En 1948, en partie en réponse à ces critiques, Eliot publie *Notes Towards the Definition of Culture*, un texte qui fait référence à *The Waste Land* en fournissant des annotations et des éléments contextuels sur le contenu du poème et les sources de son inspiration.
4. Les plus souvent cités étant les cubistes (Amselle 2003), les surréalistes (Clifford 1988), les réalistes (Elliott 2002) et les modernistes (Brown 2000).
5. Considérer par exemple Herder qui parle de l'hégémonie culturelle européenne : « Men of all quarters of the globe, who have perished over the ages, you have not lived solely to manure the earth with your ashes, so that at the end of time your posterity should be made happy by European culture » (Herder, cité dans Williams 1983 : 89).

more of a cultural relativist than his teacher Kant », réflexion qui suggère que le pluralisme culturel de Boas est plutôt le résultat de son dialogue avec le Nouveau Monde (2002 : 262 ; voir aussi Trouillot 2002) [CW, images : « Boas »].

Sans prétendre résoudre ici le problème des origines du pluralisme culturel, la lecture de Hann soulève des questions importantes au sujet du rapport entre la notion anthropologique de culture et celle du nationalisme. Mais le fait de constater la spécificité ou les caractéristiques uniques d'un groupe de personnes en particulier ne constitue pas nécessairement quelque chose de nouveau ni quelque chose de problématique. Les vraies difficultés surgissent au moment où la culture est utilisée pour revendiquer une identité nationale (et dont l'un des premiers exemples est la notion herderienne de *Volkgeist*, ou « génie national »). Quand culture et nationalisme s'alignent sur un même horizon, plusieurs questions se posent. Premièrement est-ce possible de défendre l'idée d'une culture nationale et en même temps de défendre une vision de la culture qui n'exclut pas la complexité de l'autre? Deuxièmement, quand identité culturelle et identité nationale se fusionnent avec, en toile de fond, le trope du territoire, comment faire pour éviter les pièges de la notion de l'appartenance par le sang? Une chose est certaine : le projet intellectuel de Boas a été fortement marqué par son expérience personnelle d'anti-sémitisme (des deux côtés de l'Atlantique) et par le besoin de dénoncer le racisme du darwinisme social de son époque<sup>6</sup>. Afin d'assurer une place légitime pour les approches non évolutionnistes au sein de l'académie, Boas a beaucoup misé sur la méthodologie et la pédagogie. Ses efforts de professionnalisation et de vulgarisation de la discipline anthropologique (qui ont reçu leur plus grand élan avec certains de ses étudiants, notamment Benedict et Mead) ont contribué de façon importante à l'objectification de la notion de la culture (Trouillot 2002 ; voir aussi Stocking 1968)<sup>7</sup>.

Il faut dire que tout récit sur l'émergence de l'école « américaine » en anthropologie court le risque d'alimenter lui-même un discours hégémonique<sup>8</sup>. Mais il existe d'autres dangers encore plus graves, dont le premier est probablement celui de l'essentialisme. Plusieurs observateurs ont remarqué que l'anthropologie étatsunienne a investi le concept de culture dans le but de solidifier sa position au sein des sciences sociales. La présence d'un appareil conceptuel a

- 
6. Pour en savoir davantage sur la vie personnelle et intellectuelle de Franz Boas, en particulier ses efforts pour séparer les notions de culture et de race, voir Bunzl (1996), Elliott (2002) et Stocking (1968).
  7. À ce sujet, voir le texte de Michel-Rolph Trouillot, qui explique comment « culture became a thing, in the footsteps of thinglike entities such as the market, the economy, the state and society » (2002 : 43). Sylvie Poirier explore la notion de l'objectification culturelle non seulement en termes de politisation des mouvements autochtones, mais aussi en termes de leur « culturalisation » (2004).
  8. Pour en savoir davantage sur les différentes traditions nationales en anthropologie, voir Genest et Bariteau (1987), et Barth *et al.* (2005).

toujours été importante pour l'anthropologie, d'abord en raison de la complexité de son objet d'étude (la variabilité humaine), mais aussi du caractère subjectif de sa démarche (l'observation participante). Si l'objectification de la culture était en quelque sorte le prix à payer pour que l'anthropologie gagne une place permanente dans le champ scientifique, cette objectification demeure paradoxale, puisque ce qui a commencé par une vocation pluraliste sert maintenant à plusieurs sauces essentialistes (Trouillot 2002 : 41)<sup>9</sup>. La notion de culture engendrée par le projet culturaliste boasien a dépassé le contexte originel de sa production, et cette évolution est devenue une véritable source d'inquiétude (Dominguez 1992 ; Friedman 2004). Pour reprendre la question de Michael Elliott, « What does it mean [...] for “culture” to be an “American” word? » (2002 : xi). La question brûle encore plus maintenant, dans une période où un « président de guerre » sème le conflit partout dans le monde au nom des « valeurs démocratiques ».

De nos jours, le terme « culture » est généralement utilisé pour décrire quatre types d'objets ou de phénomènes<sup>10</sup>. D'abord, « culture » s'utilise comme synonyme des termes « raffinement » ou « goût cultivé », usage qui correspond généralement à une vision universaliste de la condition humaine<sup>11</sup>. Ensuite il y a cette « culture » qui fait référence à un mode de vie basé sur un système de pratiques, valeurs et croyances, la définition la plus largement employée en anthropologie. Puis, il y a une certaine « culture » qui renvoie aux phénomènes expressifs considérés comme des manifestations d'une tradition particulière, c'est-à-dire les performances ou les produits culturels tels que la musique, la peinture, la danse, le cinéma, la littérature et la poésie, sans oublier les traditions orales. Cette acception, qu'on peut aussi nommer « culture expressive », est souvent associée à la première définition, mais elle est aussi imbriquée avec la notion anthropologique de la culture puisque toute « performance » ou tout produit culturel sont en principe le reflet de la culture dont ils sont issus. Enfin, le quatrième (et le plus récent) des usages est celui de la culture expressive qui traverse un processus de médiation technologique ou commerciale et qui, en raison de sa grande visibilité dans la sphère publique, est souvent appelée « la culture populaire ». Ensemble, ces quatre définitions (raffinement, mode de vie, culture

---

9. Considérer par exemple la coïncidence du titre *Culture Matters* du livre réactionnaire de Lawrence Harrison et Samuel Huntington sur la « culture de pauvreté », mais aussi le guide de « cultural sensitivity training » produit par l'agence de coopération internationale étatsunienne, le *Peace Corps*.

10. Pour un exemple de la coexistence pacifique de différentes conceptions disciplinaires du terme, voir le volume récent édité par Denise Lemieux, *Traité de la culture* (2002). Bibeau (dans le même volume) présente un point de vue critique sur la notion de diversité culturelle dans le contexte québécois.

11. Pour en savoir plus sur l'évolution du terme avant le 20<sup>e</sup> siècle, consulter Cuche (1996) et Williams (1983).

expressive et culture populaire) couvrent la plupart des utilisations qui traversent ce numéro spécial. Plusieurs auteurs ont fait un effort pour attirer l'attention là où les usages s'entrecroisent ou s'entrecourent, mais par la force des choses, la définition de la notion de « culture » est un travail toujours inachevé.

### **La mise en public de la culture**

I have observed with growing anxiety the career of this word culture.

T. S. Elliot

« Culture » a écrit Clifford Geertz, « is public because meaning is » (1973 : 12) [CW, images : « publicmeaning »]. Dans l'introduction de son livre *The Interpretation of Cultures*, Geertz évoque Tylor (souvent cité comme le père de la définition moderne de la culture) et Tyler (le fou du roi postmoderniste) pour se situer vis-à-vis de plusieurs générations de protagonistes de la pensée culturelle. Afin de faire une place à l'anthropologie interprétative, Geertz critique la définition de Tylor parce qu'elle est trop vaste et celle de Tyler parce qu'elle se passe dans la tête de l'observateur, deux points de vue qui pourraient d'ailleurs, selon Wikan (1992), s'appliquer au travail de Geertz. Mais c'est plutôt l'utilisation du mot « public » dans la phrase de Geertz qui m'intéresse ici. En utilisant la métaphore de « public », Geertz semble vouloir parler de la sociabilité (« Contracting your eyelids on purpose when there exists a public code in which so doing counts as a conspiratorial signal is winking » (1973 : 12) [CW, images : « winking »]. Ici il n'y a rien d'étonnant : l'anthropologie a toujours su que la signification est quelque chose de partagé, mais une des contributions de Geertz est d'avoir situé ces codes en dehors du village (« We do not study villages, we study in villages » (*ibid.*) [CW, images : « village »], mais aussi entre les villages (1963) et entre les villages et l'État (1981) :

Anthropologists have not always been as aware as they might be of this fact : that although culture exists in the trading post, the hill fort, or the sheep run, anthropology exists in the book, the article, the lecture, the museum display, or sometimes nowadays, the film.

Geertz 1973 : 16

Geertz avoue que le début de sa carrière a été marqué par le désir de se positionner par rapport à la mise en public massive de la culture par ceux qui l'ont précédé, surtout Margaret Mead, qui selon Geertz « made the anthropological idea of culture at once available to, well, the culture » (2000 : 12). Ce rappel historique de Geertz souligne le fait que le discours anthropologique est toujours en rapport avec la perception de sa vocation publique (Gonzales 2004).

Le mot « public » (comme le mot « culture ») a une carrière sémantique complexe et une longue généalogie, dont il convient de dégager certaines pistes de travail. Il faudrait d'abord élargir la définition de la sphère publique formulée initialement par Habermas (1997), qui a été critiqué pour avoir généralisé à partir d'un seul

cas, important certes, mais pas pour autant généralisable<sup>12</sup>. Ensuite il faudrait rappeler la différence entre le substantif « public » et l'adjectif « public ou publique »<sup>13</sup>. Le premier représente un nombre infini de combinaisons, allant du « public » comme collectivité à l'« assistance » lors d'un événement. Le second, l'adjectif, s'emploie de diverses façons, puisqu'il peut renvoyer, entre autres, à l'État ou à la population. La mise en public de la culture, c'est-à-dire les processus par lesquels la culture est rendue visible dans la sphère publique, nous permet de voir comment la culture est mobilisée et à quelles fins. Il est facile de constater que la culture est reprise pour des fins (politiques, économiques, communautaires) en dehors du sens originel du terme. Il est plus difficile de montrer comment cette mise en public de la culture participe à la production de nouvelles formes de subjectivité et d'appartenance. Le défi pour l'anthropologie à l'avenir sera de pouvoir adapter l'approche ethnographique aux nouveaux espaces de sociabilité (Warner 2005) qui sont créés à travers les médias (Abu-Lughod 2005), le marché (Mazzarella 2003), le tourisme (Stanley 1998), et les discours étatiques (Hansen et Stepputat 2001).

Au début de ma réflexion sur ce sujet, j'ai rencontré plusieurs obstacles générés, il me semble, par le sens du mot « public ». Non seulement mon emploi du terme semblait provoquer un scepticisme marqué par son association avec le postmodernisme étatsunien, mais aussi parce que le mot « public » dans le contexte québécois (et peut-être canadien) fait référence à « la chose publique », c'est-à-dire à tout ce qui relève des ressources et biens publics, et donc par définition à tout ce qui est géré par l'État au nom de la population. La revue *Public Culture*, source d'inspiration pour ce numéro spécial, a créé un espace de réflexion critique au sujet de la production culturelle et de la production de la culture dans les espaces médiatiques et politiques du monde contemporain [CW, images : « PublicCulture »]. Le problème de cette notion de « public » est que, d'une part, elle ne fait pas de distinction assez claire entre les processus et les produits de la culture (puisqu'elle combine souvent théorie critique et production artistique à l'intérieur des mêmes numéros) et que, d'autre part, elle a tendance à confondre la mondialisation (mouvements de capitaux) et le transnationalisme (mouvements d'êtres humains). Pour cette raison, ce n'est pas vraiment la « culture publique » qui se trouve au cœur de ce numéro spécial, mais quelque chose de plus circonscrit que j'appelle la « mise en public » de la culture<sup>14</sup>. Puisque la mise en public de la culture nécessite souvent des ressources importantes, le rôle de l'État est crucial (White, ce numéro ; voir aussi Buchanan

12. Calhoun (1992) et Abu-Lughod (1998) présentent des critiques intéressantes de l'analyse d'Habermas.

13. Pour une discussion détaillée de cette distinction, voir Cefai et Pasquier (2003).

14. Dans le texte d'introduction de son livre *Modernity at Large* (1998), l'anthropologue et cofondateur de la revue *Public Culture*, Arjun Appadurai, utilise le terme « *culturalism* » pour parler de la « [...] conscious mobilization of cultural differences in the service of a larger national or transnational politics » (1998 : 15), formulation qui est très proche de ce que j'appelle « la mise en public » de la culture. Malheureusement, cette définition met plus l'accent



2005), mais cela n'exclut pas l'apport des entreprises privées, par exemple la création de la catégorie de la « *world music* » (voir Feld [2004], Martin [2002] et White [2002b]) ou le résultat d'une rencontre entre les deux (Roueff, ce numéro).

La mise en public de la culture effectuée par les intellectuels fait rarement l'objet de discussion dans les milieux scientifiques. Dans une critique de l'analyse de la mondialisation menée par l'anthropologue Arjun Appadurai, Martin Roberts (1992) met à nu l'anthropologie étatsunienne. Selon Roberts, les diverses sphères d'activité et de circulation identifiées par Appadurai (ce qu'il appelle les « *scapes* ») pourraient (avec certaines exceptions) nous servir de dispositif heuristique pour naviguer dans la complexité de la mondialisation, mais elles ne nous aident guère à comprendre notre rôle en tant que chercheurs dans le contexte de la circulation des savoirs<sup>15</sup>. Suivant Roberts (ainsi qu'une longue lignée de penseurs qui se sont prononcés sur le rôle des intellectuels dans la société, dont Boas, Gramsci, Bourdieu et Said), j'aimerais non seulement problématiser l'opposition entre savoir « expert » et savoir « populaire », mais aussi impliquer la production du savoir scientifique dans la trajectoire historique et dans la vie publique du concept de culture. Prendre cette position nous oblige à accepter le « mauvais » avec le « bon », mais l'expérience récente a démontré que la recherche anthropologique peut être mobilisée pour créer des ponts entre le milieu universitaire et les communautés dans lesquelles (et au nom desquelles) nous travaillons.

Depuis 1997, j'ai organisé un cycle d'ateliers-spectacles qui, avec le concours de musiciens et de chercheurs de la République démocratique du Congo, explorent les liens entre la musique populaire, la violence politique et la mémoire. L'idée initiale du projet, intitulé *The Rumba Workshop*, est venue de mon interaction avec le chanteur congolais J.P. Busé, qui, lors d'une présentation musicale informelle, a été saisi d'émotion par une chanson qui lui rappelait une scène de violence politique vécue dans son enfance [CW, vidéos : « RumbaWorkshop1 »]. Les expériences de ce genre nous apprennent beaucoup sur les barrières qui instaurent une distance entre l'université et les publics « extérieurs » à l'institution universitaire, mais elles ne se produisent pas sans heurts. Souvent, il en ressort que les organisateurs (en général un chercheur universitaire en collaboration avec des artistes) conçoivent différemment les objectifs de l'activité. Au lieu de devenir un champ d'exploration intellectuelle, cette tension tend à s'exprimer sous la forme de plaintes au sujet des termes de l'entente (horaire, rémunération, diffusion des résultats, etc.). Quant aux différents publics qui

---

sur les regroupements de personnes que sur des processus sociohistoriques. Pour une formulation de cette définition du culturalisme antérieure à Appadurai, voir Dominguez (1992).

15. Dans l'introduction de son livre *Globalization* (2001), Appadurai explique qu'il s'intéresse principalement à la « *sphere of knowledge production, especially associated with systematic academic inquiry* ». Il ne fait aucune mention du texte de Roberts.

assistent à l'activité, leurs objectifs sont encore plus divergents. Les ateliers-spectacles du *Rumba Workshop* attirent une grande variété de « tropicophiles », dont la majorité sont des amateurs de musique du monde et d'anciens coopérants internationaux [CW, vidéos : « RumbaWorkshop2 »]. Souvent à la recherche d'une culture « authentique », les spectateurs quittent l'atelier comblés : ils ont la confirmation que les autres cultures sont anciennes et spirituellement pures. Les résultats d'une telle « rencontre interculturelle » sont loin d'être prévisibles.

Il faut dire aussi que ce genre d'atelier n'est pas tout à fait nouveau. Depuis des années, il existe des programmes d'enseignement dans les traditions musicales non occidentales, telles que le gamelan indonésien [CW, images : « gamelan »], le djembe d'Afrique de l'Ouest [CW, images : « djembe »], et le mbira du Zimbabwe [CW, images : « mbira »]. Ces genres performatifs s'accompagnent souvent d'un dispositif d'exposition et de spectacles (à ce sujet, voir l'excellent ouvrage dirigé par Solis en 2004). Mais ces programmes, normalement organisés dans des départements de musique, de théâtre ou de beaux-arts, sont souvent destinés à des spécialistes ou à des amateurs de musique, et donc ne s'inscrivent pas dans des contextes politiques ou historiques. Quelques spécialistes de ce format (notamment Robert Farris-Thompson, Paul Berliner et Bennetta Jules-Rosette) ont varié la formule en essayant de toucher un public plus large et en poussant la réflexion au sujet des potentielles applications théoriques et méthodologiques<sup>16</sup>. Gage Averill (2004) utilise ce format comme moyen de pousser plus loin la réflexion sur les stéréotypes qui pourraient être véhiculés par la mise en scène de la musique non occidentale, même s'il reste ambivalent quant aux résultats.

En dehors de la recherche et de l'enseignement, il existe plusieurs modèles scientifiques pour la mise en public des arts et traditions populaires, comme par exemple le cycle de conférences publiques organisées par les historiens Bogumil Jewsiewicki et Donatien Dibwe dia Mwembu. *Mémoires de Lubumbashi*, qui réunit depuis plusieurs années des chercheurs et des praticiens des arts plastiques et performatifs à Lubumbashi (dans le sud-est de la République démocratique du Congo) est le fruit d'une collaboration entre la Chaire en histoire comparée de la mémoire de l'Université Laval, l'Université de Lubumbashi et le Musée de Lubumbashi [CW, vidéos : « Mémoires1 »]. Cette série de programmes cherchait non seulement à mettre en évidence le travail d'un bon nombre de chercheurs qui « luttent » depuis de nombreuses années au Congo, mais insistait aussi sur

---

16. Dans un récent texte de Jules-Rosette *et al.* (2002), les auteurs présentent une application méthodologique des ateliers-spectacles qui est unique dans son genre. Il s'agit de l'élaboration d'une méthode de montage vidéo qui permet aux organisateurs et aux artistes de collaborer sur la création de séquences visuelles représentant plusieurs points de vue du déroulement et de la signification de l'événement.

l'importance de la mémoire populaire dans l'élaboration d'un récit collectif sur l'histoire d'une ville. À cette fin, les ateliers avaient lieu souvent dans un espace public urbain (musée, bars, etc.) et non dans l'enceinte universitaire [CW, vidéos : « Mémoires2 »]. À travers les images, la parole, la musique et les objets, ces journées d'étude ont porté sur plusieurs thèmes d'intérêt scientifique mais aussi communautaire : colonisation, violence, mémoire, deuil, réconciliation et pardon<sup>17</sup> [CW, vidéos : « Mémoires3 »].

Un autre exemple de la mise en public de la culture par des chercheurs universitaires est le programme de recherche mené par le Center for the Study of Public Scholarship (CSPS) de l'Emory University, à Atlanta. Depuis 1995, le CSPS organise des activités de recherche qui visent à provoquer des rencontres entre le milieu universitaire et différentes sortes de communautés non universitaires, ainsi qu'à explorer de nouveaux modèles de recherche collaborative. Chaque année, le centre invite des chercheurs étrangers à organiser des activités publiques (spectacles, expositions, ateliers de réflexion) qui présentent les préoccupations du chercheur et servent d'espace d'échanges entre les différentes communautés culturelles et le milieu de la recherche [CW, images : « CSPS1 », « CSPS2 », « CSPS3 »]<sup>18</sup>. Les directeurs de ce projet, Ivan Karp et Corinne Kratz, possèdent une longue expérience de recherche et de publication sur le rôle des musées en tant qu'institutions publiques, surtout d'un point de vue comparé. Le deuxième livre de la série de trois volumes édités (Karp *et al.* 1992) explore les dislocations et les rapprochements entre plusieurs sortes d'institutions publiques (non nécessairement gouvernementales) et une grande diversité de communautés qui sont censées être desservies par les musées. Le livre récent de Corinne Kratz (2002) au sujet d'une exposition de photos de terrain et les différentes façons dont il a été reçu dans des contextes africain et nord-américain sont un rare exemple du mariage entre le travail ethnographique et l'analyse critique des représentations publiques de la culture [CW, images : « OnesWanted »].

### Les textes de ce numéro

The massive diffusion of the word « culture » in recent times awaits its ethnographer [...].

Trouillot

Plusieurs questions d'ordre théorique et méthodologique sont suggérées par l'analyse de la mise en public de la culture ; les contributions réunissent du matériel qui pourrait permettre des avancées importantes dans ce domaine de recherche. Premièrement, elles ouvrent de nouvelles pistes de réflexion sur la question de l'authenticité. Olivier Roueff décrit un véritable carrefour culturel et géopolitique dans l'organisation et la mise en scène de la culture noire étatsunienne dans la période de

17. Pour un exemple de l'analyse faite à la suite d'activités publiques, voir Jewsiewicki et Dibwe dia Mwembu (2001).

18. C'est dans le cadre du CSPS que le projet *The Rumba Workshop* a pris sa forme actuelle. Pour en savoir plus sur le Centre, visiter le lien suivant : <http://www.csp.emory.edu>.

l'Entre-deux-guerres à Paris. *La Revue Nègre*, en 1925, jouait sur un double exotisme (américain et noir) et sur une multiplicité de regards (un pouvoir colonial qui regarde les relations raciales chez son semblable), à travers la présence ludo-érotique de Josephine Baker, qui parodiait l'essentialisme tout en renforçant une image caricaturale de l'identité noire. Le problème d'authenticité dans le texte d'Hélène Giguère fait ressortir les paradoxes d'un discours globalisant (celui de l'UNESCO sur les patrimoines culturels) qui essaie de naviguer à travers une distinction scientifique et historique entre culture matérielle et immatérielle. Le texte de Giguère pose un regard sur l'aspect problématique de la notion de « mise en valeur » d'un objet qui, malgré son caractère éphémère, est convoité par plusieurs institutions et intérêts publics, comme c'est le cas de l'identité gitane en Espagne. Le texte de Bob White sur les politiques culturelles dans le Zaïre de Mobutu met en évidence le paradoxe d'un ensemble de discours et de pratiques politiques qui se distancient du passé colonial en utilisant une notion qui est aussi moderne qu'occidentale : le soi authentique. Le terme « authenticité », mot-clé du régime pendant plusieurs années, a connu un succès certain dans le contexte Zaïrois, mais il devient par la suite le symbole de la corruption morale et politique. Sur la question de l'authenticité, les textes de ce numéro sont plus proches de la position de Walter Benjamin que de celle de Théodor Adorno dans le sens où ils révèlent la rupture entre l'original et la copie, mais cette rupture, au lieu d'être une réponse, est un nouveau point de départ.

Suivant la pensée de Benjamin, on pourrait dire que cette nouvelle reproductibilité pourrait mener aussi facilement au fascisme qu'à la démocratisation de la culture (dans tout ce que le terme veut dire), mais beaucoup d'indices donnent à croire que les ressources financières des industries culturelles sont aussi (sinon plus) concentrées qu'il y a un siècle (Hesmondalgh 2002) ; ce n'est pas parce que la technologie est plus accessible que la démocratie l'est aussi, contrairement à ce que Jacques Attali aimerait nous faire croire (2001). Comme l'explique le texte de Giguère, la notion du patrimoine émerge souvent comme réponse à l'hégémonie croissante des industries culturelles étatsuniennes, et cela, non seulement de la part des gens de l'hémisphère sud (voir l'influence du Québec, du Japon et de la France dans l'élaboration de la notion de patrimoine culturel). Certaines technologies de la représentation comme le cinéma doivent leur succès à un dispositif mécanique qui permet plus que la simple évasion (Boukala et Laplantine), pendant que d'autres technologies prennent la forme d'une interactivité en temps réel : un nouveau genre de spectacle (Roueff), une sorte de chorégraphie « tradi-moderne » (White), ou une esthétique d'exposition mondiale (Curien). Dans certains cas, le dispositif médiatique ne fait qu'amplifier ou magnifier le message, comme dans le cas présenté par Denis-Constant Martin sur les chants populaires au sujet d'Ambedkar en Inde. Ces nouvelles technologies de la représentation peuvent se cacher derrière leur caractère spectaculaire, mais l'interprétation de celles-ci est souvent empreinte de politique (Martin, White) et peut avoir une incidence sur la forme et l'itinéraire particuliers de ce qui est produit (Giguère).

Plusieurs auteurs ont remarqué l'aspect dialectique de la mise en public de la culture. Le texte de Saskia Cousin explique que l'institution récente du tourisme culturel en France est le résultat d'une coproduction des acteurs potentiellement antagonistes, « les gens de la culture » et « les gens du tourisme ». Pour que le tourisme culturel puisse s'épanouir, il a besoin d'abord d'un discours commun qui se situe entre « la liberté d'entreprise » et « la défense des valeurs culturelles ». Nous sommes témoins non seulement de l'émergence d'une nouvelle catégorie de politiques culturelles, mais aussi de la reproduction d'une culture politique (elle-même objet du patrimoine français) toujours menacée par une culture de la privatisation. Pour Denis-Constant Martin, la poésie populaire en Inde constitue une conversation avec le pouvoir, et cette dynamique nous permet de voir que le charisme politique devrait être vu non pas comme un don, mais comme un contrat social : une relation tissée par des chants qui sont, pourtant, très intimes malgré leur vie publique, puisque le personnage s'appelle « Bhim » et non « Ambedkar ». Dans le texte de Pauline Curien sur la prise de conscience de l'identité québécoise à travers l'Expo 67, c'est le « discours ambiant » qui fait de l'événement un moment où la modernité semble émerger de la rencontre. Plusieurs contributions à ce numéro montrent comment l'identité culturelle (régionale et nationale) s'articule dans une relation dialectique : la France se définit par rapport aux États-Unis, non seulement comme gardien de la civilisation mais aussi comme gentil colon (Roueff), l'Espagne se positionne vis-à-vis de la présence historique du monde musulman (Giguère) et les Québécois voient moins leur identité nationale dans leur pavillon que dans le regard ravi des visiteurs, étrangers ou non, qui découvrent un nouveau Québec (Curien).

En plus des éléments déjà mentionnés, l'étude de la mise en public de la culture nous montre que la discipline anthropologique peut faire état des nouveaux phénomènes, y compris de l'émergence de nouvelles formes de subjectivité : le changement (autant constitutionnel que spirituel) qui permet à des centaines de milliers d'Intouchables de se penser comme des acteurs politiques (Martin), la prise de conscience d'une nouvelle identité collective qui devient le fondement d'une « expérience démocratique affective » (Curien), la frustration causée par une politique non gouvernementale qui sert aux artisans de la culture pour faire passer le message d'un discours universaliste (et donc non discutable) (Giguère), une politique d'État qui tente de domestiquer un esprit capitaliste au nom d'une entente avec « la culture » (Cousin), l'ambiguïté d'une machine de propagande qui crée un sentiment d'appartenance et de fierté collective (White), un spectacle qui révèle les vraies sources d'inspiration du *show business* à l'américaine (Roueff). Bref, il s'agit d'un nombre de cas fort intéressants où la mise en public de la culture, examinée d'un point de vue anthropologique, nous permet de comprendre comment l'imaginaire d'une société se modifie lentement à travers une série de rencontres avec l'histoire.

Parmi toutes les questions soulevées dans ce numéro spécial, celle de la démarche ethnographique reste encore peu développée. Les différentes contributions

au numéro présentent non seulement des terrains impossibles à observer puisqu'ils se déroulent dans le passé (Curien, Roueff, White), mais aussi des nouvelles situations qui correspondent difficilement à la démarche ethnographique traditionnelle (Cousin, Giguère, Martin). Parmi les six textes du numéro, seulement la moitié sont le résultat d'un travail de terrain proprement dit (c'est-à-dire une combinaison d'entrevues, de participation et d'observation : Cousin, Giguère, Martin), preuve peut-être que la mise en public de la culture est un objet d'étude trop difficile à saisir. Le texte de Boukala et Laplantine, plaidoyer pour l'utilité du cinéma dans les sciences sociales, pose une question particulièrement intéressante : est-ce que l'analyse du cinéma pourrait complexifier l'anthropologie? Il soulève en même temps une question particulièrement inquiétante : l'anthropologie peut-elle exister sans l'ethnographie? Autrement dit, comment pouvons-nous étudier « the massive diffusion of the word "culture" » (Trouillot 2002) sans perdre ce qui constitue le cœur de notre contribution au savoir scientifique de notre époque? L'étude de la mise en public de la culture, qui risque toujours la confusion entre objet et méthode, demande une pause de réflexion sur l'avenir et la redéfinition du travail de terrain ethnographique (Marcus 2002).

### Lâcher prise

Culture is a deeply compromised idea I cannot yet do without.

James Clifford

L'angoisse disciplinaire exposée par Fox et King (2002) est particulièrement pertinente pour la simple raison que nous n'avons « jamais autant parlé de culture qu'aujourd'hui » (Augé 1988). Dans un monde d'ethnographie généralisée (Marcus et Fischer 1986), nous sommes de plus en plus conscients du fait que le rôle de traducteur de culture ne nous appartient plus exclusivement. « Small is beautiful », certes, mais la culture n'est plus *small* : « The way people think now, in much of the world, is shaped by books, postcards, telenovelas, and the evening news [...] » (Hannerz 1986 : 367) [CW, images : « Schumacher », « Disney »]. Cela veut dire que les observateurs de la culture sont plus nombreux et que la critique culturelle est une activité de plus en plus diversifiée. La discipline anthropologique, qui partout au monde a vu ses effectifs augmenter de façon significative dans les trente dernières années, n'est pas *small* non plus. « Je déteste les grands colloques », entend-on souvent dire, « il y a trop de monde ». « There is no longer any central debate », disent les autres<sup>19</sup>. S'agit-il d'une crise existentielle disciplinaire? Ou l'anthropologie est-elle simplement devenue trop vaste? [CW, images : « AAA »]

19. Dans l'introduction d'un des textes anthropologiques les plus cités des années 1980, Sherry Ortner résume la situation ainsi : « Although anthropology was never actually unified in the sense of adopting a single shared paradigm, there was at least a period when there were a few large categories of theoretical affiliation, a set of identifiable camps or schools, and a few simple epithets one could hurl at one's opponents. Now there appears to be an apathy of spirit even at this level. We no longer call each other names » (1984 : 126).

Dans la courte histoire centenaire de notre discipline, il y a eu plusieurs moments de profonde remise en question : la critique de la pensée évolutionniste (Boas), les débats sur la pensée existentialiste (Lévi-Strauss), la prise de conscience de l'histoire coloniale (Asad), et plus récemment, la crise de la représentation (Marcus et Fischer). Clifford Geertz donne l'image d'une discipline en guerre avec elle-même :

Anthropology is a conflicted discipline[. It] keeps falling into its parts, complaining about the fact, and trying desperately, and unsuccessfully, to project some sort of new unity to replace the unity it imagines itself once to have had [...].

Geertz 2000 : 97

En d'autres termes, l'anthropologie donne l'impression de tourner éternellement en rond parce qu'elle cherche une cohérence qui n'a jamais existé, ni dans la discipline, ni dans le concept qui est au centre de ses préoccupations [CW, images : « tourner »]. La suggestion radicale proposée par Fox et King serait de simplement passer à autre chose : « [...] that there need be no single solution to the problems surrounding the culture concept, that anthropology can go on productively with or without such a concept, and that choice by scholars is both possible and necessary » (2002 : 3).

Au lieu de serrer les rangs disciplinaires autour du concept de culture, pourquoi ne pas suivre l'exemple de Raymond Williams? De retour chez lui après la Deuxième Guerre mondiale, le célèbre critique littéraire constata que le mot « culture » semblait de plus en plus courant [CW, images : « apresguerre »]. De plus, il observait des changements dans l'utilisation du mot, le sens arnoldien laissant de plus en plus de place au sens anthropologique. Fort de cette observation, Williams prit une position résolument anthropologique : il s'interrogea sur la culture du mot « culture ». À partir de cette question, il bâtit une démarche qui lui permit d'utiliser les mots pour articuler une vision dynamique de l'histoire :

The development of the word culture is a record of a number of important and continuing reactions to these changes in our social, economic, and political life, and may be seen, in itself, as a special kind of map by means of which the nature of the changes can be explored.

Williams 1983 : xvii<sup>20</sup>

L'étude de la mise en public de la culture, comme la démarche de Williams, introduit un mécanisme de distanciation qui nous permet d'étudier les changements socioculturels à travers les produits de la culture, sans pour autant commettre l'erreur postmoderniste de réduire la culture à une série de représentations. Le problème

20. Pour plus d'information au sujet de la méthode de Raymond Williams et la démarche anthropologique, voir l'excellent texte de Camille Brochu (<http://www.criticalworld.net/tool.php?type=9>).

avec le virage postmoderniste de l'anthropologie étatsunienne n'est pas le rejet de la science, comme les modernistes aimeraient nous le faire croire (Harris 1995), mais plutôt la mise en place d'un modèle de complexité qui réduit l'autre à un simple objet du regard colonial (en anglais le « Western gaze »). Les solutions de cette version du postmodernisme (réflexivité, plurivocalité, dialogisme) ne sont que des promesses vides, puisqu'il leur manque non seulement une théorisation de la complexité (Agar 1999) mais aussi une analyse du terrain comme espace intersubjectif (Agar 1982). Combattant la forte tendance (non seulement anthropologique) à la généralisation, de nombreux auteurs en anthropologie ont attiré notre attention sur les dangers de l'analyse culturelle : la projection (Wikan 1992), la taxonomie (Fabian 1983), l'effacement (Asad 1973), les stéréotypes (Powdermaker 1944) et le racisme (Boas 1963). Selon Abu-Lughod, nous devrions essayer d'écrire « contre la culture », c'est-à-dire contre notre propre tendance à réduire la complexité de l'autre. Abu-Lughod n'est pas la seule (ni la première) à vouloir travailler dans ce sens, mais sa sensibilité particulière nous permet d'imaginer une discipline sans culture parce que dans son travail ethnographique nous voyons des gens qui composent constamment avec la culture<sup>21</sup>. Une autre observatrice de la culture et de la société égyptiennes, Unni Wikan, explique l'emprise que sa formation anthropologique a exercée sur sa rencontre avec l'autre : « As an anthropologist I am trained to think that the Balinese are a truly exotic people. But no one makes such a claim on behalf of the Cairo poor. And so I meet them as one human meets another » (1992 : 472).

Dire « adieu » à la culture (Trouillot 2002) ne veut pas dire se débarrasser d'elle, mais plutôt faire de la place pour d'autres éléments d'analyse, notamment l'histoire (Fabian 1996), l'économie politique (Farmer 1993) et l'intersubjectivité (Taylor 1998). Cet « adieu » veut dire aussi céder l'emprise scientifique que nous avons sur le mot « culture » :

It is naive to imagine that anthropologists alone can determine the wider public uses of culture, but we can contribute by decisively rejecting the totalitarian view and by clearly subordinating the concept of culture to that of sociality.

Hann 2002 : 261

Dans un esprit bakhtinien (Nielsen 2002), tout acte de création présume un public et une diffusion (réalisée ou non), et l'expérience montre que l'acte de diffusion mène à des utilisations qui échappent souvent à notre contrôle (Fox et King 2002). Au lieu de nous inquiéter de l'utilisation que les autres feront du terme, nous devrions nous assurer que nos propres utilisations tiennent compte de la transivité de notre responsabilité, non seulement comme chercheur, mais aussi comme écrivain (Piron 1996). Lâcher prise, laisser partir la culture, c'est croire en la possibilité

---

21. Voir par exemple le dernier livre d'Abu-Lughod sur la télévision en Égypte (2005). Pour d'autres critiques du culturalisme, voir Verdon (1991), Kuper (1999) et Keesing (1994).



que nous avons réellement quelque chose à offrir au monde, et non seulement au monde scientifique [CW, images : « lettinggo »]. En même temps, c'est risquer l'échec de l'indifférence, oublier notre besoin de reconnaissance, besoin qui n'a d'ailleurs jamais été une bonne raison pour devenir anthropologue.

## Références

- ABU-LUGHOD L., 1998, *Remaking Women : Feminism and Modernity in the Middle East*. Princeton, Princeton University Press.
- , 2005, *Dramas of Nationhood : The Politics of Television in Egypt*. Chicago, The University of Chicago Press.
- AGAR M., 1982, « Toward an Ethnographic Language », *American Anthropologist*, 84, 4, décembre : 779-795.
- , 1999, « Complexity Theory : An Exploration and Overview Based on John Holland's Workd », *Field Methods*, 11, 2, novembre : 99-120.
- AMSELLE J.-L. 2003, « Primitivism and Postcolonialism in the Arts » (traduction de Noal Mellot et Julie Van Dam), *MLN*, 18 : 974-988.
- APPADURAI A., 2001, *Globalization*. Durham, Duke University Press.
- , 1998, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minnesota University Press.
- ASAD T. (dir.), 1973, *Anthropology and the Colonial Encounter*. Londres, Ithaca Press.
- ATTALI J., 2001, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, Fayard.
- AUGÉ M., 1988, « L'autre proche » : 19-34, in M. Ségalen (dir.), *L'Autre et le semblable : regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines*. Paris, Presses du CNRS.
- AVERILL G., 2004, « Where's "One" ? » : Musical Encounters of the Ensemble Kind » : 93-111, in T. Solis (dir.), *Performing Ethnomusicology : Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley, University of California Press.
- BARTH F., A. GINGRICH, R. PARKIN et S. SILVERMAN, 2005, *One Discipline, Four Ways : British, German, French, and American Anthropology*. Chicago, The University of Chicago Press.
- BENJAMIN W., 1988, « The Work of Art in the Mechanical Age of Reproduction », in W. Benjamin, *Illuminations : Essays and Reflections*. New York, Random House.
- BIBEAU G., 2002, « Accueillir "l'autre" dans la distinction. Essai sur le Québec pluriel » : 219-240, in D. Lemieux (dir.), *Traité de la culture*. Québec, Presses de L'Université Laval.
- BOAS F., 1963 [1911], *The Mind of Primitive Man*. New York, Collier Books.
- BROWN J., 2000, « Bartok, the Gypsies and Hybridity in Music » : 119-142, in G. Born et D. Hesmondalgh (dir.), *Western Music and Its Others*. Berkeley, University of California Press.
- BUCHANAN D., 2005, *Performing Democracy : Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago, University of Chicago Press.

- BUNZL M., 1996, « Franz Boas and the Humboldtian Tradition : From *Volksgeist* and *Nationalcharakter* to an Anthropological Concept of Culture » : 17-78, in G. W. Stocking (dir.), *Volksgeist as Method and Ethic : Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*. Madison, University of Wisconsin Press.
- CALHOUN C. (dir.), 1992, *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge, MIT Press.
- CEFAI D. et D. PASQUIER (dir.), 2003, *Les sens du public : publics politiques, publics médiatiques*. Paris, Presses Universitaires de France.
- CLIFFORD J., 1988, *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press.
- CUCHE D., 1996, *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris, La Découverte.
- DOMINGUEZ V. R., 1992, « Invoking Culture : the Messy Side of “Cultural Politics” », *The South Atlantic Quarterly*, 91, 1, Hiver : 19-42.
- ELIOT T. S., 1971 [1922], *The Waste Land : A Facsimile and Transcript of the Original Drafts. Includant Annotations of Ezra Pound*, annoté et édité par Valerie Eliot. Londres, Faber and Faber.
- , 1948, *Notes Toward the Definition of Culture*. New York, Harcourt Brace.
- ELLIOTT M. A., 2002, *The Culture Concept : Writing and Difference in the Age of Realism*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FABIAN J., 1983, *Time and the Other : How Anthropology Makes Its Object*. New York, Columbia University Press.
- , 1996, *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley, University of California Press.
- FARMER P., 1993, *AIDS and Accusation : Haiti and the Geography of Blame*. Berkeley, University of California Press.
- FELD S., 2004, « Une si douce berceuse pour la “world music” », *L’homme*, 171-172 : 389-408.
- FRIEDMAN J., 2004, « Culture et politique de la culture : une dynamique durkheimienne », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 1 : 23-43.
- GEERTZ C., 1963, *Peddlers and Princes : Social Development and Economic Change in Two Indonesian Towns*. Chicago, University of Chicago Press.
- , 1973, *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.
- , 1981, *Negara : The Theatre State in 19th Century Bali*. Princeton, Princeton University Press.
- , 2000, *Available Light : Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton, Princeton University Press.
- GENEST S. et C. BARITEAU (dir.), 1987, « Une discipline, des histoires », *Anthropologie et Sociétés*, 11, 3 : 3-10.
- GINSBURG F. D., L. ABU-LUGHOD et B. LARKIN, 2002, *Media Worlds : Anthropology on New Terrain*. Berkeley, University of California Press.

- GONZALES R. J. (dir.), 2004, *Anthropologists in the Public Sphere : Speaking Out on War, Peace and American Power*. Austin, University of Texas Press.
- HABERMAS J., 1997, *L'espace public*. Paris, Payot.
- HANN C. M., 2002, « All *Kulturvolker* Now? : Social Anthropological Reflections on the German – American Tradition » : 259-276, in R. G. Fox et B. J. King (dir.), *Anthropology Beyond Culture*. New York, Berg.
- HANNERZ U., 1986, « Theory in Anthropology : Small is Beautiful? The Problem of Complex Cultures », *Comparative Studies in Society and History*, 28, 2, Avril : 362-367.
- HANSEN T. B. et F. STEPPUTAT, 2001, *States of Imagination : Ethnographic Explorations of the Postcolonial State*. Durham, Duke University Press.
- HARRIS M., 1995, « Anthropology and Postmodernism » : s.p., in M. F. Murphy et M. L. Margolis (dir.), *Science, Materialism, and the Study of Culture*. Gainesville, University Press of Florida.
- HESMONDALGH D., 2002, *The Cultural Industries*. Thousand Oaks, Sage.
- JEWSIEWICKI B. et D. DIBWE DIA MWEMBU (dir.), 2001, *Mémoires de Lubumbashi : Images, Objets, Paroles - Ukumbusho*. Édité par Violaine Sizaire. Paris, L'Harmattan.
- JULES-ROSETTE B., C. McVEY et M. ARBITRARIO, 2002, « Performance Ethnography : The Theory and Method of Dual Tracking », *Field Methods*, 14, 2, mai : 123-147.
- KARP I., C. MULLEN KREAMER et S. D. LAVINE, 1992, *Museums and Communities : The Politics of Public Culture*. Washington, Smithsonian Institute.
- KEESING R., 1994, « Theories of Culture Revisited » : 301-310, in R. Borofsky (dir.), *Assessing Cultural Anthropology*. New York, McGraw Hill.
- KRATZ C., 2002, *The Ones That Are Wanted : Communication and the Politics of Representation in a Photographic Exhibit*. Berkeley, University of California Press.
- KROEBER A. L. et C. KLUCKHOHN, 1952, *Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions*. Cambridge, Peabody Museum.
- KUPER A., 1999, *Culture : The Anthropologists' Account*. Cambridge, Harvard University Press.
- MARCUS G., 2002, « Au-delà de Malinowski et après *Writing Culture* : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie », *ethnographiques.org*, 1, avril : s.p. Consulté sur Internet (<http://www.ethnographiques.org/2002/Marcus.html>), le 20 juillet 2006.
- MARCUS G. et M. FISCHER, 1986, *Anthropology as Cultural Critique : An Experimental Movement in the Human Sciences*. Chicago, University of Chicago Press.
- MARTIN D.-C., 2002, « Les "musiques du monde" : imaginaires contradictoires de la globalisation » : 398-430 in D.-C. Martin (dir.), *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*. Paris, Karthala.
- MAZZARELLA W., 2003, *Shoveling Smoke : Advertising and Globalization in Contemporary India*. Durham, Duke University Press.
- NIELSEN G. M., 2002, *The Norms of Answerability : Social Theory Between Bakhtin and Habermas*. Albany, University of New York Press.

- ORTNER S., 1984, « Theory in Anthropology Since the Sixties », *Comparative Studies in Society and History*, 26, 1 : 126-166.
- , 1999, *The Fate of « Culture » : Geertz and Beyond*. Berkeley, University of California Press.
- PIRON F., 1996, « Écriture et responsabilité : trois figures de l'anthropologue », *Anthropologie et Sociétés*, 20, 1 : 125-148.
- POIRIER S., 2004, « La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 1 : 7-21.
- POWDERMAKER H., 1944, *Probing Our Prejudices : A Unit for High School Students*. New York, Harper et Brothers Publishers.
- SOLIS T., 2004, *Performing Ethnomusicology : Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley, University of California Press.
- STANLEY N., 1998, *Being Ourselves for You : The Global Display of Cultures*. Londres, Middlesex University Press.
- STOCKING G. W. JR., 1968, « Franz Boas and the Culture Concept in Historical Perspective », in *Race, Culture, and Evolution : Essays in the History of Anthropology*. New York, Free Press.
- TAYLOR J. M., 1998, *Paper Tangos*. Durham, Duke University Press.
- TROUILLOT M.-R., 2002, « Adieu, Culture : A New Duty Arises » : 37-60, in R. G. Fox et B. J. King (dir.), *Anthropology Beyond Culture*. New York, Berg.
- VERDON M., 1991, *Contre la culture : fondement d'une anthropologie sociale opérationnelle*. Paris, Éditions des Archives Contemporaines.
- WARNER M., 2005, *Publics and Counterpublics*. New York, Zone Books.
- WHITE B. W., 2002a, « Le cauchemar d'Adorno », *L'Autre Forum*, octobre, 7, 1 : 22-31.
- , 2002b, « Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms », *Cahiers d'études africaines*, XLII, 4, 168 : 663-686.
- WIKAN U., 1992, « Beyond the Words : The Power of Resonance », *American Ethnologist*, 19, 3 août : 460-482.
- WILLIAMS R., 1983, *Keywords : A Vocabulary of Culture and Society*. New York, Oxford University Press.

Bob W. White  
Département d'anthropologie  
Université de Montréal  
C.P. 6128, succursale Centre-Ville  
Montréal (Québec) H3C 3J7  
Canada  
bob.white@umontreal.ca

# LE CHARISME CONFÉRÉ

## Retour sur Max Weber à la lumière d'Ambedkar, hommage à Guy Poitevin (1934-2004)

Denis-Constant Martin



---

Le matin, au lever, le chariot de Ram s'ébranle bruyamment  
À l'aube, lorsqu'il est temps de moudre, que raconte l'oiseau?  
Distique cité dans Poitevin et Rairkar 1996 : 95

Sur l'accompagnement du bourdon que murmurent les pierres moulant le grain, rythmé par le coup de poignet nécessaire à mouvoir la meule supérieure, s'envole le chant alterné de deux femmes, comme une onde échappée de la noria, creusant un sillon de liberté fragile hors du cercle toujours recommencé. L'une est assise en tailleur, la main gauche tenant le manche de la meule en son sommet, presque fondue sur le mur ocre de la pauvre maison dont son sari brun la détache à peine ; la seconde, habillée de safran, une jambe repliée sous elle, l'autre étendue, comme pour enserrer les pierres, a pris la poignée de la dextre, à la base, au contact de la pierre, et regarde sa compagne. À tour de rôle, elles lancent dans l'intimité de l'ombre partagée des distiques qui racontent l'indicible, le quotidien et le rêve, la difficulté à vivre et l'espoir jamais anéanti. Par cette parole chantée, par ces voix qui se répondent en un moment où les femmes peuvent se révéler à elles-mêmes l'immensité désirante d'un for intérieur que la vie d'ordinaire incite à faire taire, émergent des personnes humaines ; non plus des femmes intouchables, parias entre les parias, mais des sujets conscients : de leur existence et de sa valeur, de leur capacité d'action et de sa force<sup>1</sup> [CW, sons : « Bhim36301 »]<sup>2</sup>.

### Guy Poitevin

Pendant de longues années, Guy Poitevin a consacré l'essentiel de ses réflexions à cette vaillance qui permet aux opprimés, aux méprisés, de réaliser la valeur de leur existence, leur inaliénable valeur d'êtres humains [CW, images : « GPterrain »]. Il a tâché d'en saisir les ressorts et, pour ce faire, a recherché les moments, les gestes, les paroles qui manifestent discrètement l'émergence d'un sujet

- 
1. Cette scène, à laquelle j'ai assisté en compagnie de Guy Poitevin, est plus complètement décrite dans Poitevin et Rairkar (1996 : 1-6), qui en proposent également des photos en fin de volume (illustrations 1 à 8).
  2. Je tiens à remercier Bernard Bel (Laboratoire Parole et Langage, Université de Provence) de m'avoir aidé à la « mise en médias » de ce texte.

conscient de soi, prenant prise sur la société où il est tenu relégué, découvrant le potentiel transformateur que recèlent ses actes. Les chants de la meule qu'interprétaient les femmes au premier appel du coq, lorsqu'il leur fallait préparer la farine de la journée, ont fourni à Guy Poitevin un matériau exceptionnel. Cédant à une véritable compulsion qui transcende, par le moyen doublement créatif de la parole et de la musique, la routine domestique, celles-ci pouvaient ouvrir leur cœur, se dire à elles-mêmes ce qu'à nul autre elles n'auraient songé dire. Ces chants, sous forme de distiques construits avec un art consommé de la forme et de la formule, transmis oralement et fermement mémorisés, couvrent un champ immense, celui où la vie que vivent les paysannes et la vie qu'elles n'osent rêver se confondent. La seconde s'élanche de la première, de l'expérience, des manières dont elle peut être ressentie dans les codes que les femmes ont intériorisés.

Ce moment, quotidiennement répété dans les foyers intouchables des villages du Maharashtra tant que des machines n'ont pas remplacé les meules manuelles, devint pour Guy Poitevin le point d'ancrage auquel il amarra sa quête des mécanismes de construction de la conscience de soi chez les plus humiliés des humbles, les femmes dalits, quête qui impliquait de nouvelles conceptions de la recherche en sciences sociales. Guy Poitevin était né en 1934 en Mayenne. Il fit des études de philosophie et de théologie, puis enseigna pendant 12 ans dans un séminaire. Son intérêt pour l'Inde le poussa à apprendre le sanskrit et le marathi ; il s'installa finalement à Pune, dans le Maharashtra, en 1972 et, des enquêtes anthropologiques qu'il y mena, tira une thèse en « sciences sociales du développement » soutenue à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) en 1978. Il considérait que le développement devait mettre en œuvre des processus endogènes et était conditionné par la restructuration des rapports sociaux : pour lui, pas de développement sans initiative de ceux qui sont supposés en bénéficier ; les rapports sociaux, et la manière dont ils sont perçus, doivent donc être complètement restructurés. C'est pourquoi Guy Poitevin mit au cœur de son travail la connaissance des mythes, des représentations (qui s'expriment notamment dans les chants de la meule) et des savoirs indigènes. En 1978, il obtint la nationalité indienne et épousa Hema Rairkar dont le travail devint indissociable du sien. Il créa en 1980 à Pune le Centre for Cooperative Research in Social Sciences où il mit en œuvre sa conception d'une recherche visant dans le même mouvement à produire des connaissances et à soutenir l'action des « subalternes ». Pour Guy Poitevin, le chercheur doit s'engager dans une action transformatrice fondée sur les représentations des acteurs sociaux ; il lui faut faire ressortir leurs énoncés « théoriques » pour accéder à leur savoir sur la société. Dans cette perspective, seule une recherche coopérative associant dans la même visée de connaissance et de pratique « enquêteur » et « enquêtés » permet d'éviter une production unilatérale du savoir et, surtout, rend possible de travailler avec des concepts ambigus, pertinents dans la mesure où toute réalité, toute connaissance sont complexes et instables. Les travaux publiés par Guy Poitevin, notamment ceux qui analysent les chants de la meule des femmes intouchables, illustrent et expliquent cette

démarche, que complétaient sur le terrain rural du Maharashtra nombre d'entreprises visant au changement social. C'est alors qu'il préparait l'édition d'une étude sur les chants consacrés à Bhim Rao Ambedkar (1891-1956), *leader* des Dalits et « père » de la constitution indienne, qu'il mourut, le 19 août 2004, laissant une œuvre considérable dont il reste encore beaucoup de leçons à tirer<sup>3</sup> [CW, images : « collage »].

### Des représentations à l'action

De l'étude de la théologie populaire des intouchables du Maharashtra à l'analyse des actions entreprises par des femmes rurales pour faire évoluer leurs conditions de vie, le travail de Guy Poitevin a suivi, avec une grande logique, un cheminement partant des représentations sociales pour aboutir au combat en vue de changer l'organisation sociale. Dans *Stonemill and Bhakti* (Poitevin et Rairkar 1996), il utilise les chants de la meule pour montrer comment c'est au travers de modes d'appréhension du monde imprégnés d'émotion que se construit le sujet. Car les représentations sont en fait des mécanismes d'appropriation non seulement du monde mais des schèmes culturels dominants (religion, systèmes de domination), appropriation, maîtrise qui permettent leur retournement en instruments de réhabilitation des humiliés. La « présence » divine convoquée dans les chants qui, autour de la meule, lient le corps et l'imaginaire, permet, grâce à son incarnation dans des proches humains, de reconstruire la dignité du sujet dans un réseau de relations sociales, et de la sorte fait disparaître le sentiment, la persuasion d'être faible. Cette forme d'appropriation est le premier pas d'un effort de libération : la conscience de soi, la conscience d'exister en tant qu'être humain à part entière doté d'une capacité d'action (*agency*), permet d'œuvrer au changement.

Un fort bel exemple en est donné par les chants dédiés à Sita, l'épouse exemplaire du dieu Ram, dont la perfection dans l'épreuve sert de modèle aux femmes qui recomposent et sa figure et ses tribulations de manière à ce qu'un sens pertinent pour elles, les intouchables, en émane. Les paysannes meunières, écrivait Guy Poitevin :

[...] rédigent l'histoire de vie de Sita à leur convenance et à leur ressemblance, non comme un récit enchaînant progressivement des épisodes, mais comme un choix subjectif d'événements différenciés dont chacun projette un moment significatif de leur propre existence à elles. Au lieu d'une composition narrative centrée sur Sita, elles nous offrent des instantanés. Chacun

---

3. Le lecteur trouvera une biographie plus détaillée de Guy Poitevin, accompagnée d'une bibliographie, sur le site : [www.ajei.org/downloads/ajcss/2004/Ateliers%20Pune2004.pdf](http://www.ajei.org/downloads/ajcss/2004/Ateliers%20Pune2004.pdf). Sa conception de la recherche est expliquée dans l'introduction de Poitevin (2002) ; on peut en trouver un résumé succinct en français sur le site : [www.ceri-sciences-po.org/themes/forum/poitevin.pdf](http://www.ceri-sciences-po.org/themes/forum/poitevin.pdf).

d'entre eux met en scène imaginairement des séquences de leur propre destin. Tous convergent vers la construction d'une identité personnelle. La référence épique sert à reconnaître et à articuler sa propre histoire à soi.

Poitevin 1995 : 4

Ainsi, concluait-il ailleurs, « [e]n s'efforçant de penser leur sort sans guru interposé, ces témoignages de paysannes révèlent les voies de l'autonomie que la conscience sujette inaugure lorsqu'elle se fie aux seules ressources partagées d'un bon sens commun et de la puissance du sentir » (Poitevin 2001 : 188). L'identification à Sita, telle qu'elle apparaît dans des épisodes que les femmes sélectionnent au sein des Ramayana, permet une auto-(re)connaissance menant à l'innovation, qui s'amorce par la transgression dans l'imaginaire des normes sociales imposées. *The Voice and the Will* (Poitevin 2002) poursuit cette reconstruction du mouvement des consciences subalternes pour se libérer des ordres sociaux en envisageant la manière dont les femmes se plient aux pratiques rituelles de jeûne et y trouve un exemple de retournement des techniques d'asservissement. Les autobiographies qui se sont multipliées à partir des années 1980 expriment, cette fois sans le fard de la poésie des chants, cette nouvelle conscience de soi qui conduit les femmes à vouloir changer de condition, à animer notamment des groupes villageois décidés à construire une autre société, porteuse de changements de statuts, non plus octroyés mais obtenus.

### **Le remodelage d'Ambedkar, méthodes de collecte et d'analyse**

L'étude de la reconstruction de la figure d'Ambedkar dans les chants de la meule conduisit l'investigation jusqu'au plus officiel du politique (Poitevin à paraître ; Poitevin et Rairkar 2006). Divine et meurtrie, Sita était offerte aux femmes dalits par le système religieux et social qui les décrétait impures ; en s'identifiant à l'épouse humiliée qui jamais ne se déprend de sa dignité, elles s'approprièrent un modèle exemplaire mais mythique. Bhim Rao Ambedkar (1891-1956) leur offrit la possibilité de nouer les mouvements de leur conscience autour d'un être de chair et de sang, d'un être issu de la même condition, qui s'en était dégagé et incitait les siens à le suivre sur la voie de l'émancipation sociale, politique et religieuse. *Bhim, Babasaheb*, comme l'appellent affectueusement les femmes dans leurs chants, fut un dirigeant politique, à la fois penseur et homme d'action, meneur d'intouchables qu'il voulait faire reconnaître comme humains de part en part, et nationaliste indien qui conçut la constitution de l'indépendance. Personnage historique, concret, dont la présence physique suscita des émotions entretenues dans la ferveur des distiques de la meule, il se vit appliquer par l'imagination créatrice des chanteuses les procédés qui avaient fait de Sita leur sœur. Il s'est donc trouvé reconfiguré dans les chants. Son idéal y est préservé ; ses appels, relancés. Mais, travaillée par l'imagination symbolique des femmes, son histoire est réécrite ; sa personne, transmuée.



Le remodelage d'Ambedkar dans les chants de la meule, précisément parce qu'il s'applique à un individu dont la vie, la pensée et l'action sont des faits d'histoire, comme tels connus et reconnus (Jaffrelot 2000), constitue un objet d'étude particulièrement important et fascinant. Relevant de la création orale, poétique et musicale, il concerne directement le pouvoir et les relations de pouvoir institutionnelles ; il montre que celles-ci sont représentées, évaluées et retravaillées dans la production culturelle ; il conforte donc l'idée que même les plus marginalisés, les plus assujettis, les plus bâillonnés des êtres humains trouvent dans des pratiques innovantes le moyen de penser le politique, de se penser dans le politique, de penser pouvoir y agir. Ce qu'entreprend de faire Guy Poitevin est d'expliquer pourquoi et comment [CW, sons : « AmbedkarpourInde »].

En rassemblant les vers à l'aide desquels les femmes intouchables expriment leur expérience d'une histoire qui continue aujourd'hui, Guy Poitevin et Hema Rairkar, assistés de Bernard Bel, ont composé un fonds documentaire inappréciable sur un pan non négligeable de la mémoire indienne ; pour analyser minutieusement cette surrection poétique, Guy Poitevin a aussi mis au point une méthode de collecte et d'étude rigoureuse de ces matériaux éphémères, difficilement saisissables et intensément codés symboliquement ; en découvrant le lien insécable qui unit les manières de créer la poésie chantée aux manières de concevoir la société, ses ordres, ses hiérarchies et ses pouvoirs, il a défriché un chemin original sur lequel devraient s'aventurer l'anthropologie politique et la politologie<sup>4</sup>.

L'objectif de Guy Poitevin était de faire comprendre ce qui fut un vouloir : un vouloir-vivre de paria auquel le personnage reconfiguré d'Ambedkar donne une forme métaphorique. Cette réinvention du dirigeant politique part du souvenir que l'imagination place en mémoire : mémoire d'Ambedkar qui recouvre l'essentiel pour les femmes intouchables, la mémoire de soi, d'une personne parfois mais surtout d'un rassemblement d'êtres humains devenus capables de se sentir ensemble, de partager un désir de vivre pleinement ; qui jette les fondations d'un autre avenir, où ce désir pourrait être réalisé. Ce vouloir se manifeste dans des actes intimes, sinon secrets, qui sont de paroles, de poésie et de chant ; des actes qui sont pratiqués dans des circonstances ordinaires, à l'écart d'oreilles qui ne seraient pas celles de femmes intouchables. Du point de vue de l'enquête, cela implique trois choses : d'abord, découvrir l'existence de ces actes lorsque l'on n'est ni femme, ni intouchable, ce qui nécessite à la fois connaissance de l'univers qui s'ouvre quotidiennement par les chants de la meule et complicité avec les meunières ; ensuite, faire l'hypothèse, le

---

4. La publication du livre sur les chants d'Ambedkar, dont Guy Poitevin avait achevé le manuscrit et les appareils documentaires lorsqu'il est décédé (Poitevin à paraître) a pris beaucoup de retard. Son introduction (« Parole, figure et désir ») et sa table des matières sont d'ores et déjà disponibles sur le site [www.ccrss.ws/ambedkar/](http://www.ccrss.ws/ambedkar/). Sur le même site, sous la rubrique « articles et liens », il est possible d'accéder au texte d'un article qui résume une partie de l'analyse des chants d'Ambedkar réalisée par Guy Poitevin et Hema Rairkar (Poitevin et Rairkar 2006).

pari que ces distiques fantasques sont d'authentiques révélateurs sociaux capables d'introduire à la conscience du monde de celles qui les inventent, à une conscience qui n'est pas accessible autrement ; enfin, parvenir à les collecter, c'est-à-dire convaincre les paysannes que leur pratique est d'une valeur telle qu'il est nécessaire d'en conserver les fruits, non seulement pour elles-mêmes, mais aussi pour d'autres éparpillés en mille atomes d'une humanité à qui des femmes intouchables du Maharashtra croiront difficilement pouvoir apporter quelque chose ; soit convaincre les femmes de se laisser enregistrer, de re-susciter leur mémoire afin d'y aller rechercher, en des moments qui ne sont pas nécessairement ceux de la mouture, des distiques enfouis. Sans oublier que ces actes sont des performances communautaires gouvernées par l'impromptu, et qu'ils lancent un défi au chercheur. Pour le relever, en partie au moins, il doit recourir à la combinaison de plusieurs instruments de collecte : des notes écrites sur du papier à la vidéo, en passant par l'enregistrement du son et la photographie, chacun saisissant des aspects différents de l'acte créateur immédiat et aidant à en reconstituer la richesse.

La collecte a permis de constituer le corpus et d'y adjoindre des éléments d'information indispensables à leur interprétation. Dans l'ensemble des chants de la meule, les distiques où apparaît Ambedkar sont au nombre de 1739. Restait à les analyser. Guy Poitevin explique clairement, à la suite de Hans-Georg Gadamer, pourquoi un tel travail ne peut être que d'interprétation et, en même temps, comment cette interprétation, utilisant les concepts créés ou maîtrisés par l'analyste pour faire surgir la visée d'un texte produit par d'autres, est source de connaissance. De connaissance de connaissance : il s'agit, l'inspiration vient cette fois de Martin Heidegger, de parvenir à connaître la manière dont les chanteuses se connaissent et connaissent leur monde, sont « préoccupées » par leur monde. Or, en un moment donné de leur histoire collective, qu'elles poursuivent à travers le chant, elles ont fait d'Ambedkar, ou plutôt du désir de *Bhim* entraînant sa reconfiguration, leur préoccupation centrale. *Bhim* dans les chants est donc à analyser en tant que figure historique imaginée mais aussi en tant que déclencheur d'un enchaînement libre d'idées moulées dans la musique et la parole, lorsque le corps est contraint par la tâche qui lui est dévolue. L'interprétation s'applique aux performances, observées et enregistrées, pour tâcher d'en faire ressortir les mécanismes de production du sens. Ceux-ci étant multiples, l'analyse doit impérativement être pluridisciplinaire, historique, sociologique, linguistique (phonétique et lexicale, en particulier), musicale. La synthèse en fait ressortir le jeu auquel se livrent les femmes pour produire des sens nouveaux à partir de formes héritées (ce que Guy Poitevin dénomme « métissage sémantique ») ; le jeu montre le fonctionnement créatif de la pensée ; les sens jaillissant de la poésie « traditionnelle » font accéder l'interprète à la conscience que les femmes ont de leur vie, reconstruite à travers *Bhim* : une conscience de la vie d'Ambedkar réinventée à travers les leurs.

## Des pistes pour comprendre le charisme

L'exploration menée par Guy Poitevin est riche d'enseignements, tant sur les méthodes d'enquête et d'analyse, dont on peut s'inspirer pour travailler sur la sémantique, et tout particulièrement la sémantique politique des pratiques culturelles dites « populaires » dans d'autres régions du globe, que sur les conceptions du monde des femmes intouchables du Maharashtra et, par extension, de l'Inde tout entière. Il serait impossible d'en faire ici une présentation exhaustive. C'est pourquoi je me contenterai, afin de montrer la fécondité des idées ici proposées, d'aborder seulement une dimension de ces chants d'Ambedkar que Guy Poitevin ne traite pas lui-même, celle qui touche au fonctionnement du charisme. La structure logique de la progression heuristique de Guy Poitevin, de l'appropriation à la connaissance de soi puis à l'action, me semble en effet susceptible de fournir quelques hypothèses, quelques pistes de recherches qui pourraient aider à sortir la notion de charisme du flou qui l'entoure encore<sup>5</sup>.

La domination charismatique est, on le sait, l'un des trois types de domination légitime que discerne Max Weber (1968, 1995). Après lui, les termes charisme et charismatique ont connu un grand succès et en sont venus à désigner communément l'autorité d'un chef ou le grand prestige d'une personnalité exceptionnelle, le charme exercé par qui sait séduire les foules. La valeur descriptive de ces termes passés dans l'usage courant n'est pas négligeable ; elle cache pourtant l'incapacité à expliquer comment fonctionne le charisme, comment est fondée et s'exerce l'autorité charismatique. L'étymologie habituelle renvoie au sens chrétien, « don, faveur, grâce d'origine divine » et laisse de côté les racines grecques anciennes qui évoquaient le plaisir, l'agréable, voire l'érotique, « la faveur de qui accorde et la reconnaissance de qui reçoit » (Rey 1992 : I, 392). Fonder un type idéal de domination sur une qualité mystérieuse d'essence surnaturelle ne correspond pas à la rigueur que manifeste Max Weber dans sa traque systématique des indices de la rationalisation des sociétés occidentales. Certes, pour lui, le charisme apparaît d'une certaine manière, à l'instar de la domination « traditionnelle », comme un archaïsme, un résidu toujours mélangé qui imprègne certains exercices de l'autorité ; il n'en continue pas moins à se faire sentir ; et cela, il ne l'explique pas vraiment.

En fait, Max Weber place le charisme entre deux pôles : d'une part, c'est une qualité, un don ; de l'autre, il n'a d'effet que s'il est reconnu, que si les personnes soumises à la domination charismatique y adhèrent.

Nous appellerons *charisme* la **qualité** extraordinaire (à l'origine déterminée de façon magique tant chez les prophètes et les sages, thérapeutes et juristes,

---

5. Ces réflexions sur le charisme ont été nourries par l'article de Guy Poitevin et Hema Rairkar disponible sur Internet (Poitevin et Rairkar 2006) et, surtout, par la lecture du manuscrit de Guy Poitevin (à paraître).

que chez les chefs des peuples chasseurs et les héros guerriers) d'un personnage, qui est, pour ainsi dire, **doué** de forces ou de caractères surnaturels ou surhumains ou tout au moins en dehors de la vie quotidienne, inaccessibles au commun des mortels ; ou encore qui est **considéré** comme envoyé par Dieu ou comme un exemple, et en conséquence **considéré** comme un « chef » [*Führer*]. [...] La *reconnaissance* par ceux qui sont dominés, reconnaissance libre, garantie par la confirmation (à l'origine toujours par le prodige) née de l'abandon à la révélation, à la vénération du héros, à la confiance en la personne du chef, décide de la validité du charisme.

Weber 1995 : 320-321 ; souligné par moi

Un chef charismatique paraît donc être simplement celui qui est considéré comme tel. La nature de cette « considération », de cette reconnaissance n'est pas clairement explicitée. Tout au plus peut-on déduire qu'elle relève de l'obéissance, puisque Max Weber définit la domination en général, donc la domination charismatique en particulier, comme « [...] la chance de trouver des personnes déterminables prêtes à obéir à un ordre [*Befehl*] de contenu déterminé [...] » (Weber 1995 : 95) ou encore « [...] la chance pour des ordres spécifiques (ou pour tous les autres), de trouver obéissance de la part d'un groupe déterminé d'individus » (*ibid.* : 285). Cette docilité est clairement posée comme soumission au « don », au « caractère sacré », à la « vertu héroïque » dont l'individu charismatique est le dépositaire (*ibid.* : 289) parce qu'il a répondu à un « appel » (*ibid.* : 322). La filiation paulinienne est à ce niveau évidente, et la domination charismatique politique semble pour Max Weber étroitement associée au prophétisme religieux et à la révélation (Weber 1968 : chap. 19).

### **Le charisme : une relation dialogique en situation bouleversée**

Le mystère inhérent à tout phénomène religieux baigne ainsi le charisme selon Max Weber. S.N. Eisenstadt le signalait dans son introduction aux écrits du sociologue allemand (Weber 1968) : le pouvoir d'attraction, de séduction (*appeal*) qui se trouve au cœur des phénomènes de domination charismatique fait problème. Il convient, en reprenant d'autres éléments épars dans l'œuvre de Max Weber, en s'inspirant également de travaux ultérieurs, d'étudier les conditions dans lesquelles il opère.

D'un côté, il est nécessaire de prendre en compte la nature de la situation sociale qui rend les êtres humains sensibles à ce pouvoir d'attraction ; de l'autre, il faut s'interroger sur ce qui séduit chez le détenteur du « don » charismatique (Weber 1968 : xxii-xxiii). S.N. Eisenstadt précisait que la réceptivité au charisme est particulièrement grande dans les situations de bouleversement et de transition, quand les sentiments d'appartenance sont ébranlés, quand l'incertitude exacerbe l'attente de propositions d'ordre transformé, exprimées à travers des symboles renouvelés. Dans de telles circonstances, la qualité charismatique consiste à proposer des normes

inédites et des objectifs neufs répondant aux attentes, aux besoins ressentis, des normes et objectifs qui soient susceptibles de leur donner sens et direction (*ibid.* : xxxix). Le charisme est alors redéfini comme une relation dialogique et non pas comme un rapport univoque entre dominant attirant et dominé docile ; il ne peut plus être réduit à la simple possession de qualités extraordinaires (autrement dit, surnaturelles) mais se manifeste en tant que capacité à réorganiser le symbolique et le cognitif de manière à provoquer l'émotion, l'attachement affectif dans un engagement pour transformer le réel. Il s'éloigne du sacré pour se rapprocher d'arts et de techniques du politique participant d'une mise en scène, de jeux oratoires et dramatiques (Balandier 1992) qui fournissent des instruments de captation et de canalisation de l'émotion. Relisant *Économie et société*, Philippe Braud soulignait que certaines idées n'en avaient pas été exploitées comme elles auraient dû l'être, celle de « communauté émotionnelle » (*Gemeinde*) notamment qui pourrait très bien être utilisée à l'analyse de mouvements politiques (Braud 1996 : 53, 103). Et de citer le travail de Ann-Ruth Wilner (1984) pour qui « [l]e charisme repose sur des perceptions croisées : stimulations émotionnelles par le leader, projections en réponse par les masses qui se jettent dans son sillage » (Braud 1996 : 208).

### **Le charisme d'Ambedkar**

La notion de « projection en réponse par les masses » nous ramène à Bhim Rao Ambedkar. La reconfiguration de *Bhim* dans les chants de la meule fournit un excellent exemple de la relation dialogique construite entre un dirigeant capable de proposer des solutions originales dans une situation de transition bouleversante et des personnes en attente d'une redéfinition de leur place dans la société, donc d'une réorganisation de celle-ci [CW, images : « VCDA8 »]. Cette relation met en mouvement une force politique dont l'ampleur est fonction de la « communauté émotionnelle » qu'elle conduit à l'action ; elle impose, au terme de celle-ci, des changements insignes sinon radicaux : ceux qu'Ambedkar parviendra à faire inscrire dans la constitution de l'Inde indépendante.

Ambedkar ne surgit pas dans un néant politique, il s'inscrit dans une histoire politique régionale marquée par des mouvements anti-brahmanes depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle (Jaffrelot 2000 : 27). En outre, il est *Mahar*, c'est-à-dire, membre de la *jati* la plus nombreuse parmi les intouchables du Maharashtra, il appartient à ces « premiers des derniers » (*ibid.* : 46) qui ont engendré une élite plus développée que chez les autres *Dalits*, élite dont sa famille est représentative. Enfin, aidé par le maharadjah de Baroda, il a pu poursuivre des études longues, en Inde puis aux États-Unis et en Grande Bretagne. Il est le premier intouchable à obtenir un doctorat, à l'université Columbia en 1927, alors qu'il est déjà inscrit au barreau de Bombay depuis 1922. « Ambedkar n'est donc pas devenu le premier leader intouchable de l'Inde par hasard. Ses qualités personnelles – son intelligence et son énergie – constituent ici un facteur clé, mais le contexte familial, social et régional dans lequel

il s'inscrivait exerça une influence considérable » (*ibid.* : 60). Lorsqu'il entreprend d'agir en politique, il est à la fois l'héritier d'une histoire, celle de l'opposition aux brahmanes dans le Maharashtra, et l'incarnation d'un espoir, celui de l'ascension sociale par l'instruction, dont le prestige est renforcé par l'adoubement dans des universités occidentales.

Ses efforts vont entraîner dans l'action un nombre important de *Mahars* ; ils vont en convaincre encore plus de modifier la perception qu'ils ont d'eux-mêmes ; 300 000 à 600 000 d'entre eux le rejoindront en 1956 à Nagpur et se convertiront avec lui au bouddhisme, chiffre considérable si l'on tient compte du coût du voyage et du dénuement dans lequel vivaient la plupart d'entre eux (*ibid.* : 203-204). C'est à cette aune que l'on peut juger de son « charisme », mais aussi à la manière dont il se trouve de plus en plus représenté : en images diverses, en bandes dessinées et, bien sûr, dans les distiques des chants de la meule.

On y perçoit fort distinctement l'écho des propositions de changements que formule Ambedkar dans une situation d'effervescence qui doit évidemment conduire à une transition, à un changement. Ses appels sont entendus par les intouchables, et tout d'abord les *Mahars*, non seulement comme invitation à se libérer, à lutter contre les discriminations, à refuser les tâches viles, à s'instruire, à voter lors des consultations électorales, mais peut-être surtout comme une incitation à se forger une nouvelle perception de soi. Les exhortations du dirigeant, telles que les femmes les retranscrivent dans leurs chants, les conduisent à « reprendre en charge leur être-là », leur permettent de se réinventer pleinement. Cette incitation, répondant à une quête d'un soi autre que le soi prescrit, fut entendue, nul doute n'est possible, mais pour qu'elle devînt efficace, provoquât des transformations capitales dans l'esprit des paysannes, des transformations telles qu'elles ne pussent pas se contenter de la recevoir mais fussent poussées à agir, il fallait qu'elles la reprissent pour elles, dans leurs propres termes. Guy Poitevin l'indique sans ambages dans la conclusion de son étude :

[I]a figuration d'Ambedkar remplit la fonction d'un miroir. La vérité des figures d'Ambedkar n'est pas celle de l'histoire du libérateur d'hier pour lui-même et en soi, comme objet de savoir et matière à évaluation d'une œuvre. Elle est celle d'une conscience *dalit* construisant ces figures comme des moments recouverts de sa propre identité de sujet humain à part entière.

Poitevin, à paraître

Le chant, les formes poétiques, les figures symboliques, les langages métaphoriques donnent à l'imaginaire les outils pour effectuer ce travail de reconfiguration sans lequel l'avènement d'une conscience nouvelle serait infiniment plus ardu. C'est ainsi dans et par les chants de la meule que s'est ouverte une nouvelle vision du monde, ensuite matérialisée en conséquence

d'actions, d'une part dans la constitution, d'autre part dans les conversions de masse au bouddhisme [CW, sons : « Bhim42512 »].

### **L'appropriation du dirigeant charismatique**

La reconnaissance du charisme, dont on peut recomposer le procès dans les chants de la meule a, par conséquent, fort peu à voir avec l'obéissance ou la docilité. Il s'agit au contraire d'un acte délibéré d'appropriation du dirigeant et de ses messages : les femmes ne suivent pas le chef, elles le façonnent selon leurs besoins et leurs désirs afin de pouvoir l'accompagner et le soutenir. L'accompagner, la grande conversion de Nagpur en est l'illustration la plus frappante ; le soutenir, les distiques consacrés au rôle de l'épouse, idéalisant les relations entre Ramabai<sup>6</sup> et Bhim, ou encore aux liens familiaux dans lesquels Ambedkar se trouve introduit, le font assez entendre [CW, images : « Ramabai »]. La relation que tissent les chants, qui s'impose dans les consciences et se concrétise en actes, est donc pensée et vécue sur le mode de la réciprocité. C'est que ces chants de la meule sont une pratique ancienne, transmise de génération en génération ; leur répertoire se coule dans des formes héritées, les distiques anciens constituant le moule de ceux qui sont inventés pour parler, penser et rêver les conditions immédiates et les besoins qui en naissent.

L'appropriation du chef, forme de la reconnaissance du charisme, s'effectue dans des actes de langage et de musique grâce au « métissage sémantique » : l'énonciation de messages nouveaux, correspondant à des pensées inouïes, dans des formes sociales et culturelles de communication symbolique qui sont déjà là. Ces formes orales et mémorielles sont disponibles et plastiques, elles se plient aux besoins du moment et se transforment au fur et à mesure qu'elles doivent transmettre de nouvelles idées et des sentiments ressentis dans le présent. Leur organisation autour de codes symboliques facilite cette adaptabilité, car des métaphores ou des objets anciens (l'or par exemple) peuvent être chargés de significations nouvelles et cohabiter avec ou se fondre dans des figures ou des choses plus modernes (le stylo, la voiture, l'avion). Le « bricolage inventif » est la ressource première dont disposent les meunières ; il fournit le mécanisme par lequel Ambedkar peut être perçu, saisi, compris, approprié, restitué pour devenir un chef dont alors les qualités (héritage de groupe, position personnelle dans une situation historique particulière, instruction, aptitude à l'incarnation, à la formulation verbale, à la mise en scène et à la dramatisation), acquises et cultivées bien plus que données ou révélées, acquièrent la vertu séductive, le pouvoir d'attraction qui parviennent à donner conscience aux masses des parias et à les mobiliser.

---

6. Première épouse, Mahar, décédée en 1935 mais dont les chants étendent l'existence jusqu'à la mort d'Ambedkar ; figure d'identification, comparable sur ce plan à Sita, dont les meunières font leur sœur, leur belle-sœur, leur mère, suivant des stratégies d'inclusion familiale qui les rapprochent d'Ambedkar lui-même.

Même si, d'un point de vue analytique, il faut séparer du religieux le phénomène charismatique tel qu'on peut le saisir à travers la reconfiguration d'Ambedkar par les chants de la meule, dans la réalité de la pratique politique d'Ambedkar, dans le monde indien du 20<sup>e</sup> siècle où vivaient les paysannes chanteuses, la communauté émotionnelle que tissent les chants entre le dirigeant et les femmes intouchables ne pouvait pas ne pas passer par le sacré. Pour abolir l'intouchabilité, ne serait-ce que dans l'esprit des *Dalits*, au moins des *Mahars*, deux voies s'ouvraient : celle de la réforme juridique que revendiquait Ambedkar et qu'il réalisera en partie avec la constitution ; celle de l'évasion religieuse permettant à ceux qu'emprisonnait l'hindouisme d'en sortir sans abandonner l'espoir d'un sort meilleur dans l'au-delà, en l'occurrence, après bien des hésitations, la conversion au bouddhisme. Pourtant, à nouveau, la rémanence des tropes habituels aux chants de la meule ramène le nouveau, Ambedkar, vers les modes de penser familiers. Et Ambedkar se trouve quasiment divinisé ; héraut du *dharma* de Bouddha, il lui est associé dans les pensées et les prières, parfois même il se confond avec lui, jusqu'à devenir dieu lui-même, jusqu'à être proclamé « dieu des dieux ».

Cette transmutation de *Bhimdev* en « dieu d'homme » répond à plusieurs impératifs ; elle permet de gérer la disparition d'Ambedkar et substitue une présence symbolique à la présence physique, au souvenir ou à l'espoir de celle-ci ; elle favorise la consécration de la vie des femmes aux objectifs proposés par Ambedkar en satisfaisant leur désir de fusion avec l'être choisi comme ouvrier, d'esprit et de pistes politiques. Inventant en *Bhimdev* un « dieu d'homme », les femmes se placent dans l'histoire, leur histoire qui est d'intériorisation des croyances et normes dominantes, de manière à enfin prendre en charge une histoire qu'elles peuvent désormais penser faire.

### **Une nouvelle approche du charisme**

Telle est l'une, une seulement, des leçons qu'il est possible de tirer du travail de Guy Poitevin : le charisme, dont on ne peut nier que *Bhim* était doté, ne lui avait pas été accordé par une puissance externe, surnaturelle, sacrée ; il lui fut conféré par les femmes qui l'ont accompagné et soutenu, en vertu de sa position historique, de sa situation sociale, de ses qualités personnelles, par l'onction du chant qui fournit les formes esthétiques et symboliques, les champs de codage et d'imagination, les supports affectifs plastiques nécessaires à cette reconnaissance appropriante. La reconstruction de soi des femmes intouchables nécessitait la reconfiguration d'un homme qui incitait au changement et se proposait pour y mener, d'un homme qui bien que s'étant détaché d'elles leur demeurait lié, fait d'une matière qu'elles pouvaient donc sculpter. La hargne réservée à Shanta, la seconde épouse d'Ambedkar, de caste brahmane, le confirme qui indique les limites du domaine possible de l'appropriation et, d'une certaine manière, montre que celle-ci ne s'effectua probablement pas totalement à l'insu d'Ambedkar, mais qu'il n'en avait



sans doute perçu ni l'ampleur, ni toutes les implications [CW, images : « BhimSharda »]. S'il y avait bien entre les chanteuses et *Bhim* une relation charismatique, elle n'a décidément pas grand-chose à voir avec l'obéissance et la soumission...

En fait, la reconfiguration d'Ambedkar dans les chants permettait de l'insérer dans une organisation symbolique globale, un système organisé, cohérent, affectivement valorisé de représentations sociales servant à structurer les convictions et les sentiments quant à ce qui est légitime et à ce qui ne l'est pas, déterminant l'impensable comme le pensable et permettant, le cas échéant, de passer de l'un à l'autre (Michelat et Simon 1985 : 32). L'inclusion de la figure d'Ambedkar dans les représentations sociales au moyen des chants de la meule aide enfin à localiser le passage entre la pensée (y compris l'imaginaire, le symbolique) et l'action [CW, sons : « Bhim37566 »]. Car, si les représentations déchiffrent la réalité pour lui donner sens, elles possèdent également un débouché pratique : elles guident les conduites et, plus largement, informent le rapport au monde, par conséquent elles suscitent et orientent les efforts pour le transformer (Jodelet 1993). D'un point de vue politologique, le travail de Guy Poitevin est une contribution insigne à la théorie du charisme avancée par Max Weber et bien souvent reprise après lui. Il en précise l'origine : il ne s'agit pas d'un don, d'une qualité extra-ordinaire, mais bien d'une relation et, si la reconnaissance du charisme par ceux qu'il éveille et entraîne est bien indispensable au fonctionnement de cette relation, il ne ressortit pas à l'obéissance et à la soumission mais, au contraire, à l'appropriation du chef et à sa reconfiguration par ceux à qui il s'adresse.

*Le chant d'Ambedkar* décrit et analyse aussi les instruments de cette reconfiguration : le chant issu d'une pratique enracinée et transmise oralement, dans des formes, avec des codes symboliques reçus mais transformables. Ce livre ouvre un domaine original aux études comparatives et invite à considérer avec attention et sérieux les formes d'expressions créatives à travers lesquelles la relation entre dirigeants et dirigés est à la fois ressentie et reformulée par ces derniers<sup>7</sup>. Les présupposés théoriques sur lesquels il repose, la démarche méthodologique qu'il développe pourraient être appliqués à bien d'autres sujets à travers le monde et contribuer à apporter quelques éléments de réponse inédits aux questions toujours posées de la mobilisation politique, de la transformation de l'ambition en capacité à entraîner, bref de la relation effective et affective entre un *leader* et ceux qui acceptent, reconnaissent et accompagnent son *leadership*.

---

7. Il confirme, par exemple, l'intérêt des pistes défrichées en Afrique par Ali Mazrui (1974, 1975), Comi Toulabor (1986) ou Didier Bigo (1988).

## Références

- BALANDIER G., 1992, *Le pouvoir sur scènes*. Paris, Balland.
- BIGO D., 1988, *Pouvoir et obéissance en Centrafrique*. Paris, Karthala.
- BRAUD P., 1996, *L'émotion en politique, problèmes d'analyse*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- JAFFRELOT C., 2000, *Dr Ambedkar, leader intouchable et père de la constitution indienne*. Paris, Presses de Sciences Po.
- JODELET D., 1993, « Représentations sociales : un domaine en expansion » : 31-61, in D. Jodelet (dir.), *Les représentations sociales*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MAZRUI A.A., 1974, « Phallic Symbols in Politics and War : an African Perspective », *Journal of African Studies* 1, 1 : 40-69.
- , 1975, « The Resurrection of the Warrior Tradition in African Political Culture », *Journal of Modern African Studies* 13, 1 : 67-84.
- MICHELAT G. et M. SIMON, 1985, « Déterminations socio-économiques, organisations symboliques et comportement électoral », *Revue française de sociologie* 26, 1 : 32-69.
- POITEVIN G., 1995, « L'appropriation de la figure de Sita dans les chants de paysannes du Maharashtra », Pune, Centre for Cooperative Research in Social Sciences, septembre (ronéogr.). Voir aussi : 61-94, in F. Mallison (dir.), 2001, *Constructions hagiographiques dans le monde indien*. Paris, H. Champion.
- , 2001, *Sortir de la sujétion, essais sur la désubordination des parias de l'Inde, femmes et intouchables*, Paris, L'Harmattan.
- , 2002, *The Voice and Will, Subaltern Agency: Forms and Motives*, New Delhi, Manohar / Centre de sciences humaines.
- , à paraître, « *Un Stylo en or* », *des paysannes intouchables chantent Ambedkar, leur libérateur. Poétique d'une mémoire de soi*, en collaboration avec Hema Rairkar, édité par Bernard Bel. Paris, Éditions du CNRS.
- POITEVIN G. et H. RAIRKAR, 1996, *Stonemill and Bhakti, From the Devotion of Peasant Women to the Philosophy of Swamis*. New Delhi, D.K. Printworld.
- , 2006, *La figuration d'Ambedkar dans les chants de la mouture*. Consulté sur Internet ([www.ccrss.ws/ambedkar](http://www.ccrss.ws/ambedkar), articles et documents), le 5 avril 2006.
- REY A. (dir.), 1992, *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert.
- TOULABOR C. M., 1986, *Le Togo sous Eyadema*. Paris, Karthala.
- WEBER M., 1968, *On Charisma and Institution Building*. Sous la direction de S.N. Eisenstadt. Chicago, The University of Chicago Press.
- , 1995, *Économie et société*. Tome 1 : *Les catégories de la sociologie*. Sous la direction de Jacques Chavy et d'Éric de Dampierre. Paris, Plon.
- WILNER A. R., 1984, *The Spellbinders*. New Haven, Yale University Press.

## **RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN**

*Le charisme conféré. Retour sur Max Weber à la lumière d'Ambedkar, hommage à Guy Poitevin (1934-2004)*

Guy Poitevin, anthropologue et animateur social décédé en 2004, avait consacré une part de son activité à collecter et analyser les chants de meunerie des femmes intouchables du Maharashtra. Ses travaux ont une portée considérable du point de vue de l'élaboration du savoir dans les sciences sociales et de la compréhension des représentations sociales permettant aux « subalternes » d'appréhender le monde, de s'y reconstruire comme sujets et acteurs sociaux et, par conséquent, d'y intervenir pour le changer. Une partie de ces chants était consacrée à Ambedkar, dirigeant politique des intouchables et auteur de la constitution de l'Inde indépendante. Leur étude invite à reconsidérer la notion de charisme, telle qu'elle a été proposée par Max Weber. L'hypothèse sur laquelle les analyses de Guy Poitevin incitent, à réfléchir est que le charisme n'est pas une qualité innée du chef qui engendrerait l'obéissance, mais le résultat d'une relation particulière établie entre le dirigeant et ceux qui le soutiennent, relation dans laquelle les seconds confèrent le charisme au premier.

Mots clés : Martin, charisme, culture, représentations sociales, Inde, intouchables, Ambedkar, Poitevin

*Charisma Conferred. Revisiting Max Weber under Ambedkar's light, in tribute to Guy Poitevin (1934-2004)*

Guy Poitevin, an anthropologist and social worker based in Pune, India, who passed away in 2004, dedicated part of his research to collecting and analysing untouchable women's milling songs. His writings contain important information about the untouchable women's culture, they also introduce a new vision of how knowledge in the social sciences should be elaborated, especially of how social representations can be accessed to in order to understand "subaltern" processes of reconstruction of the self leading to actions aiming at changing social orders. Part of the milling songs repertoire referred to Ambedkar, political leader of the untouchables and "father" of the Indian constitution. The reconfiguration of Ambedkar they encapsulate invites to reconsider the concept of charisma as proposed by Max Weber. Guy Poitevin's analysis of these songs suggest that charisma is not an innate quality of the leader that generates obedience, but that it is the product of a special relation established between the leader and the "leds" whereby the supporters confer charisma to the one they have construed as their chief.

Key words : Martin, charisma, culture, social representations, India, untouchables, Ambedkar, Poitevin

*El carisma conferido. Retorno a Max Weber a la luz d'Ambedkar, homenaje a Guy Poitevin (1934-2004)*

Guy Poitevin, antropólogo y animador social fallecido en 2004, consagró una parte de su trabajo a recolectar y analizar los cantos de los molinos de las mujeres intocables del Maharashtra. Su obra posee un alcance considerable en lo que se refiere a la elaboración del conocimiento en las ciencias sociales y en la comprensión de las representaciones sociales que permiten a los « subalternos » concebir el mundo, reconstruirse en tanto que sujetos y actores sociales y, por consiguiente, intervenir para cambiarlo. Una parte de esos cantos fue consagrada a Ambedkar, dirigente político de los intocables y autor de la constitución de la India independiente. Su estudio nos invita a reconsiderar la noción de carisma, tal y como fue propuesta por Max Weber. La hipótesis que los análisis de Guy Poitevin nos incitan a examinar atentamente es que el carisma no es una calidad innata del jefe que provocaría la obediencia sino el resultado de una relación particular entre el dirigente y quienes los apoyan, relación en la cual éstos últimos confieren el carisma al primero.

Palabras clave : Martin, carisma, cultura, representación social, India, intocables, Ambedkar, Poitevin

*Denis-Constant Martin*  
*Centre d'études et de recherches internationales — CERI*  
*Fondation nationale des sciences politiques*  
*56, rue Jacob*  
*75006 Paris*  
*France*  
*[martin@ceri-sciences-po.org](mailto:martin@ceri-sciences-po.org)*

# L'INCROYABLE MACHINE D'AUTHENTICITÉ

## L'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu

**Bob W. White**



Après une série de mesures de nationalisation désastreuses dans la première moitié des années 1970 et des signes croissants de corruption, l'appui populaire pour Mobutu n'avait jamais été aussi faible qu'à la fin de la décennie. C'est durant cette période que le gouvernement de Mobutu mit sur pied une série de politiques culturelles qui gravitaient autour de la notion d'authenticité. Selon cette philosophie de l'authenticité, progrès véritable et développement économique ne pouvaient advenir que grâce à la mobilisation d'un vaste éventail de pratiques et de savoirs culturels traditionnels. Afin que ce message soit diffusé le plus largement possible, l'État zaïrois se mit à investir d'importantes ressources dans différents types de performances culturelles « authentiques », en particulier dans le domaine de la chanson et de la danse traditionnelles. Ailleurs, j'analyse les effets que ces politiques culturelles ont eues sur la musique populaire congolaise (White, à paraître), mais le présent article s'intéresse essentiellement à la manière dont la mise en spectacle de danses et de chants traditionnels servit à consolider l'autorité politique dans le Zaïre de Mobutu<sup>1</sup>.

Dans ce contexte, où un vaste éventail de formes traditionnelles de chant et de danse fut déployé dans le but d'appuyer le régime, le terme « culture » ne renvoyait pas seulement à la notion anthropologique (c'est-à-dire à un ensemble de croyances, de pratiques et de valeurs partagées), mais aussi aux manifestations visibles de cette culture (le chant et la danse) que Mobutu utilisait comme preuve de sa popularité en tant que chef d'État. L'histoire de l'authenticité zaïroise, toutefois, ne peut se résumer à la façon dont la culture « traditionnelle » a été cooptée à des fins politiques. Elle concerne aussi la manière dont l'idée de la culture a pris une place grandissante dans l'esprit et la vie des gens durant les quelque 30 ans qu'a duré ce régime, et comment la culture zaïroise a fini par être associée au Zaïre. Les éléments historiques du présent article s'inspirent d'un bon nombre d'articles et d'ouvrages sur la politique et son évolution au Congo depuis la fin de l'époque coloniale, mais j'aurai

---

1. J'utilise les termes « Zaïre » ou « Zaïrois » pour renvoyer à la période qui suit l'accession de Mobutu au pouvoir en 1965, mais qui précède l'arrivée des forces de Kabila à Kinshasa en 1997, période après laquelle Mobutu a été contraint à l'exil et le Zaïre est redevenu la République démocratique du Congo.

également recours à diverses sources de première main provenant du gouvernement Mobutu (décrets présidentiels, discours et autres documents officiels publiés sous la supervision gouvernementale)<sup>2</sup>. Après une brève présentation de l'utilisation de la culture par les États modernes, je décrirai l'évolution de la politique culturelle durant le régime de Mobutu en insistant sur la notion d'authenticité et sur un genre de représentations culturelles regroupées aujourd'hui sous l'appellation d'« animation politique ». Je terminerai par les réactions qu'a suscitées la politique d'authenticité mise de l'avant par Mobutu pour conclure sur une série de réflexions au sujet de la culture politique et de la violence symbolique.

### Quand l'État a recours à la culture

Les récentes études sur la musique populaire dans des contextes non occidentaux font état d'une véritable explosion de l'intérêt porté aux questions d'identité nationale. Elles révèlent une préoccupation réelle pour la politique, circonscrite néanmoins par l'ombre immense de la recherche sur le nationalisme, qui, avec les études sur l'État, a dominé la pensée critique dans ce domaine depuis les années 1980. Voilà sans doute pourquoi Thomas Turino (2000), dans sa récente monographie sur la musique populaire et les mouvements nationalistes au Zimbabwe, observe un certain essoufflement de la question nationale. De fait, les recherches de ces dernières années sur la musique populaire et le nationalisme ont ceci d'intéressant qu'elles permettent de dépasser les formulations d'Ernest Gellner et de Benedict Anderson, à qui l'on a reproché une certaine homogénéité dans l'analyse<sup>3</sup>. Les chercheurs spécialistes de la musique populaire dans les pays non occidentaux, où les médias de masse sont souvent contrôlés par l'État et où la censure est la règle plutôt que l'exception, doivent composer avec un ensemble de réalités qui brouillent les frontières entre les représentations culturelles et la politique. L'analyse de politiques culturelles particulières nous permet d'examiner la relation qui existe entre ces différents éléments et l'influence que cette relation exerce sur ce que Kelly Askew appelle les « imaginaires nationaux » (2002 : 272).

- 
2. En 1995-1996, un travail de terrain appuyé financièrement par le Centre for the Study of Society, Technology and Development (STANDD) de l'Université McGill, McGill Associates, la McGill Graduate Faculty et la Fondation de la Famille Zeller a permis d'effectuer les premières recherches qui ont conduit au présent article. Une bourse de recherche postdoctorale de la Fondation Rockefeller et du Center for the Study of Public Scholarship (CSPS) de l'Université Emory a permis de les compléter ; je tiens à exprimer des remerciements particuliers à Cory Kratz, Ivan Karp et Michael McGovern pour la qualité de leur appui et la stimulation intellectuelle qu'ils ont suscitée. J'aimerais également remercier Bogumil Jewsiewicki et Lomomba Emongo de leurs commentaires sur les versions antérieures de ce texte. Enfin, une grande partie des informations colligées ici n'auraient pas pu l'être sans mon ami et collègue Dieudonné Mbala Nkanga.
  3. L'analyse de Turino (2000) répond aux études sur le nationalisme en montrant comment le cosmopolitisme, généralement considéré comme antithétique par rapport à l'émergence des nations modernes, fait en réalité partie intégrante des mouvements nationalistes dans cette

J'utilise l'expression « politique culturelle » pour désigner deux types de pratiques officielles (ou gouvernementales). Les premières de ces pratiques correspondent aux politiques étatiques qui ont des répercussions sur les industries culturelles, les formes populaires de divertissement ou les activités associatives (bars, groupes musicaux, troupes de danse ou de théâtre, clubs sportifs, groupes d'intérêt, associations culturelles, écoles et galeries d'art, émissions radiophoniques, journaux et magazines locaux, etc.)<sup>4</sup>. Les secondes se rapportent davantage aux déclarations officielles relatives au rôle de la culture (dans le sens anthropologique du terme), dans le contexte de la formation d'un État moderne (croyances magico-religieuses, art traditionnel, danse, rituels, langue, proverbes, etc.). Tout comme la notion de culture elle-même, les politiques culturelles et la façon dont elles sont mises en œuvre diffèrent sensiblement selon l'époque et le lieu<sup>5</sup>. Sous le régime colonial belge, la « culture » (ou l'appellation plus courante de « civilisation ») n'était pas considérée comme quelque chose appartenant aux Africains, mais plutôt comme un privilège auquel on leur donnait accès. Le terme français de « culture » continue d'être utilisé en ce sens pour indiquer un degré d'éducation ou de bon goût, comme dans la phrase : « il est très cultivé ». Cela ne signifie pas que les administrateurs au Congo belge ne comprenaient nullement le terme « culture » dans son sens strictement anthropologique, car une bonne partie de l'information utilisée pour formuler les politiques coloniales provenait de missionnaires et d'autres ethnologues amateurs qui considéraient manifestement la culture comme un ensemble de croyances et de pratiques. Cela signifie néanmoins que la culture n'était pertinente, aux yeux des autorités coloniales, que dans la mesure où elle facilitait l'administration de la colonie et de ses sujets.

Le « problème des jeunes », de plus en plus manifeste dans les établissements coloniaux de travail permanent dans cette région, a été mis en évidence dès 1925 (Fabian 1990). Lorsque le nombre de jeunes adultes a atteint un certain point de

---

région du monde. Kelly Askew (2002) examine le cas de la musique swahili *taarab* en Tanzanie et montre comment ce genre musical, auparavant écarté par les mesures culturelles prises sous Nyerere, a été soudainement intégré comme une manifestation de la « culture nationale », au moment même où le multipartisme émergeait, au début des années 1990. L'étude de Peter Wade sur l'émergence de l'identité nationale et de la musique populaire en Colombie montre également comment les élites nationales ont remis en sens une diversité qu'elles ont elles-mêmes partiellement élaborée (2000 : 7). Plusieurs travaux récents (Moore 1997 ; Wade 2000 ; Vianna 1999) soulignent comment les débats autour de cette diversité s'ancrent dans des configurations historiques spécifiques touchant les notions de différence de race et de classe sociale.

4. Ndaywel (1998 : 706-726) propose un tour d'horizon exhaustif des initiatives de l'État dans les domaines de la littérature, du théâtre et des arts plastiques, dont certaines sont demeurées inchangées depuis le départ de Mobutu.
5. Dès 1975, l'UNESCO avait déjà commandé plus de trente études sur les politiques culturelles de différents pays, dont celle de Botombele (1975) sur le Zaïre. Pour une perspective davantage critique sur les questions de politique culturelle, voir Tony Bennett (1998).

saturation dans les régions minières du pays, les hauts fonctionnaires du bureau du travail de l'Union Minière du Haut-Katanga ont commencé à encourager les employés africains des classes intermédiaires à organiser des activités culturelles et sociales, principalement sous la forme de clubs scouts, d'événements sportifs et de productions artisanales. Fabian rapporte ainsi un accroissement des activités culturelles dans la région de Katanga vers la fin de l'époque coloniale, en particulier au milieu des années 1950, accroissement sans doute dû à un effort de dernière heure de la part de Belges de diverses convictions désireux de sauver la colonie de ce qui peut leur être apparu comme un pas inévitable (et potentiellement sanglant) vers l'indépendance (*ibid.* : 49)<sup>6</sup>. La recherche historique sur le Congo a montré à quel point la politique coloniale d'après-guerre reflétait le souci croissant de modeler la vie sociale et culturelle africaine (Hunt 1999), mais comme le souligne Jan Vansina, cette politique était loin d'être cohérente<sup>7</sup>. En dépit de progrès importants réalisés assez tôt dans les domaines du cinéma (Diawara 1992) et des sports (Martin 1995), l'administration coloniale belge s'intéressait moins à la promotion des arts et des activités culturelles locales qu'au moyen de systématiser ses interventions de façon à maintenir l'ordre public.

Si, comme Gondola l'a avancé (1992), l'administration coloniale s'est peu intéressée à la musique populaire, cela n'a pas été le cas pour les gouvernements qui lui ont succédé. De fait, le chant et la danse sont devenus partie intégrante de la complexe machine de propagande de Mobutu, qui s'appuyait sur la capacité de ces spectacles à mobiliser le public en faveur de l'État. Quantité de travaux portent sur l'évolution de la politique congolaise, en particulier durant les années qui ont mené à l'indépendance en 1960 et durant celles qui l'ont suivie<sup>8</sup>. Dès la deuxième prise de pouvoir en 1965, le régime Mobutu a mobilisé une idéologie basée sur le nationalisme économique, modèle qui a cependant rapidement glissé vers une rhétorique axée sur le concept d'authenticité. Dans ce contexte, l'organisation de spectacles ethniques n'était pas une fin en elle-même, mais un moyen de montrer son appui au « Président-Fondateur ». La nature double d'un tel geste s'exprime dans l'expression si souvent entendue « nous les Zaïrois authentiques », qui associe le passé (l'authenticité culturelle) à un présent-futur imaginaire (l'identité nationale). De récentes recherches sur l'imaginaire du temps politique au Congo montrent que la réactivation du passé pour les besoins du présent a pris différents visages, en particulier en période d'incertitude et de transition (Fabian 1996 ; Jewsiewicki 1999 ; Jewsiewicki et White 2005).

6. Le groupe congolais JECOKE d'Elizabethville (Lubumbashi) fut engagé par le gouvernement colonial essentiellement pour divertir les troupes (correspondance personnelle, Bogumil Jewsiewicki, 15 juin 2006).
7. Jan Vansina affirme : « Unlike the case of other colonies, "cultural policy" in the Belgian Congo was not unified, nor even agreed on. It is a subject in its own right » (correspondance personnelle, 19 avril 1998).
8. Les textes qui m'ont été les plus utiles pour élaborer ma propre version de ce récit sont Callaghy (1984), Ndaywel (1998), Schatzberg (1988), Vellut (1974), Young et Turner (1985).



Les prémices d'un mouvement pro-démocratique dans les années 1980, le démantèlement du Mur de Berlin en 1989 et la controverse entourant les jeux de style loterie bindo (voir Jewsiewicki 1992) contribuèrent à attiser la frustration dans tout le Zaïre, en particulier dans la capitale, qui explose de violence en 1991. Communément appelés « le pillage », ces quelques jours ont marqué l'imaginaire congolais comme symbole de l'ampleur du « mal zaïrois ». L'instabilité a repris en 1993, mais cette fois-ci, la contestation semblait mieux organisée et plus brutale, notamment à cause du rôle joué par des militaires mécontents. Durant les années 1990, Mobutu maintint une distance de sécurité de plus en plus grande avec Kinshasa, préférant répartir son temps entre Gbadolite (le village présidentiel, situé dans la partie centre-nord du pays) et diverses résidences européennes. Son célèbre discours du 24 avril 1990 au cours duquel il annonça, en pleurant, sa démission en tant que chef du MPR, marque le début de la fin du mobutisme. Quelques jours plus tard, la décision de Mobutu de se rétracter confirmerait, aux yeux de plusieurs, que les larmes versées durant ce discours (suivant les fameuses paroles « Comprenez mon émotion ») étaient celles d'un crocodile et non celles d'un léopard. Au milieu des années 1990, il ne restait plus du régime de Mobutu qu'une coquille étatique vide et un appareil de propagande fatigué qui fournissait aux Zaïrois une source inépuisable de matériaux pour les légendes urbaines et les rumeurs politiques (Mbala Nkanga 1992 ; Nlandu-Tsasa 1997 ; White 2004).

### La politique d'authenticité

C'est à la fin de 1971 que Mobutu annonça que le « recours » (et non le « retour ») à des valeurs africaines authentiques serait au cœur de sa plate-forme politique. En même temps qu'il tentait d'élaborer une image du Zaïre comme nation moderne faite d'un seul peuple (les Zaïrois) et de plus de 300 groupes ethniques distincts, il imposait un habillement « traditionnel » et des modèles politiques « authentiques » qui puisaient aux métaphores de la parenté et de l'autorité traditionnelle pour légitimer une forme centralisée de pouvoir étatique (Schatzberg 1993) [CW, images : « abacost »]. Cette « machine à authenticité » (comparer avec celle qu'a décrite James Clifford 1988 : 224) utilisait des images toutes faites d'une culture « traditionnelle » et tendait à obscurcir une histoire complexe de contacts avec des idées étrangères sur la gouvernance<sup>9</sup>. Les architectes de « l'authenticité zaïroise » (voir par exemple le texte de Kalanda Mabika de 1967, *La remise en question*) étaient vraisemblablement influencés par *La philosophie bantoue* de Placide

9. Beaucoup de ces idées sont formulées dans les études de sciences politiques des années 1980, qui s'obstinaient étrangement à classer le régime de Mobutu : « The Mobutu regime has a vague and eclectic legitimating "mentality" – an eclectic and often haphazard blend of ambiguous, fluctuating, and often derivative legitimating formulas or doctrines (as opposed to a coherent ideology) – which includes notions from liberal democracy, revolutionary populism, even socialism. Above all, however, it is organic-statist in orientation, drawing on traditional African notions of community, equity, authority, and power, particularly pre-colonial concepts of kingship, chiefship, and the "big man" » (Callaghy 1984 : 6).

Tempels (1949), qui lui-même faisait écho à une longue tradition de réflexions au sujet de la relation entre l'expérience du soi et l'identité collective (en particulier le nationalisme romantique de Herder et la phénoménologie de Heidegger). L'histoire intellectuelle de l'authenticité dans le contexte de la philosophie et de la politique africaines reste à écrire, mais, chose certaine, elle doit être conçue en termes comparatifs<sup>10</sup>.

L'analyse des déclarations officielles du gouvernement de Mobutu révèle que les thèmes privilégiés par le régime sont passés par plusieurs étapes ou phases. Bien que de telles étapes ne soient ni étanches ni exhaustives, elles permettent tout de même d'éclairer les changements subtils qui ont marqué les discours politiques de la période à l'étude, soit en gros de 1970 à 1985. Durant les premières années de ce gouvernement (1965-1969), les discours et les documents du parti insistaient lourdement sur le nationalisme économique (l'« indépendance économique » ou le « nationalisme authentique »), en critiquant l'exploitation étrangère des ressources nationales (en particulier les ressources minérales), tout en dénonçant les abus perpétrés par les politiciens congolais qui avaient reçu des Belges le contrôle économique immédiatement après l'indépendance. De 1970 à 1974 – période cruciale pour la compréhension de la politique culturelle de Mobutu – on insiste beaucoup sur la culture comme source de fierté nationale et comme moteur du développement économique. Si ces années correspondent au début des mesures de nationalisation, le discours politique de cette période est dominé par des considérations sur les valeurs africaines « traditionnelles », l'aliénation culturelle provoquée par l'assujettissement colonial et le « recours à l'authenticité ». L'introduction officielle du « mobutisme », à la fin de 1974, marque une troisième et dernière phase du discours politique. Le « mobutisme », défini très généralement par le MPR comme la philosophie et l'enseignement de Mobutu, devint la cible de critiques de plus en plus virulentes en raison de son manque de clarté, mais aussi parce qu'il finit par être associé à la corruption et à l'abus du pouvoir<sup>11</sup>.

Mobutu lui-même comprit que ces tournants politiques étaient sources de confusion, et non pas seulement pour les citoyens ordinaires (voir Schatzberg 1978) [CW, images : « speech »]<sup>12</sup>. Pourtant, s'il existe un aspect de la rhétorique du nouveau régime qui était susceptible de cristalliser la pensée du peuple et de mobiliser

10. Mukulumanya (1982) propose une lecture préliminaire de la relation entre l'authenticité zaïroise et diverses traditions philosophiques occidentales. Pour un bref historique du concept d'authenticité au Zaïre, voir Ndaywel (1998 : 675-681).

11. Selon Jean-Claude Willame, « [à] partir de 1978, on ne discerne plus de projet de société, même dans le verbe, mais un discours du pouvoir sur lui-même » (1992 : 17).

12. Dans un discours adressé à la première session de l'Institut Makanda Kabobi, Mobutu expliqua que le mobutisme ne devait pas être considéré comme un substitut de ce qui avait précédé, mais comme son aboutissement logique : « C'est pourquoi donc le nationalisme zaïrois authentique, la doctrine du Mouvement populaire de la Révolution, l'authenticité, son idéologie, le recours à l'authenticité, sa démarche, peuvent être considérés comme les enseignements et la pensée du Président-Fondateur » (Mobutu s.d. II : 526).

l'imaginaire politique, c'est bien probablement le concept d'authenticité. Pour la plupart des Zaïrois, l'authenticité signifiait que leur pays, son principal cours d'eau (le fleuve Congo) et sa monnaie nationale avaient changé de nom et s'appelaient désormais « Zaïre », et que le 27 octobre (à partir de 1971) deviendrait l'occasion de souligner cet état de fait – cette journée finit d'ailleurs par être appelée « Journée des Trois Z ». Ce signifiait aussi qu'ils devaient substituer à leur nom chrétien des noms africains « authentiques » (1972) et que les hommes qui souhaitaient rester dans les bonnes grâces du régime (en particulier les fonctionnaires) devaient porter un abacost (costume particulier au col modifié et sans cravate, introduit en 1973) et appeler leurs concitoyens non pas « Monsieur » ou « Madame », mais « Citoyen » ou « Citoyenne » (1974)<sup>13</sup>. Pour les femmes, des robes de style africain de trois pièces étaient obligatoires et les pantalons, strictement interdits.

Même durant les premières années du régime, l'authenticité était implicite dans beaucoup des déclarations officielles (voir, par exemple, Mobutu s.d. I : 158). Ce n'est toutefois que quelques années plus tard que ce concept devint la pièce maîtresse de la politique et des discours du parti. S'adressant au Congrès National de l'UPAS (parti au pouvoir du Sénégal) en 1971, Mobutu expliqua d'abord ce qu'il entendait par authenticité :

Tout le sens de notre quête, tout le sens de notre effort, tout le sens de notre pèlerinage sur cette terre d'Afrique, c'est que nous sommes à la recherche de notre authenticité, et que nous la trouverons parce que nous voulons, par chacune des fibres de notre être profond, la découvrir chaque jour davantage. En un mot, nous voulons, nous autres Congolais, être des Congolais authentiques.

Mobutu s.d. II : 100-101

Dans ces premières formulations, le terme authenticité exprimait l'idée vague d'une personnalité congolaise ou africaine :

À notre sens, l'authenticité consiste à prendre conscience de notre personnalité, de notre valeur propre, à baser notre action sur des prémices résultant des réalités nationales pour que cette action soit réellement nôtre, et partant, efficace.

Mobutu s.d. II : 198

Au fil du temps, le concept d'authenticité s'avéra suffisamment souple pour s'adapter à divers objectifs politiques, ce qui contribua à en faire l'un des outils rhétoriques les plus puissants du régime. Mais les premières années à tout le moins,

---

13. Le terme « abacost » venait de l'expression « à bas les costumes ». De tels néologismes étaient également fréquents quand il s'agissait de créer des noms propres « authentiques ». Ndaywel montre par différents exemples que ces changements de nom étaient porteurs d'un certain degré d'ironie et de subversion (1998 : 679).

l'authenticité fut présentée comme un antidote à l'imposition de la civilisation européenne et à l'aliénation provoquée par la situation coloniale : « De cet inventaire, nous avons appris la fierté d'être nous-mêmes, nous avons désappris l'aliénation mentale où quatre-vingts ans de colonisation nous tenaient prisonniers » (Mobutu s.d. I : 278).

L'authenticité était envisagée comme une manière de vivre :

Quelles que soient les solutions que voulons envisager dans n'importe quel secteur de la vie nationale, économique, politique, sociale, ou autre, notre unique source d'inspiration réside dans le recours à cette démarche de base, c'est-à-dire l'Authenticité qui, seule, nous permet de répondre à la question : qu'est-ce qu'il nous faut pour nous ?

Mobutu 1982 : 54

Et comme l'expression de coutumes ancestrales :

L'authenticité nous a fait découvrir notre personnalité en cherchant dans la profondeur de notre passé le riche héritage que nous ont légué nos ancêtres.

Mobutu s.d. II : 526

Il s'agissait d'une philosophie de l'action politique - une « prise de conscience » - qui, pourvu qu'elle fût bien menée, pourrait servir de « moteur » au développement national :

Cette réflexion devait déboucher, dans l'esprit du président Mobutu, sur une prise de conscience fondamentale : la solution à tout problème humain réside en premier lieu dans le moi intérieur de l'homme lui-même. Dès lors, pour résoudre ses problèmes sociaux, politiques, économiques ou culturels, le Zaïre doit se référer à ses propres valeurs ancestrales, desquelles il doit tirer la sève pour un développement authentique et harmonieux ; il doit se construire sur sa propre authenticité.

Botombele 1975 : 45

Le plus intéressant dans les passages ci-dessus n'est pas la grande variété de significations données au terme authenticité (voir Jules-Rosette 1988) ni le fait que beaucoup d'entre elles convoquent une notion occidentale d'un soi essentiel qui serait en quelque sorte contaminé par le contact avec d'autres cultures. En effet, il est possible d'établir des constats similaires pour la majeure partie de ce qui a été écrit sous la bannière de la négritude ; par ailleurs, la politique d'authenticité de Mobutu a clairement puisé dans cette tradition intellectuelle<sup>14</sup>. Dans le contexte de cette analyse, je m'intéresse surtout à la façon dont ces discours ont servi à divers usages

14. Plusieurs chercheurs sympathiques au régime ont semblé vouloir prouver que cette authenticité avait précédé la négritude (voir Botombele 1975 : 102) soit lui était spirituellement ou éthiquement supérieure (Kangafu 1973). D'autres ont présenté une explication plus nuancée

politiques, notamment à la façon dont l'identité individuelle ou collective a été perçue comme un instrument permettant l'émergence d'une nouvelle identité nationale : « Grâce à notre application constante de demeurer nous-mêmes, de prendre conscience de notre personnalité, nous avons réussi à créer la Nation congolaise » (Mobutu s.d. II : 20).

Dans le but de « forger une culture nationale » (Botombele 1975 : 111), Mobutu ne manquait jamais une occasion de s'élever contre le « tribalisme », alors que simultanément il faisait une promotion active de spectacles de danses et de chants traditionnels généreusement commandités par l'État :

Le premier grand Festival national culturel et d'animation a revêtu une double signification politique et culturelle. Sur le plan politique, il a donné l'occasion à toutes les couches de toutes les régions d'être ensemble et de réaliser ainsi une réelle fusion des quelque 250 tribus du Zaïre. Il a témoigné de l'affermissement de la conscience nationale et de la volonté commune d'œuvrer pour un même idéal : la construction nationale dans la dignité retrouvée.

Botombele 1975 : 111

Comme l'a suggéré Fabian (1998), ces utilisations stratégiques de la culture (dans le sens anthropologique du terme) mettent plus d'accent sur la diversité ethnique que sur l'identité ethnique, car leur premier objectif est bien sûr de renforcer l'autorité de l'État.

Si certains commentateurs ont été prompts à associer la politique de l'authenticité à l'élaboration d'une « nouvelle vision esthétique » (Botombele 1975 : 41) ou à un « exercice démocratique » entre l'État et ses sujets (Lonoh 1990 : 54-56), d'autres l'ont condamnée comme « une forme avancée d'aliénation » (Kulabakwenda 1992) ou la complète « négation de la culture » (Longa 1992). Faisant écho à ces sentiments, Mobyem Mikanza écrivait :

Il pourrait paraître excessif de parler de la négation de la culture dans une Deuxième République qui a fondé toute son action sur une philosophie culturelle – le recours à l'authenticité – qui aurait dû être un formidable stimulant, un ferment de la culture nationale. D'autre part, tout au long de la

---

en évitant une comparaison directe entre les deux (Lonoh 1990) ou en critiquant directement la nature dérivée de la plate-forme de Mobutu (Tutashinda 1974 : 71). La version de cette relation racontée par Mobutu lui-même, articulée dans un discours que le chef d'État avait prononcé en présence de Senghor, est davantage diplomatique (Mobutu s.d. III : 65). Dans un article publié dans *Zaïre-Afrique*, Senghor a tenté de minimiser ces différences en montrant leur héritage commun par rapport à l'histoire coloniale : « Nos ennemis ont voulu, dès le début de son apparition, opposer l'Authenticité à la Négritude [...]. Authenticité et Négritude, ai-je précisé, sont des sœurs jumelles, qui doivent à ce titre, travailler ensemble contre les mêmes ennemis : l'impérialisme et l'assimilation [...] » (1976 : 81).

Deuxième République, on a donné l'impression – fausse – de promouvoir les arts, une des composantes et peut-être la plus visible de la culture.

Mikanza 1992 : 202

Les critiques de Mikanza portent également sur le congrès de 1981, financé par Mobutu, sur l'authenticité (organisé par l'Union des Écrivains zaïrois, voir UEZA 1982), car il conférait un vernis de légitimité politique aux tentatives du régime pour faire de l'authenticité une plate-forme politique. « Il a été suffisamment et clairement démontré que l'authenticité, conçue et fabriquée de toutes pièces, a été un phénomène façonné pour atteindre des objectifs basement personnels et politiques » (Mikanza 1992 : 204).

*A posteriori*, les expressions fétiches des discours politiques sous la Seconde République – « nationalisme zaïrois authentique », « recours à l'authenticité » et « Mobutisme » – peuvent être interprétées comme des stratégies rhétoriques visant à justifier le coup d'État de 1965, les mesures de nationalisation des années 1970 et l'institutionnalisation d'un régime totalitaire. Les Zaïrois constatèrent graduellement que chaque énoncé successif, plus « révolutionnaire » et plus « authentique » que le précédent, s'accompagnait d'un déploiement supplémentaire de ressources financières et humaines, et que se creusait davantage le fossé séparant ceux qui avaient accès à des ressources de l'État et ceux qui n'en avaient pas<sup>15</sup>. En tant qu'idéologie étatique, l'authenticité ne pouvait que se maintenir par à-coups jusqu'à ce que la « quête de l'hégémonie » (pour emprunter cette expression à Bayart [1993 : 208]) commence à exiger des méthodes plus draconiennes (et moins transparentes) de détention, de déportation et de disparition (Braeckman 1992). La politique culturelle de Mobutu ne devrait pas être mise en cause parce qu'elle manquait de cohérence ou de profondeur (Badibanga 1992 ; Longa 1992) ou parce qu'elle ne suffisait pas à subvenir aux besoins des producteurs de culture (Liyolo 1992), mais principalement parce qu'elle utilisait la culture comme un outil de consolidation du pouvoir.

### **Animation politique et culturelle**

L'histoire de « l'animation politique et culturelle » – appelée aussi plus simplement « animation politique » – est faite de messages mixtes et de promesses ambiguës. À partir de ses débuts officiels au début des années 1970 jusqu'à ce qu'elle commence à s'essouffler à la fin des années 1980, des milliers de personnes ont participé à l'organisation ou à l'exécution de cette forme de spectacle politique, certaines de leur plein gré, d'autres très probablement contraintes et forcées. Lorsque l'animation politique s'est retrouvée pour la première fois partie intégrante de la

15. Dans ce que Young et Turner ont appelé la « quête épisodique de relégitimation » (1985 : 220), le régime de Mobutu était terriblement habile à garder le contrôle sous les apparences de renouveau tant à l'échelle rhétorique que politique. Plus d'un chercheur a remarqué la façon dont l'authenticité a semblé disparaître ou réapparaître de l'arrière-plan des discours politiques zaïrois (Kapume 1978).

programmation quotidienne de la télévision nationale, elle occupait presque six heures par jour, généralement de 16 h à 18 h, avec une courte pause pour faire place aux nouvelles et aux sports, puis reprenait à nouveau jusqu'à minuit. En 1976, seulement dix ans après l'introduction de la télévision dans la région, l'animation politique occupait 10 à 12 heures par jour de la programmation, soit un tiers du temps d'antenne total (Mbala Nkanga, communication personnelle, mai 2000)<sup>16</sup>.

Thomas Callaghy (1987) présente quatre méthodes qui furent utilisées par l'État zaïrois pour mobiliser et maintenir le soutien au régime : les monuments et les affiches, les marches politiques, les réunions de masse et l'animation politique. Parmi ces quatre méthodes, selon lui, l'animation politique était la plus courante dans la région du Bas-Zaïre qui a fait l'objet de sa recherche. Les travaux de Young et Turner abondent dans ce sens et estiment qu'en 1973 et 1974, environ 10 % des jours de classe furent annulés pour laisser place aux cérémonies du parti (1985 : 219). Durant cette période, le chant et la danse devinrent les principales manifestations de l'animation politique, se démarquant nettement des autres formes de mobilisation politique, captivèrent les auditoires locaux et dominèrent les médias étatiques. La vaste diffusion de l'animation politique fut facilitée par un type particulier de spectacle qui alliait la sensibilité du folklore à celle de la musique populaire, mais qui en même temps chantait les louanges du parti unique et de son chef. Gazungil Sang'Amin Kapalanga, dans l'unique monographie publiée spécifiquement sur ce sujet, explique comment l'animation politique a frayé son chemin dans la vie quotidienne des habitants du Zaïre :

Elle a imprégné le rythme des fêtes, des occupations, des loisirs, etc. Déposée dans le subconscient des habitants, elle a fini par créer des réflexes et des attitudes face à des situations qu'ils vivent : on travaille en fredonnant un air de chanson d'animation, on assiste à des scènes de fête rythmées par les chansons et danses d'animation, devant un poste de radio ou de télévision, la famille chante et danse avec les animateurs dont on diffuse les airs ou les images, le cortège allant ou revenant du cimetière se trémousse au rythme d'animation dans un corbillard qui devient un espace de jeu et un instrument de musique que l'on martèle à tour de mains, etc.

Kapalanga 1989 : 20<sup>17</sup>

Les rares travaux universitaires touchant cette question supposent un certain lien entre l'animation politique et le Corps des Volontaires de la République (CVR) qui, tout comme la première, servait d'outil de ralliement au régime. Ce lien complique manifestement la version voulant que Mobutu aurait eu l'idée de cette animation politique après avoir visité, en 1974, la Chine et la Corée du Nord, où il aurait

---

16. Sur l'importance que les médias de masse ont eue pour le développement de l'animation politique, voir Kapalanga (1989).

17. L'un des aspects les plus complexes de cette question de l'animation politique est le document extrêmement ambigu laissé par Kapalanga, dont le décès survint dans des circonstances

été charmé par les chorégraphies politiques à grande échelle, en particulier celles faites en l'honneur de Kim Il Sung<sup>18</sup>. Bien avant le voyage de Mobutu en Asie, en effet, le CVR s'appuyait déjà sur une tradition d'associations et d'activités culturelles qui datait de la fin de la période coloniale : camps d'été, cours de survie, randonnées pédestres, chant, danses et classes de morale<sup>19</sup>. Beaucoup des Congolais détenant des postes en vue dans ces organismes étaient recrutés pour organiser ce qui serait plus tard connu sous le nom d'animation politique (Sampasa Kaweta Milombe, Momene Mo-Mikengo et d'autres ; voir Lonoh 1990).

Au début des années 1980, on distinguait trois principaux types d'animation politique, bien que la plupart des spectacles aient combiné des éléments de plus d'un type. Le premier, de loin le plus répandu, est ce que Kapalanga appelle « chœur en mouvement » [CW, images : « Kake »]. Ce chœur comprenait de 50 à 500 chanteurs-danseurs disposés en rangs et en colonnes et portant des uniformes assortis qui faisaient habituellement référence, sous une forme ou sous une autre, à Mobutu, au Zaïre ou au MPR (par exemple, un motif textile reproduisant le visage de Mobutu ou le flambeau qui figure sur le drapeau zaïrois) [CW, images : « pagne »]. La plupart de ces formations étaient composées de femmes et d'hommes, même si les femmes étaient généralement plus nombreuses que les hommes et qu'elles occupaient des positions plus visibles, au centre ou à l'avant-scène. Le costume variait selon le sexe, tout comme la danse (les femmes tendaient à accentuer le mouvement des hanches, tandis que la chorégraphie des hommes s'apparentait davantage à la gymnastique) [CW, vidéos : « Kake »]. Le groupe Kake (« tonnerre ») de Kinshasa rassemblait des percussionnistes « traditionnels » ainsi que des musiciens « modernes », avec guitares électriques et batterie ; les chanteurs principaux y alternaient en fonction du type de chanson [CW, sons : « Kake »]. Les spectacles duraient généralement 2 à 3 heures et se composaient d'une série de 8 à 12 chansons ponctuées par des pièces instrumentales ou des slogans politiques que le public répétait à la manière des « chansons à répondre ». Chaque province avait ses « groupes choc », comme

---

mystérieuses. Les implications politiques de ce document sont énormes : il tente d'analyser la portée de l'animation politique en tant qu'expression organique de l'authenticité. Un ancien organisateur d'animation politique m'a informé que la version originale de ce texte (qui comprenait certains documents critiques à l'égard de la politique culturelle du régime) avait été censurée et que certaines sections du texte avaient été détruites.

18. Le Zaïre, à son tour, aurait une influence importante sur divers types de représentations politiques dans d'autres pays d'Afrique. Toulabor (1986) examine comment les politiques de Mobutu servirent de modèle pour le président du Togo, qui à un moment donné décida d'envoyer des « animateurs » à Kinshasa pour y être formés, ce qui fut aussi le cas dans le Tchad d'après l'indépendance. Toulabor fait également allusion à un lien possible entre le Zaïre et la Guinée de Sékou Touré, bien qu'une recherche approfondie soit nécessaire pour établir une relation plus claire entre les deux régimes.
19. Mentionnons à titre d'exemple la FEBOSCO (Fédération des Boy-Scouts du Congo), la Croix Rouge et le mouvement Xaveri. Voir également l'article de Charles Tshimanga (1999) sur l'histoire du mouvement scout et sa relation avec l'émergence des partis politiques nationalistes de cette période.



on les appelait, dont plusieurs d'entre eux (en particulier ceux de Kinshasa et de Shaba) jouissaient d'une grande renommée au niveau national.

Les deux autres types d'animation politique – sketches et ballets folkloriques – comprenaient des éléments de théâtralité. Selon Kapalanga, le sketch en tant que genre d'interprétation était étroitement apparenté à des styles performatifs non rituels au pays, mais il était devenu également une forme courante de divertissement populaire durant la période coloniale, et sa forme adaptée, le sketch radiophonique, s'affirma comme un type d'émissions privilégié sur les ondes de Radio Congo-Belge. Dans le contexte de l'animation politique, certains sketches étaient exécutés en solo, mais, le plus souvent, ils étaient intégrés à de plus vastes spectacles dansants, ce qui avait pour effet de rompre la monotonie associée à ce genre. Parce qu'ils s'appuyaient sur le réalisme, l'humour et la parodie, ils s'adaptaient plus difficilement au format et au contenu de l'animation politique. C'est peut-être, selon Mbala Nkanga, la raison pour laquelle ils étaient moins fréquents que d'autres types de spectacles. Les ballets, pour leur part, constituaient la forme d'animation politique la plus élaborée, principalement en raison du fait qu'ils combinaient des éléments chorégraphiés et joués<sup>20</sup>.

Le contenu thématique de ces spectacles d'animation politique est assez complexe pour mériter une étude plus approfondie<sup>21</sup>, mais quelques observations émergent d'une analyse préliminaire des paroles de chansons. Les louanges dithyrambiques à l'égard de Mobutu et de sa politique constituent certainement l'aspect le plus frappant de ces textes. Si certains d'entre eux portaient spécifiquement sur les qualités héroïques et les exploits patriotiques de Mobutu (« Mobutu le Sauveur »), d'autres, moins cohérents, combinaient les éloges à Mobutu ou au MPR à des extraits de divers discours officiels (Kapalanga 1989 : 155, 221). De fait, la majeure partie du contenu de l'animation politique provenait directement des discours du chef de l'État, qui étaient largement diffusés dans le public zaïrois et constituaient des lectures obligatoires pour les membres du parti. Comme avec toute forme de propagande politique, certains thèmes apparaissaient ou disparaissaient au gré des caprices idéologiques et des situations politiques.

### « Heureux ceux qui dansent et qui chantent »

Vers le milieu ou la fin des années 1980, l'animation politique avait fait son chemin dans pratiquement tous les aspects de la vie zaïroise publique et privée. C'est durant cette période qu'elle devint obligatoire pour toutes les organisations du pays,

---

20. Dans ce contexte, le terme « ballet » ne renvoie pas à la tradition occidentale puisant au répertoire de la danse et de la représentation classiques, mais à une forme particulière de spectacles comprenant l'adaptation scénique de folklore traditionnel, dont la musique et la danse.

21. Je traiterai de cet aspect de l'animation politique en détail dans une prochaine recherche.

quel que fût leur lien avec l'État<sup>22</sup>, y compris les écoles, les hôpitaux et les entreprises du secteur privé. L'animation politique inaugurait la journée de travail, les employés et les superviseurs frappant des mains et chantant des airs « patriotiques », et elle était obligatoire lors de l'arrivée de dignitaires politiques [CW, images : « dignitaires »]. Certaines entreprises engagèrent même des équipes d'animateurs professionnels pour surpasser la concurrence, mais également pour éviter des reproches vis-à-vis de leur « devoir patriotique ». En effet, de nombreux cadres supérieurs ou de PDG furent renvoyés, voire emprisonnés, sous le prétexte d'avoir négligé cet aspect des activités de leur entreprise. Ainsi, l'État zaïrois, aux prises avec une dette croissante et la menace imminente d'une crise financière, délégua graduellement la responsabilité de la propagande étatique au secteur privé (Mbala Nkanga, communication personnelle, mai 2000).

Bien sûr, l'animation politique n'était qu'une partie d'une campagne plus vaste visant à associer Mobutu au Zaïre dans l'esprit des Zaïrois. Le régime autocratique de Mobutu estompait les frontières entre l'autorité « traditionnelle » et le nationalisme africain, affirmant qu'un leadership incontesté et fort était nécessaire pour assurer « la force vitale de la collectivité » (Mungonga citée dans Young et Turner 1985 : 21) et que « deux têtes ou trois sur un seul corps constitu[ai]ent un monstre » (Mobutu s.d. II : 201)<sup>23</sup>. Rien d'étonnant donc à ce que la tête de Mobutu descendît des nuages au début et à la fin de chaque bulletin national de nouvelles télévisées et qu'en 1974 il ait été décidé qu'une série de sanctuaires soient érigés en son honneur en différents lieux du pays afin de commémorer son avènement au pouvoir. La même année, les cours de religion dans les écoles publiques furent remplacés par des cours sur la doctrine du mobutisme et, pendant plusieurs semaines au début de 1975, les médias officiels ne furent pas autorisés à mentionner le nom de tout autre que Mobutu Sese Seko, la raison étant que le Zaïrois moyen était incapable de comprendre le pouvoir sous une forme abstraite, désincarnée<sup>24</sup> [CW, images : « Nouveaux Zaïres »].

Considérée isolément, l'animation politique pourrait être vue comme relativement inoffensive, mais dans le contexte du Zaïre de Mobutu, elle constituait un système oppressif qui exigeait que l'on fasse régulièrement preuve de sa soumission par la représentation d'une joie de vivre politique :

- 
22. Pour un exemple de la façon dont ces mesures ont été arbitrairement mises en place, voir Roberts (1984).
  23. Ce motif remonte au fameux slogan de ralliement politique de Mobutu : « Nation... Moko! Chef... Moko! Gouvernement... Moko! Congo... Moko! » (Mobutu s.d. I : 311).
  24. Si l'animation politique en est venue à être perçue comme une faillite morale, c'est précisément à cause de la façon dont les corps de femmes ont été exploités au nom de la politique. La sexualisation de la politique analysée par Biaya (s.d.) ne fait pas seulement référence aux chorégraphies et aux costumes qui finirent par constituer la norme en matière d'animation politique, mais aussi à la pratique de plus en plus répandue forçant les « animatrices » à prodiguer des faveurs sexuelles aux dignitaires en visite et aux membres du parti.

Tout compte fait, la voie la meilleure pour conduire chacun à son bonheur, n'est-ce pas sa culture? Un homme heureux, n'est-ce pas celui qui chante et qui danse? [...] Pour nous, au Zaïre, le bonheur se vit et s'exprime. C'est lorsqu'un peuple peut dire et communiquer ce qu'il ressent dans son for intérieur, lorsqu'il peut chanter et danser, qu'il est heureux.

Mobutu s.d. III : 72

Les citoyens ordinaires se voyaient contraints d'exprimer avec leur corps une loyauté à un régime qu'ils savaient être corrompu. Ceux qui s'opposaient à cette façon de faire ne pouvaient le faire qu'en privé : « Comment parler de la dignité, me demanda un professeur d'université dans la cinquantaine, quand on est obligé de se mettre debout pour faire bouger ses fesses? ». L'animation politique fut considérée comme une forme d'humiliation, mais aussi comme la preuve de l'échec de la réciprocité entre l'État et ses sujets :

Que n'avons-nous pas fait, durant ce temps, pour vous être utile et agréable? Chanter, danser, animer, bref, nous sommes passés par toutes sortes d'humiliations, toutes les formes d'avilissements que même la colonisation étrangère ne nous avait jamais fait subir. Tout cela pour que rien ne manque dans votre combat pour la réalisation, ne fût-ce qu'à moitié, du modèle de société que vous nous aviez proposé. Y êtes-vous parvenu? Hélas non!

Extrait de la fameuse *Lettre Ouverte au Président de la République*, un manifeste signé en décembre 1980 qui fut plus tard considéré comme le coup d'envoi des demandes de réformes démocratiques sous Mobutu

Pour ses promoteurs, elle constituait une façon de « préparer les militants » (Kapalanga 1985 : 100), mais elle représentait également un moyen d'atteindre l'unité nationale (Botombele 1975). Toutefois, ses critiques ne pouvaient lire l'animation politique que comme une forme d'excès politique :

Toute la vie publique du Zaïre se module sur un mode curieux d'une permanente théâtralisation. Rencontres publiques, réunions nationales, discours officiels, semblent ne se dérouler que sur le mode de ce « jeu », qui trouve sa forme la mieux accomplie dans les cohues hystériques et les délires collectifs des rencontres politiques et les séances dites « d'animation » où danses chorégraphiques, clameurs des chœurs, gestualités violentes, alternent avec des slogans vides de sens.

Pius Ngandu Nkashama, cité dans Kapalanga 1989 : 118

Ou comme une forme de supercherie politique conçue pour subjuguier les masses :

Le désaveu de la politique menée par le Parti-État pousse les auteurs de ces définitions à considérer l'animation comme une falsification, comme un truquage des vérités politiques et une forme d'assujettissement des masses au

Parti et à son chef et surtout comme une méthode de propagande politique basée sur la démagogie et l'asservissement du peuple zaïrois.

V.Y. Mudimbe, cité dans Kapalanga 1989 : 118

Un tel échec peut être lu comme une forme de violence symbolique, bien que cette expression ne renvoie pas nécessairement au sens que lui donne Bourdieu, à qui l'on attribue le plus souvent cette expression<sup>25</sup>. Les critiques des travaux de Bourdieu sur ce sujet s'insurgent non seulement contre l'idée selon laquelle l'État aurait le monopole de la violence symbolique (Addi 2001), mais aussi contre le fait que les acteurs ne seraient pas conscients des mécanismes de cette violence (Braud 2003). Philippe Braud soutient que la violence symbolique se produit simultanément avec d'autres formes de violence et qu'elle expose des individus « impuissants à se protéger » (*ibid.* : 35). Le fait que la violence symbolique s'accomplisse sans recours à la force physique constitue, de toute évidence, l'une de ses caractéristiques, mais cette observation doit être attribuée à Gramsci (et non à Bourdieu), dont la réflexion sur l'hégémonie a été largement ignorée par la recherche francophone sur ce sujet. Bourgois, pour sa part, établit une typologie de la violence qui s'appuie sur une distinction entre la violence structurelle et la violence symbolique (« historically-entrenched political economic oppression and social inequality », Bourgois 2004 : s.p.) ; néanmoins, la définition qu'il propose de cette dernière accreditte l'idée que les sujets perpétuent eux-mêmes les structures de la violence qui les érige en victimes, et ce, à leur insu. Dans le cas de l'animation politique, au contraire, beaucoup de ceux qui y prenaient part étaient pleinement conscients de la violence à laquelle ils étaient soumis, non seulement parce que le chant et la danse constituent des actes corporels, mais aussi parce que ces activités ne peuvent être comprises comme des impératifs politiques que dans des circonstances extraordinaires.

Achille Mbembe (2001) a décrit de façon vivante et souvent dérangeante les relations conflictuelles du pouvoir dans l'Afrique postcoloniale : l'utilisation d'expressions comme « mutual zombification » (zombification mutuelle), « intimate tyranny » (tyrannie intime) et « conviviality » (convivialité) ont de fortes résonances dans la dynamique de la vie politique du Zaïre de Mobutu. C'est précisément la nature publique de cette dynamique – orchestrée non seulement à la télévision nationale, mais aussi sur les tarmacs, dans les édifices publics et dans les cours d'école et d'entreprise – qui a contribué à la façon dont l'identité culturelle a été vécue et comprise par les gens ordinaires au Zaïre. Par ailleurs, l'authenticité et l'animation politique ont créé les conditions qui ont permis aux Zaïrois de concevoir la culture comme quelque chose qui peut être mobilisé à d'autres fins. En effet, la culture traditionnelle dans le Zaïre de Mobutu a été mise à profit pour plusieurs objectifs d'ordre stratégique : comme un moyen de consolider le pouvoir, comme une forme d'ascension sociale, comme une source de revenu, comme un instrument d'unification nationale et comme une forme de décolonisation mentale. Les politiques culturelles de

25. Pour la première élaboration de ce concept, voir Bourdieu et Passeron (1970).

cette période ont contribué à l'émergence d'un sentiment de fierté nationale et à la croyance, courante parmi les Zaïrois, que la diversité culturelle du pays était l'une de ses plus grandes ressources. La promotion qu'a faite Mobutu de l'authenticité en tant que stratégie politique a eu pour conséquence de donner aux Zaïrois le sentiment d'appartenir à quelque chose au-delà de leur localité, mais l'abus systématique du pouvoir qui a accompagné ce processus et la culture de l'excès qui a fini par être associée à son gouvernement sont devenus des obstacles à l'autonomie politique et culturelle du pays.

*Article inédit en anglais, traduit par Catherine Broué.*

## Références

- ADDI L., 2001, « Violence symbolique et statut du politique dans l'œuvre de Pierre Bourdieu », *Revue française de science politique*, 51, 6, décembre : 949-963.
- ASKEW K. M., 2002, *Performing the Nation : Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania*. Chicago, The University of Chicago Press.
- BADIBANGA N. M., 1992, « Sortir du sinistre culturel » : 117-124, in I. Ndaywel è Nziem (dir.), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République du Zaïre?* Kinshasa, Bibliothèque Nationale du Zaïre.
- BAYART J.-F., 1993, *The State in Africa : The Politics of the Belly*. New York, Longman Publishers.
- BENNETT T., 1998, *Culture : A Reformer's Science*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- BIAYA T. K., s.d. : « La Kinoiserie : Aux sources de la culture politique congolaise contemporaine », manuscrit.
- BOURDIEU P. et J.-C. PASSERON, 1970, *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris, Minuit.
- BOURGOIS P., 2004, « The Power of Violence in War and Peace : Post-cold War Lessons from El Salvador », *Istmo* (revue électronique), 8 juin. Consulté sur Internet (<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n08/articulos/power.html>), 15 juin 2006.
- BOTOMBELE B. E., 1975, *La politique culturelle en République du Zaïre*. Paris, Les Presses de l'Unesco.
- BRAECKMAN C., 1992, *Le dinosaure : le Zaïre de Mobutu*. Paris, Fayard.
- BRAUD P., 2003, « Violence symbolique et mal-être identitaire », *Raisons politiques*, 9, février : 33-47.
- CALLAGHY T., 1984, *The State-Society Struggle : Zaire in Comparative Perspective*. New York, Columbia University Press.
- , 1987, *Politics and Culture in Zaire*. Center for Political Studies et Institute for Social Research, Ann Arbor, University of Michigan.

- CLIFFORD J., 1988, *The Predicament of Culture : Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press.
- DIAWARA M., 1992, *African Cinema : Politics and Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- FABIAN J., 1990, *Power and Performance : Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison, University of Wisconsin Press.
- , 1996, *Remembering the Present : Painting and Popular History in Zaire*. Berkeley, University of California Press.
- , 1998, *Moments of Freedom : Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- GELLNER E., 1994, *Encounters with Nationalism*. Oxford, Blackwell Publishers.
- GONDOLA C. D., 1992, « Ata Ndele... et l'indépendance vint : musique, jeunes et contestation politique dans les capitales congolaises » : 463-487, in H. d'Almeida-Topor, C. Coquery-Vidrovitch, O. Goerg et F. Guitart (dir.), *Les jeunes en Afrique*. Paris, L'Harmattan.
- HUNT N. R., 1999, *A Colonial Lexicon of Birth Ritual, Medicalization, and Mobility in the Congo*. Durham, Duke University Press.
- JEWSIEWICKI B., 1992, « Jeux d'argent et de pouvoir au Zaïre : La "bindomanie" et le crépuscule de la Deuxième République », *Politique africaine*, 46 : 55-70.
- , 1999, *A Congo Chronicle : Patrice Lumumba in Urban Art*. New York, Museum for African Art.
- JEWSIEWICKI B. et B. W. WHITE, 2005, « Mourning and the Imagination of Political Time in Contemporary Central Africa », *ASR Focus, African Studies Review*, 48, 2, septembre : 1-10.
- JULES-ROSETTE B., 1996, « What Money can't buy : Zairian Popular Culture and Symbolic Ambivalence toward Modernity », Présentation du colloque, *L'argent, feuille morte?*, Louvain, 21-22 juin.
- KANGAFU K., 1973, *Discours sur l'authenticité : essai sur la problématique idéologique du Recours à l'authenticité*. Kinshasa, Presses africaines.
- KAPALANGA G. S. A., 1989, *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre*. Louvain-la-Neuve, Cahiers théâtre Louvain.
- KAPUME K., 1978, « Constat de l'authenticité zaïroise aujourd'hui : analyses et réflexions critiques », *Zaïre-Afrique* 127 : 411-416.
- KULABAKWENDA T., 1992, « Les animateurs culturels » : 71-80, in I. Ndaywel è Nziem (dir.) *Quelle politique culturelle pour la Troisième République du Zaïre?* Kinshasa, Bibliothèque Nationale du Zaïre.
- LIYOLO L. M., 1992, « La culture, moteur du développement » : 45-50, in I. Ndaywel è Nziem (dir.), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République du Zaïre?* Kinshasa, Bibliothèque Nationale du Zaïre.

- LONGA F. E. O., 1992, « Les conditions d'une politique culturelle nationale » : 193-198, in I. Ndaywel è Nziem (dir.), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République du Zaïre?* Kinshasa, Bibliothèque Nationale du Zaïre.
- LONOH M. B., 1990, *Négritude, Africanité et Musique Africaine*. Kinshasa, Centre de Recherches Pédagogiques.
- MABIKA K., 1967, *La remise en question, base de décolonisation mentale*. Coll. Études congolaises, 14. Bruxelles, Éditions Remarques africaines.
- MACDOUGALL J., s.d., *Authentic Terrorists : The « Balubwila » and the President's Ballet*, manuscrit.
- MARTIN P., 1995, *Leisure and Society in Colonial Brazzaville*. New York, Cambridge University Press.
- MBALA NKANGA D., 1992, « "Radio Trottoir" in Central Africa », *Passages*, 4 : 17-21.
- MBEMBE A., 2001, *On the Postcolony*. Berkeley, University of California Press.
- MIKANZA M., 1992, « Pour une politique culturelle nationale » : 199-220, in I. Ndaywel è Nziem (dir.), *Quelle politique culturelle pour la Troisième République du Zaïre?* Kinshasa, Bibliothèque Nationale du Zaïre.
- MOBUTU S. S., s.d., *Discours, allocutions et messages*. Tomes I, II, III. Kinshasa, Bureau du Président-fondateur du Zaïre.
- , 1982, « Mot d'introduction » : viii-xiv, in Union des Écrivains Zaïrois (dir.), *Authenticité et Développement*. Paris, Éditions Présence Africaine.
- MOORE R. D., 1997, *Nationalizing Blackness : Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- MUKULUMANYA W. N. Z., 1982, « Authenticité : Mythe ou identité? » : 65-96, in Union des Écrivains Zaïrois (dir.), *Authenticité et Développement*. Paris, Éditions Présence Africaine.
- NDAYWEL È NZIEM I., 1998, *Histoire générale du Congo. De l'héritage ancien à la République Démocratique*. Bruxelles, Duculot.
- NLANDU-TSASA C., 1997, *La rumeur au Zaïre de Mobutu : Radio-trottoir à Kinshasa*. Paris, L'Harmattan.
- RÉPUBLIQUE DU ZAÏRE, 1979, *Actes du 2<sup>ème</sup> Congrès Ordinaire du M.P.R., 23-27 novembre*. Kinshasa, Institut Makanda Kabobi.
- ROBERTS A. F., 1984, « The Comeuppance of "Mr. Snake", and Other Tales of Survival from Contemporary Rural Zaïre » : 113-122, in Georges Nzongola-Ntalaja (dir.), *The Crisis in Zaïre. Myths and Realities*. Trenton, Africa World Press.
- SCHATZBERG M. G., 1978, « Fidélité au Guide : The J.M.P.R. in Zairian Schools », *Journal of Modern African Studies*, 16 : 417-431.
- , 1988, *The Dialectics of Oppression in Zaïre*. Bloomington, Indiana University Press.
- , 1993, « Power, Legitimacy and Democratization in Africa », *Africa*, 63, 4 : 445-461.
- SENGHOR L. S., 1976, « Authenticité et Négritude », *Zaïre-Afrique*, 102 : 81-86.

- TEMPELS P., 1949, *La philosophie bantoue*. Paris, Présence Africaine.
- TOULABOR C., 1986, *Le Togo sous Eyadéma*. Paris, Karthala.
- TSHIMANGA C., 1999, « Scoutisme et formation de l'élite au Congo-Kinshasa, 1920-1960 », *Congo-Afrique*, 333 : 161-175.
- TURINO T., 2000, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago, The University of Chicago Press.
- TUTASHINDA N., 1974, « Les mystifications de l'authenticité », *Pensées*, 175, mai-juin : 1-48.
- Union des Écrivains zaïrois (dir.), 1982, *Authenticité et Développement*. Paris, Éditions Présence Africaine.
- VELLUT J. L., 1974, *Guide de l'étudiant en histoire du Zaïre*. Kinshasa, Éditions Centre de Recherches Pédagogiques.
- VIANNA H., 1999, *The Mystery of Samba : Popular Music and National Identity in Brazil*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- WADE P., 2000, *Music, Race, and Nation : Musica Tropical in Colombia*. Chicago, The University of Chicago Press.
- WHITE B. W., 2004, « The Elusive Lupemba : Rumors About Fame and (Mis) Fortune in Mobutu's Zaire » : 174-181, in Theodore Trefon (dir.), *Reinventing Order in Kinshasa*. New York, Zed Books.
- , à paraître, *Ndulu : The Politics of Popular Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham, Duke University Press.
- WILLAME J.-C., 1992, *L'automne d'un despotisme*. Paris, Editions Karthala.
- YOUNG C. et T. TURNER, 1985, *The Rise and Decline of the Zairian State*. Madison, The University of Wisconsin Press.

## RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

*L'incroyable machine d'authenticité. L'animation politique et l'usage de la culture dans le Zaïre Mobutu*

En 1971 la République Démocratique du Congo (l'ancien Congo belge) est devenue le Zaïre et le concept d'authenticité a été mis au centre d'un projet nationaliste qui utilisait le passé pour se projeter dans l'avenir. En même temps que le gouvernement Mobutu se forçait à créer une image et une identité nationale unifiée (*zaïroise*), il insistait sur l'existence de plus de 350 groupes ethniques qui composaient la mosaïque du paysage national. La gestion de cette diversité reposait en grande partie sur une stratégie de mise en public des chants et danses traditionnels des principaux groupements ethniques et linguistiques du pays : l'animation politique et culturelle. Inspirée par la pensée de la négritude mais aussi par les spectacles patriotiques que Mobutu avait observés lors d'une visite officielle en Corée du Nord et en Chine, l'animation politique et culturelle dominait non seulement la sphère publique, mais aussi l'imaginaire politique du pays. L'imposition de ce phénomène dans tous les aspects de la vie publique (écoles, entreprises privées,



entreprises d'État, télévision et radio, associations de quartier) a permis à Mobutu de consolider son autorité en tant que « Président-Fondateur » et « Père de la Révolution », mais il cela a eu aussi pour effet de transformer la façon dont la notion de la culture est vécue et comprise.

Mots clés : White, Zaïre, Mobutu, politiques culturelles, authenticité, violence symbolique

*The Amazing Authenticity Machine : Animation politique and the Public Use of Culture in Mobutu's Zaire*

In 1971 the Democratic Republic of Congo (former Belgian Congo) became Zaire and the concept of authenticity was put at the center of a nationalist project that used the past as a means of projecting itself into the future. At the same time that the Mobutu government was trying to create an image of a single national identity (Zairian), it was also insisting on the importance of the more than 350 ethnic groups that made up the national cultural landscape. The management of this diversity was made possible by a strategy of making culture public through traditional song and dance from different parts of the country : animation politique et culturelle. Inspired by the thinking of negritude but also by the patriotic choreographies that Mobutu had observed during an official visit to North Korea and China in the early 1970s, animation politique dominated not only the public sphere in the Congo, but also the political imaginary. The imposition of this phenomenon in almost every aspect of public life (schools, businesses, state-owned companies, television and radio, neighborhood associations, etc.) enabled Mobutu to consolidate his authority as “President-Founder” and “Father of the Revolution”, but it also had the effect of transforming the way that the notion of culture is experienced and understood.

Key words: White, Zaire, Mobutu, cultural politics, authenticity, symbolic violence

*La increíble maquina de autenticidad. La animación política y el uso público de la cultura en el Zaire de Mobutu*

En 1971, la República democrática del Congo (antiguo Congo Belga) se convirtió en el Zaire y el concepto de autenticidad fue colocado en el centro del proyecto nacionalista que utilizó el pasado para proyectarse en el futuro. Al mismo tiempo que el régimen de Mobutu se aplicaba a la creación de una imagen y de una identidad nacional unificada (zairense), subrayaba la existencia de más de 350 grupos étnicos que integraban el mosaico del paisaje nacional. La gestión de esta diversidad se apoyaba en gran medida en una estrategia de escenificación pública de los cantos y danzas tradicionales de los principales reagrupamientos étnicos y lingüísticos del país. La promoción política y cultural, inspirándose en la doctrina de la negritud y en los espectáculos patrióticos que Mobutu había visto durante su visita oficial en Corea del Norte y en China, dominó no solamente la esfera pública sino también el imaginario político del país. Le imposición de este fenómeno en todos los aspectos de la vida pública (escuelas, empresas privadas y publicas, televisión, radio, asociaciones de barrio) permitió a Mobutu consolidar su autoridad en tanto que « Presidente-Fundador » y « Padre de la revolución », y transformó la manera en que la noción de cultura fue experimentada y comprendida.

Palabras clave : White, Zaire, Mobutu, políticas culturales, autenticidad, violencia simbólica

*Bob White  
Département d'anthropologie  
Université de Montréal  
Montréal (Québec) H3C 3J7  
Canada  
bob.white@umontreal.ca*

# POLITIQUES D'UNE « CULTURE NÈGRE »

## *La Revue Nègre* (1925) comme événement public<sup>1</sup>

Olivier Roueff



*La Revue Nègre* est l'un des moments polémiques des années 1920, devenu à ce titre un *lieu de mémoire*, selon l'analyse qu'en fait Jean-Claude Klein (Klein 1991). L'intégration de ce spectacle de music-hall au corpus des symboles constitutifs d'un patrimoine national relevait d'une double extension de la problématique initiée par Pierre Nora, et contribuait ainsi à en troubler la logique. Le music-hall fait partie de ces objets insituables dans l'espace à deux dimensions par lequel on définit le plus souvent la culture française. Il n'appartient en effet ni à la culture lettrée (scolaire), ni à la culture populaire (rurale ou citadine, en tout cas dite sociable plus qu'esthétique). Qui plus est, *La Revue Nègre* semble relever d'un double exotisme, à la fois américain et noir, et témoignerait ainsi soit de l'« américanisation » de la culture française (Ory 1984), soit d'une « crise nègre » des arts modernes (français métropolitains) provoquée par les productions esthétiques des peuples colonisés (Leiris 1996 [1967]). L'analyse la plus courante du spectacle relève exclusivement de cette approche « culturelle », tenant ainsi pour acquis qu'il s'est agi d'un événement « nègre ». Ce dernier vient alors illustrer une évolution des mentalités coloniales, en tant qu'épisode de la construction d'un discours sur les « indigènes » qui scelle leur altérité radicale en la dotant à bon compte d'une valeur positive (Archer-Straw 2000 ; Berliner 2002).

Nous nous proposons d'appréhender *La Revue Nègre* en termes d'« événement », pris au sens de rupture des conditions d'intelligibilité<sup>2</sup>. À cet égard, le sens du spectacle en 1925 s'établit à la croisée de plusieurs logiques, dont nous aurons à restituer les chronologies respectives et les articulations. Car selon nous, le spectacle ne se contente pas de rejouer, sur un mode « positif », une imagerie raciale qui ne serait interprétable que comme l'expression parmi d'autres d'une

1. Nous remercions Catherine Achin pour ses commentaires sur une version antérieure de ce texte.
2. Selon l'analyse d'Alban Bensa et Éric Fassin, les débats publics suscités par un événement constitué en « affaire » modifient les langages mobilisés pour problématiser et rendre compte du monde social, instaurant ainsi un « avant » et un « après » l'événement, une « rupture des conditions d'intelligibilité » du monde social (Bensa et Fassin 2002 ; Fassin 2002).

mentalité coloniale uniforme et homogène. Il vient également la déplacer : il révèle, sur scène, la figure inédite d'une *culture nègre*. Plus, cette révélation est esthétique. L'analyse doit tenir compte du fait qu'il s'agit d'un spectacle, produit par des artistes et commenté par des critiques culturels, et dont la place au sein de la culture française fait doublement problème : non seulement par son exotisme (américain et nègre), mais aussi par son inscription dans des lignées esthétiques jusque-là sans rapports directs, qu'il fait converger (celle de la revue à grand spectacle, au music-hall, et celle du ballet moderne, dans le secteur avant-gardiste). En somme, nous tenterons de montrer que *La Revue Nègre* devient un événement public, car elle joue sur différentes définitions de la culture (artistique et anthropologique, française et « nègre »). La réception du spectacle, c'est-à-dire la façon dont les commentateurs le décrivent, l'évaluent et le situent dans des « évolutions » esthétiques ou culturelles, apparaît alors comme un moment de la constitution de « la culture », et plus précisément de l'idée d'une « culture raciale », comme un langage à travers lequel la plupart des débats politiques seront formulés tout au long de la décennie suivante.

### **Une production « noire »**

#### **Un écart transatlantique**

Le premier indice de ce qui se joue avec *La Revue Nègre* concerne les modalités de sa production : elle révèle un écart entre les normes du music-hall new-yorkais et celles du music-hall parisien. L'élaboration du spectacle commence avec un accord passé entre la direction du Théâtre des Champs-Élysées et Caroline Dudley Regan. Celle-ci est la femme de l'attaché culturel de l'ambassade américaine à Paris, qui s'institue par cette opération productrice de spectacle. Intégrée aux milieux intellectuels et artistiques parisiens, et ayant fréquenté leurs équivalents new-yorkais, elle veut prolonger l'engouement des premiers pour les « arts nègres » en important le modèle du *vaudeville noir* (afro-américain) que les seconds ont plébiscité en 1921 avec *Shuffle Along* – il s'agissait du premier spectacle conçu, produit et réalisé par des Afro-Américains à être joué à Broadway et non à Harlem. L'accord de la direction du théâtre repose précisément sur cette idée d'une troupe entièrement composée d'artistes noirs, mais par un malentendu sur les conséquences formelles de ce choix. En effet, en mars 1925, Rolf de Maré vient de racheter le théâtre dont les finances périclitaient, pour en faire un music-hall. Il estime qu'un tel spectacle ferait un « coup » susceptible de lancer la nouvelle programmation. C'est que si le procédé est inédit, il s'inscrit néanmoins dans une spécialité d'exotisme avant-gardiste attachée au théâtre comme à son nouveau propriétaire. L'établissement des Champs-Élysées a en effet construit sa réputation dès son ouverture, en mai 1913, grâce au scandale provoqué par *Le Sacre du Printemps*. Il a accueilli en 1919 la *Fête Nègre* que le marchand d'art Paul Guillaume organisa pour médiatiser la première exposition publique d'« art nègre et océanien ». Enfin, il a

accueilli en 1920 et 1923 *Le Bœuf sur le Toit* et *La Création du Monde*, réalisés par les Ballets Suédois, que Rolf de Maré a créés en 1920 sur le modèle des Ballets Russes – ceux qui, précisément, avaient réalisé *Le Sacre du Printemps* (nous reviendrons sur ces événements « primitivistes »).

La convergence d'intérêts conduit Caroline Dudley à passer l'été 1925 à New York, pour y constituer la troupe et monter le spectacle, sous l'autorité scénographique de Louis Douglas, danseur et chorégraphe afro-américain qui se produit régulièrement à Paris depuis 1903. Mais cette convergence se révèle problématique quand Rolf de Maré et André Daven (directeur artistique du théâtre) assistent aux répétitions de la troupe, arrivée le 22 septembre, soit quatre jours seulement avant l'avant-première, et dix jours avant la première. Ils estiment que le spectacle qu'on leur propose n'est pas assez « nègre » pour le public parisien – pas assez parisien, en somme. D'une part, la vedette, Maud de Forest, ne correspond à aucune figure instituée des scènes françaises, et paraît donc bien insipide. Relativement corpulente en regard des canons féminins du music-hall parisien, elle est par spécialité moins danseuse que chanteuse, et qui plus est chanteuse de blues : ces propriétés, qui correspondent à un créneau en vogue à New York depuis 1920 (Dowd 2003), n'ont pas de sens à Paris<sup>3</sup>. D'autre part, les chorégraphies collectives féminines des *chorus girls* sont trop prudes, c'est-à-dire trop « américaines », et ni assez « françaises » (le music-hall parisien se devant de jouer sur les procédés d'érotisme), ni assez « nègres » (la curiosité coloniale pour les corps féminins noirs s'étant essentiellement constituée sur leur nudité, montrant leur bizarrerie comme leur sensualité [Sharpley-Whiting 1999]). Jacques-Charles, l'un des metteurs en scène de revues de music-hall les plus réputés depuis la Première Guerre mondiale, est alors appelé à la rescousse et propose deux ajustements (Rose 1989). Premièrement, Joséphine Baker, l'une des *girls* repérée par l'affichiste Paul Colin pour en faire son modèle, jusque-là seulement dotée des chorégraphies collectives et d'un duo (à l'instar d'une autre *girl*, Marion Cook), est choisie pour partager la vedette avec Maud de Forest et Louis Douglas [CW, images : « affiche », « colin1 », « colin2 »]. Elle est d'abord danseuse, l'une de ses spécialités consiste en grimaces et pas de danse comiques, et elle correspond aux canons féminins recherchés<sup>4</sup>. Elle se voit ainsi mise en avant dans la scène d'ouverture et la scène finale. Deuxièmement, les chorégraphies concoctées pour ces deux scènes jouent, pour la première, sur la spécialité « loufoque » de la danseuse, et pour la seconde, sur un érotisme exacerbé – tant en regard de la séquentialité du spectacle que des normes du music-hall parisien. Intitulée « La danse sauvage », cette dernière

3. Le *blues* n'a alors pas d'identité scénique (encore moins discographique) en France : il est fondu dans la catégorie des « airs américains », ou parfois dans celle des *spirituals* (chorals religieux afro-américains), simple numéro des programmes de concert ou de music-hall.

4. On peut ajouter qu'elle a la peau sensiblement plus claire que les autres *girls* et surtout que Maud de Forest : cet élément jouera dans la réception du spectacle ; il a pu jouer pour les producteurs bien qu'aucun témoignage ne l'établisse.

consiste en un duo suggestif avec Jo Alex : Joséphine Baker, seins nus et bikini étroit agrémenté de plumes, réalise une danse basée sur les mouvements de hanche autour de son partenaire et contre lui, celui-ci étant aussi peu vêtu qu'elle.

### **Une imagerie coloniale**

Les deux scènes remaniées contribuent ainsi directement à transformer ce qui, aux yeux des artistes et producteurs américains, est une représentation de scènes typiques de la culture afro-américaine, en ce qui devient, pour les critiques, une représentation du génie spectral de la race noire. En effet, elles sont non seulement situées aux extrémités du spectacle, mais sont aussi les deux scènes choisies pour l'avant-première. Ainsi, les premières critiques, qui installent la grille d'appréciation sur laquelle va s'enclencher la polémique, paraissent dès le lendemain et durant toute la semaine qui sépare l'avant-première de la première (du 24 septembre au 2 octobre), en ne s'appuyant que sur elles puisque les journalistes n'ont pas encore assisté aux autres. On ne s'étonnera donc guère que le registre (largement) dominant des commentaires emprunte quasi exclusivement à l'imagerie coloniale<sup>5</sup>.

Nous n'exploitons ici que vingt-six articles parus entre le 24 septembre et le 7 décembre 1925, c'est-à-dire dans le temps immédiat de l'événement. L'analyse des thématiques par simple comptage des occurrences et co-occurrences, indicative plus que représentative de la réception étant donné notre corpus, produit cependant des résultats suffisamment nets pour être significatifs. Si les vedettes sont plus thématiques que les autres composantes du spectacle, elles n'occupent qu'un tiers des occurrences (dont deux tiers pour Joséphine Baker) – quand le modèle de la critique de music-hall consiste à nommer chaque artiste ou chaque troupe et à décrire et évaluer leur numéro. Les commentateurs centrent en réalité leur propos sur les mouvements d'ensemble (nous y reviendrons) : un quart des occurrences pour les musiques, un dixième pour les chorégraphies, les deux étant thématiques comme prestations collectives malgré les solos et duos de chaque tableau. En termes de registres de qualification, la distribution est tout aussi nette. Les deux premiers sont significativement centrés non pas sur des figures instituées, mais sur des impressions en quelque sorte inqualifiables : l'excès et l'étrangeté (un quart de ce type d'occurrences pour chacun). L'excès est fait de frénésie de mouvements (pour moitié), d'extravagance des gestualités, des effets visuels (essentiellement les couleurs des décors et costumes), des effets sonores ou des expressivités affectives (40 %), et de la modalité « grotesque » des effets comiques (10 %). L'étrangeté concerne la couleur des peaux (deux tiers), ou les qualifications directes d'étrangeté et d'exotisme (à égalité). Les figures mobilisées pour cadrer l'appréciation viennent seulement ensuite,

---

5. Pour une description des différents tableaux, on consultera Rose (1989) et Klein (1991).

avec en tête la figure du « sauvage » (un sixième), et celle du « grand enfant innocent » (un sixième). Enfin, nous avons distingué deux autres registres : la déshumanisation des artistes (10 %), qui en fait soit de simples mécanismes (pantin désarticulé, être de caoutchouc, machine), soit des animaux ; et, bien sûr, l'érotisme (10 %). Il faut préciser que la quasi-totalité des expressions pourraient être rangées dans les catégories « étrangeté » ou « érotisme ». On touche aux limites de la méthode, qui interdit, par exemple, de saisir les ressorts des effets d'érotisme. Ainsi les thématisations de la « danse sauvage » ont cette forme récurrente : « c'est un paroxysme d'érotisme, voyez ces mouvements animaux, ces instincts sauvages, ces corps possédés et ensorceleurs [...] ».

D'autres résultats demeurent toutefois intéressants. La prédominance de l'imagerie coloniale se confirme quand on relève les assignations géographiques des décors : 23 occurrences renvoient aux colonies et 4 aux États-Unis. Les plantations, bateaux à roue, cabarets, places de village du sud étatsunien évoquent en somme leurs équivalents africains ou antillais au point de s'y réduire. Qui plus est, les 4 assignations spécifiquement américaines concernent le tableau du *camp meeting*. Cette « scène » est l'un des passages obligés des récits de voyage aux États-Unis depuis au moins le début du 19<sup>e</sup> siècle, revigoré en 1902 par la mode du *cake-walk*, première danse afro-américaine à s'imposer au music-hall comme dans les bals mondains (Blake 1999). Or, sa particularité est de reposer sur la figure du « retour du refoulé racial » : la transe collective fait ressurgir le « fond africain » des esclaves noirs. De ce point de vue, l'un des ressorts cardinaux du tableau final, qui fait le centre des attentions critiques, tient à la transposition de cette figure dans un décor citadin et moderne, mais aussi propice au laisser-aller : dans le cabaret new-yorkais, les « nègres » émancipés manifestent encore et toujours leur essence « africaine ».

Enfin, le comptage des co-occurrences associées à « Joséphine Baker », « musiques » et « danses » montre que, si l'on évacue les comparaisons à des artistes ou spectacles vus en France, musiques et danses ne sont thématisées que dans des registres signifiant une altérité, alors que la vedette est la seule à être aussi thématisée par des catégories signifiant une identité ou une proximité culturelles, dans une proportion de trois quarts pour un quart. Outre la clarté relative de sa peau, et l'évocation de ses activités hors du théâtre, c'est en tant que « garçon » qu'elle est alors décrite, les critiques relevant notamment sa coupe de cheveux, courte. Deux critiques formulent ainsi explicitement leur trouble : « est-ce une femme ? est-ce un garçon ? » (Fréjaville 1925 – il conclut par l'androgynie), ou « est-ce un homme ? est-ce une femme ? » (Régner 1925). Cette figure, qui croise logique de sexualité et logique de genre, a été instituée en 1922 par l'un des plus gros succès littéraires de l'entre-deux-guerres. La *garçon*, femme émancipée économiquement et sexuellement, fait en réalité « comme les hommes » : elle porte cheveux courts et pantalons, elle travaille, et elle s'adonne aux divertissements publics et érotiques (dancings et music-halls). Elle est ainsi à la fois figure (trop) féminine, car (très) disponible

sexuellement, et figure (d'une menace) homosexuelle, car androgyne et donc insituable quant à son genre, et car disponible aussi au « prosélytisme homosexuel » et donc insituable quant à sa sexualité (Margueritte 1922). Le succès du personnage de Joséphine Baker<sup>6</sup> trouve ainsi son ressort dans la superposition de trois ambiguïtés articulées autour de l'érotisme : tout autant comble de la sauvagerie que de la civilité, de la féminité que de l'androgynie, de la sensualité que de l'innocence (infantile)<sup>7</sup>.

Perceptions et qualifications sont donc produites en empruntant au répertoire d'évaluation (Lamont et Thévenot 2000) qui s'est sédimenté au fil des récits de voyages et de l'actualité coloniale depuis le 17<sup>e</sup> siècle, pour évoquer les ressortissants autochtones des colonies de l'Ouest africain. Autrement dit, on assiste à une double opération. D'une part, les prestations scéniques sont thématiques comme l'expression d'une appartenance culturelle. D'autre part, c'est la couleur (noire) des artistes, et non leur nationalité (américaine), qui organise l'instanciation de cette « culture ». Ces glissements, d'un certain point de vue, ne sont pas nouveaux (on l'a esquissé avec la figure du *camp meeting*). L'assignation des artistes, et plus largement des populations afro-américaines, à des « origines » africaines date de leurs premières apparitions sur les scènes françaises, concomitantes des théorisations savantes de l'inégalité biologique entre les races (Gobineau 1853-1855) qui ont « répondu » à l'abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848. Cependant, ces origines ne définissaient pas une culture spécifique, mais une simple étrangeté évidente suscitant curiosité et étonnement. C'est seulement avec la mode du *cake-walk*, introduit en France en 1902 avec la revue *Les Joyeux Nègres* (Nouveau Cirque), que l'assignation de cette danse à une origine afro-américaine devient culturelle : la culture spécifique aux populations américaines noires s'exprimerait à travers elle. Pour autant, cette assignation n'est alors pas univoque – elle joue même précisément sur la polysémie. En effet, c'est aussi le moment où les États-Unis se voient définis comme une culture particulière, démarquée de sa généalogie européenne<sup>8</sup>. Dès lors, le *cake-walk* est tantôt « américain » et lointainement puisé dans les mœurs des esclaves « descendants d'Afrique », tantôt « nègre » et évocateur des folklores « africains » que mettent en scène les expositions universelles et les savants folkloristes<sup>9</sup>. Plus, c'est bien cette superposition, cette double assignation, et la possibilité d'accentuer successivement l'un des deux termes sans jamais évacuer entièrement

6. Inconnue avant *La Revue Nègre*, elle sera débauchée dès le mois d'avril par Paul Derval, le directeur des Folies-Bergères, forçant la troupe à interrompre sa tournée européenne (à Berlin, après Bruxelles). Elle devient la meneuse de revue en titre, et en 1927, à 21 ans, publie ses mémoires (Sauvage 1927).

7. Sur ce ressort, voir Bensa (1996 : 43) et Turner (1977 : 41-50).

8. La racialisation ou l'ethnisation de la population étatsunienne date des années 1860, mais c'est seulement à partir des années 1890, et surtout 1900, que la scène transatlantique oppose non plus latins et anglo-saxons, mais européens et *yankees* (Roger 2002).

9. La race est avant 1914 un thème de savants plus que d'écrivains. La *littérature coloniale*, instituée comme genre dans les années 1890, joue plutôt sur l'aventure de la *terra incognita*

l'autre, qui lui procurait toute sa puissance d'évocation. Le créneau spectral que le cake-walk institue n'est d'ailleurs pas celui des danses « nègres », mais celui des danses « américaines ». Les artistes américains blancs sont largement plus nombreux à se produire sur les scènes françaises que leurs collègues et compatriotes noirs (ce qui renvoie surtout, précisons-le, à une discrimination au départ plus qu'à l'invitation). Le *fox-trot* et le *one-step*, autres grands succès précédant la guerre (1911), ne se voient même plus assignés à des origines noires que ponctuellement (et uniquement, en réalité, en ce qui concerne la musique qui les accompagne, le *ragtime*). Avec la Première Guerre mondiale et l'arrivée du *jazz-band*, format orchestral attaché aux « musiques et danses américaines », le modèle polysémique du *cake-walk* se voit réinvesti : il est d'abord « américain », même si d'emprunt « nègre » (Martin et Roueff 2002).

### La révélation d'un génie spectral « nègre »

Ce que vient modifier *La Revue Nègre*, c'est donc, en quelque sorte, la transformation de cette polysémie indécidable en une alternative tranchée, qui plus est asymétrique, au profit du terme « nègre ». Que l'on préfère la variante « nègre » comme source originelle authentique, ou la variante « américaine » (blanche) comme accomplissement et civilisation par le génie « européen » de cette source « nègre », le spectacle vient dans tous les cas révéler la source essentiellement « nègre » de ces musiques et danses. Et puisque c'est la logique d'authenticité par l'origine qui est en jeu, autant remonter jusqu'à la première origine : c'est en réalité « l'Afrique » qui se donne en spectacle – la forme pronomiale étant centrale (se donne), puisque pour la première fois en France, le public peut voir sur scène une troupe (entièrement) noire.

Cette modalité de la réception est particulièrement sensible avec les trois chronologies que les critiques élaborent pour situer l'événement<sup>10</sup>. Il s'agit tout à la fois de l'inscrire dans des séries et d'en démarquer la rupture. Ainsi, la chronologie musicale, quand elle est isolée, remonte à l'apparition du *jazz-band*, qui n'est plus « américain », mais « nègre »<sup>11</sup>.

---

et la bizarrerie des sauvages. De même, les revues de variétés et pièces de théâtre mettent en scène l'actualité des guerres coloniales, notamment les victoires françaises sur les guerriers sauvages, à partir des années 1890. L'esthétique arrive en réalité aux sauvages par la figure de l'*indigène* administré. Les expositions universelles et coloniales et les exhibitions ethnographiques des jardins d'acclimatation mettent en scène la mission civilisatrice de la colonisation, notamment *via* le format du *village nègre* inauguré avec l'exposition universelle de 1889 : dans « son » cadre de vie reconstitué, l'indigène s'adonne à des spécialités artisanales (poterie, cuisine) et esthétiques (danses, chants), manifestant à la fois sa particularité culturelle et sa capacité à être éduqué (Bancel *et al.* 2002).

10. Nous ne citons, ci-dessous, que les formulations les plus synthétiques : sauf par absence en cas d'article court, les propos varient peu sur les points soulevés.

11. Pour se faire une idée du style musical de *La Revue Nègre*, on pourra consulter la première édition de sa partition phare, *Charleston*, due à Cecil Mack (1923) [CW, images : « charleston »].



*La Revue Nègre* rappelle à Paul Brach « Gaby Deslys et Harry Pilcer [qui], avec le premier jazz [en 1917], lâchèrent sur la ville ces rythmes dont Cocteau disait que c'était une catastrophe apprivoisée et qu'ils balayaient la musique impressionniste ». Mais il inscrit ces artistes blancs, l'une française et l'autre anglais, dans une chronologie raciale, avec l'« art nègre » (plastique), les prestations du banjoïste (noir) Johnson dans un dancing parisien clandestin, et l'attribution du prix Goncourt 1921 à René Maran (écrivain martiniquais, noir) pour *Batouala, véritable roman nègre* (Brach 1925). De la même manière, pour Albert Flament, préoccupé par le mauvais effet du spectacle sur la « vraie sensibilité » française, « la musique de ces Jazz-bands nègre-saxon [sic] a porté, sans avoir même besoin de les étudier, un coup dur à Wagner, comme à Debussy » – le titre de l'article (« Tableaux de Paris : le Rose et le Noir ») suffisant à indiquer que la menace est désormais « nègre » plus que « saxonne » (Flament 1925). Michel Georges-Michel y voit quant à lui un heureux événement, estimant même que le jazz-band de *La Revue Nègre* est allé encore plus loin que la musique moderne : commençant par *une* « mélodie [...] douce, impalpable, inspirée, avec des dissonances subtiles, Debussy au résonateur », il finit dans un « déchaînement » qui « saute à pieds joints par-dessus Strawinsky et le feu d'artifice viennois ». Le titre de son article (« Soirée nègre ») ne laisse là aussi aucun doute sur le ressort de ce bienfait (Georges-Michel 1925). André Levinson trouve de même l'« influence nègre » bénéfique, tout au moins dans un premier temps, si elle ne signe pas l'abdication de la civilisation blanche : le jazz-band influence « notre musique, fécondée par ce viol » ; ainsi « toute une lignée de musiciens, de Strawinsky au boute-en-train Wiéner [lié au Groupe des Six], atteste ce délit passionnel » – qui, donc, comme toute incartade sexuelle, est revigorante mais ne doit pas durer (Levinson 1925b).

La logique est identique pour la chronologie chorégraphique. Joséphine Baker et les Charleston Babies s'inscrivent dans la lignée des *girls* « américaines », mais en révèlent les sources « nègres ». Le style d'ensemble évoque toute la généalogie de la danse moderne, mais en manifeste le ressort exotique, pour le faire basculer du côté « nègre ».

Michel Georges-Michel, qui rappelons-le, décrit une « soirée *nègre* », apprécie l'entrée « soudain des Charleston Babies, aux jambes chocolat, aux yeux de porcelaine, à la tête en noix de coco, jouets mécaniques et contorsionnables, à l'accélééré et auprès desquelles les dix-huit Hoffman girls [succès de 1924] sont de pâles poupées au ralenti » (Georges-Michel 1925). Pour René Bizet, Joséphine Baker évoque « une Belle Janis, les Dollys Sisters, ou les premières Hoffman girls ». Mais elle manifeste aussi leur source d'inspiration : « nous retrouvons là les sources de nos plaisirs », ce qui révèle par contraste « non seulement la différence des races, mais ce que l'intelligence [blanche] apporte, dans

son choix, de mesure, de grâce et de force » (Bizet 1925). André Levinson (1925a) trouve de même chez les danseurs (noirs) de *La Revue Nègre* la source de l'art des Hoffman Girls (blanches). Quant à Pierre de Régner et Paul Brach, c'est le ballet moderne qu'ils voient derrière *La Revue Nègre*. Le premier dit son admiration pour le duo de Colombine et Arlequin d'une formule dont le caractère succinct atteste l'évidence : « voilà qui est très ballets russes » (Régner 1925). Le second en explicite la nouvelle logique, en restituant une généalogie qui situe la modernité chorégraphique dans la succession des apports exotiques (« orientaux », puis « nègres ») : « à partir de 1900, tous les visages sévères et grimaçants du monde entier se sont abattus sur notre ville ! Sada Yako, Loïe Fuller, Isadora Duncan, le corps de ballet cambodgien de Sisowath, puis les Viennois, les [Ballets ] Russes, les [Ballets] Suédois. Aujourd'hui, il y a les nègres » (Brach 1925).

Ces deux chronologies débouchent donc sur une troisième : l'apparition progressive « des nègres » dans la culture française. Elle est récurrente d'un article à l'autre par son principe, mais variable par son contenu. En effet, elle est proprement inédite, et incite donc les critiques à rechercher dans leur seule mémoire individuelle tout ce qui pourrait la nourrir. Surtout, elle met en série non pas des genres ou des styles de prestation, mais les diverses manifestations d'une particularité raciale, quel qu'en soit le lieu.

Pour Paul Achard, ce sont les images (presse, cartes postales) et la littérature coloniales (d'avant et d'après-guerre) que *La Revue Nègre* fait remonter au souvenir, en tant que manifestations de « l'âme nègre » :

Ce sont toutes nos lectures qui passent devant notre imagination excitée : romans d'aventure ; images d'énormes paquebots surgissant au-dessus de groupes de nègres chargés de lourds paquets ; une sirène chantant dans un port inconnu rempli de sacs et d'hommes de couleur ; les histoires des missionnaires et des voyageurs : Stanley, les frères Tharaud, *Batouala*, les danses sacrées, le Soudan ; le paysage des plantations ; toute la mélancolie des chansons de nourrices créoles ; toute l'âme nègre avec ses convulsions animales, ses joies enfantines et la tristesse de son passé de servitude.

Achard 1925

Yvon Novy se rappelle d'anciens numéros et prestations d'artistes afro-américains, notamment Louis Douglas, « mais il ne nous avait jamais été donné d'assister à une réalisation aussi complète, aussi exacte, aussi colorée, aussi riche en éléments de toutes sortes » – l'essentiel tient ici à l'implicite : ce qui est réalisé renvoie (exactement) à une forme (complète), « l'art des nègres » (Novy 1925). Henri Jeanson « constat[e], sans [s']étonner, que c'est l'originalité profonde, émouvante des artistes noirs qui suscita ces réminiscences littéraires, théâtrales et cosmopolites » : Verhaeren, « 36 Hoffman Girls, Jenny Golder, les Dolly Sisters, Maurice Chevalier, et la muse anonyme d'Erik Satie », mais aussi « ce qu'on aurait trouvé sous le buvard

des phrases de l'*Anthologie Nègre* de Blaise Cendrars, si on l'avait soulevé ce boulevard » (Jeanson 1925).

### Une production « esthétique »

La facilité consisterait à clore l'analyse sur la même évidence à laquelle aboutissent les commentateurs : il s'agit d'un événement nègre. Or, si la logique raciale recouvre bien les autres, il nous faut aussi faire sens de la convergence des références esthétiques les plus systématiques dans les articles étudiés : les unes renvoient au format de la revue à grand spectacle, les autres à la forme du ballet avant-gardiste. Leur analyse permet alors non seulement d'expliquer plus avant les ressorts de l'efficacité du spectacle, mais aussi d'affiner notre compréhension de la logique raciale à l'œuvre. À bien y regarder, cette figure d'une culture raciale (nègre) pourrait en effet surprendre. Ne semble-t-elle pas, aujourd'hui, un oxymoron, quand « on sait » que race et culture se définissent sous la forme d'une opposition symétrique ou de « vase communicant » (plus il y a de culture symbolique, moins il y a de race naturelle, et vice-versa)? On s'attachera donc dorénavant à déployer les chronologies esthétiques auxquelles les commentateurs se réfèrent par quelques expressions et références nominales.

### *Exotisme, érotisme, rythme : l'acmé de la revue à grand spectacle*

La première référence récurrente concerne le music-hall, et plus précisément les dynamiques qui affectent ce secteur, depuis 1917, sous l'intitulé *revue à grand spectacle*. Le music-hall s'est constitué en secteur spécifique d'activités spectaculaires dans les années 1860, en proposant non pas une forme ou un format de spectacle, mais un cadre de programmation associé à des établissements spécialisés (ainsi démarqués du théâtre et du café-concert)<sup>12</sup>. La revue est une succession de numéros de variétés (de cirque, musicaux, chorégraphiques, comiques, dramatiques, chansonniers), reliés seulement par les interventions d'un maître de cérémonie, par la continuité d'accompagnement de l'orchestre de fosse, et parfois par un thème vague pris dans l'actualité et que quelques numéros reprennent. Les jeux du succès et de la concurrence ont conduit à des majorations successives des procédés révélés efficaces, liés à la logique spectatorielle de la visualité qui traverse l'ensemble des nouveaux loisirs de la période (Schwartz 1998) : salles plus grandes et plus « somptueuses » ; décors, mises en scène et costumes plus « grandioses »<sup>13</sup> ; et valorisation de son procédé le plus « abouti », l'érotisme (androcentré). Or, en 1917, la revue *Laisse-les*

12. Nos analyses du music-hall doivent beaucoup aux reproblématisations de son histoire élaborées par Jacques Cheyronnaud et Jean-Louis Fabiani (séminaire commun à l'EHESS depuis 2002 ; journée d'études *Le Music-hall et son histoire*, Paris, MNATP, 10 décembre 2004).

13. Somptueux et grandiose sont des adjectifs récurrents, qui viennent désigner un rapport conjoint d'imitation et d'exagération parodique avec l'opéra ou le « théâtre bourgeois » qui s'établit au même moment – le music-hall est l'univers de l'artifice et du merveilleux, où le « luxe » est à la fois exubérant et « en stuc ».

*tomber!*, mise en scène par Jacques-Charles (futur conseiller artistique de *La Revue Nègre*) au Casino de Paris, vient saisir et formaliser ces tendances, instituant un format spectatoriel que désigne l'intitulé *revue à grand spectacle*. Celui-ci polarisera les concurrences des années 1920, plus qu'il ne s'imposera (Klein 1985). D'une part, les numéros chantés et dansés, et en même temps, les corps dénudés des artistes, notamment ceux de la meneuse de revue et des *girls*, sont mis en avant, au détriment relatif des numéros de cirque, comiques et dramatiques. D'autre part, un autre élément d'unification formelle apparaît : la vedette est instituée « meneuse de revue », et plus seulement « tête d'affiche ». Elle intervient donc de plus en plus souvent au cours du spectacle. Enfin, la succession des numéros est saisie dans une séquentialité réfléchie en termes de rythme et de tempo des spectacles, et plus seulement en termes de hiérarchie des réputations d'artistes : le metteur en scène se fait signataire de « ses » revues<sup>14</sup>. C'est ainsi la coordination de tous les procédés spectatoriels pour un même effet d'ensemble et d'emballement rythmique qui est visée.

Cette unification relative des procédés spectatoriels s'appuie aussi sur l'émergence concomitante d'une critique spécialisée, qui tente à la fois de codifier ces dynamiques et de les décentrer pour les positionner par rapport au théâtre, et plus particulièrement au théâtre d'avant-garde. Ainsi, la *revue à grand spectacle* synthétiserait et, partant, rendrait plus efficaces les innovations spectatorielles (techniques et formelles) produites par le café-concert, le cirque et le music-hall, que le théâtre dédaigne. Cependant, si elle s'éloigne de la grivoiserie vulgaire, elle échouerait pour les mêmes raisons à s'élever à la dignité du « texte » théâtral. C'est qu'elle joue, de plus en plus exclusivement, sur les seuls procédés visuels et sonores, dont l'efficace tiendrait à leur pouvoir de « fascination » et non à un appel à l'intelligence critique. Il en irait ainsi de l'identité nationale : l'influence « américaine », avec ses techniques industrielles (l'air à refrain et non à texte, le centrément sur les danses et sur les corps normés des *girls*) et ses rythmes mécaniques (les *jazz-bands*), et l'influence « exotique », avec ses charmes pittoresques ou érotiques, mettent à mal l'esprit « français », fait de textes railleurs, de comique simple et de tradition circasienne. On oppose les *girls* « puritaines » à la gaudriole du *French Cancan*, les machineries d'artifice surdimensionnées à la simplicité du numéro de clown ou d'acrobate. Dans cette rhétorique, ici grossièrement synthétisée<sup>15</sup>, le *jazz-band* occupe une place de choix (Martin et Roueff 2002). Sa spécialité rythmique, la syncope « trépidante » ou « mécanique », le conduit à être identifié au format de la revue à grand spectacle, et

---

14. Processus en partie similaire à celui qui a lieu au théâtre au même moment (Lambert 1998), mais arrêté à mi-chemin si l'on peut dire : le metteur en scène de revue (ou revuiste, ou *producer*) reste au service des vedettes, et sa réputation s'établit sur son « métier », non sur un « projet créateur » d'artiste.

15. Citons-en les deux premiers textes, dont on a retrouvé les auteurs avec *La Revue Nègre* : Bizet (1921) et Fréjaville (1922).

on lui associe l'image d'une « modernité américaine », avec son rythme citadin et son invasion par la « machine ». Cette figure a été installée par Jean Cocteau dès 1918, dans son manifeste pour l'avant-garde musicale (nous y revenons plus loin) puis dans ses « Cartes blanches » publiées par *Paris-Midi* de 1919 à 1921. Dans le premier (Cocteau 1918), il faisait des prestations de Gaby Deslys et Harry Pilcer dans *Laisse-les tomber!* une leçon de rythme égale, voire plus stimulante encore, que celle du *Sacre du Printemps*, car adossé à la vivacité populaire moderne (le music-hall) et non primitive (les folklores « slaves »). Dans les secondes (Cocteau 1926), il créait une doctrine parodique, le « jazz-bandisme », comme exemple à ne pas suivre : s'inspirer de la modernité « mécanique » américaine, mais pour l'adapter aux traditions nationales, et retrouver ainsi l'esprit de clarté et de sobriété « français ».

La Revue Nègre apparaît donc comme un aboutissement des tendances formalisées par la revue à grand spectacle. « Américaine » et « noire », tout entière composée de scènes musicales dansées et parfois chantées au son du jazz-band, valorisant la vedette féminine, et jouant d'un érotisme transgressif, elle produit moins des numéros remarquables qu'un effet d'ensemble et d'emballlement rythmique qui ne s'appuie sur aucune intrigue dramatique.

#### *Un effet d'ensemble primitiviste : la lignée du ballet d'avant-garde*

Cependant, avec cette mise en série, la logique raciale n'apparaît que comme un ingrédient parmi d'autres. Nous devons encore expliquer comment cet effet d'ensemble en vient à instancier une culture (« nègre »). Pour ce faire, il faut se tourner vers une autre série, évoquée jusque-là en filigrane, et que *La Revue Nègre* vient précisément superposer : celle du ballet avant-gardiste. On a vu comment le music-hall pouvait être mis en regard avec le théâtre et le ballet, et comment il pouvait servir de référence parodique pour la musique moderne de ballet. Or, le spectacle de 1925 instaure un rapport plus intime entre les deux domaines, ce qu'atteste la récurrence des références à la musique et au ballet modernes dans les commentaires cités. Il « révèle » en effet ce que la revue à grand spectacle et le ballet d'avant-garde ont en commun : la production d'un effet d'ensemble, porté à son paroxysme par la thématique primitiviste.

En mai 1913, *Le Sacre du Printemps* inaugurait en effet une forme spectatorielle inédite [CW, images : « sacre1 », « sacre2 »]. Plus précisément, il articulait par sa forme même plusieurs ruptures, chacune inscrite dans des espaces distincts, rendant l'identification du genre relativement incertain aux commentateurs contemporains<sup>16</sup> : s'agissait-il d'un ballet, d'une œuvre musicale, d'un drame musical? La partition d'Igor Strawinsky était inscrite dans la continuité de la modernité musicale attachée à Richard Wagner et à Claude Debussy, tout en la portant plus

---

16. On pourra consulter le dossier de presse rassemblé par Lesure (1980).

loin du fait notamment qu'elle y ajoutait les « orientalismes » de la musique russe : elle permettait alors de contrer le radicalisme de l'avant-garde « atonale » viennoise figurée par Arnold Schönberg. Les chorégraphies de Vaslav Nijinsky, réalisées par les Ballets Russes de Serge Diaghilev, paraissaient obtenir là leur premier écrin adapté : leur style « gymnique »<sup>17</sup> opposé au style « gracieux » du ballet classique, programmé à Paris dès 1909, s'y radicalisait tout en trouvant la partition et les significations qui lui convenaient. Mais c'était précisément cette forme de collaboration entre les divers arts de la scène qui était centrale, et l'effet d'ensemble qu'elle produisait. Avec les décors et costumes de Nicolas Roerich, et selon le canevas d'un livret dû à Roerich et Strawinsky, le spectacle coordonnait tous les effets esthétiques propres à la scène dans une même séquentialité « rythmée » (catégorie communément centrale pour qualifier partition, style chorégraphique et mise en scène), afin d'instancier un *merveilleux*. Il retrouvait par là le modèle du « drame total » (lyrique) proposé par la figure alors tutélaire de Wagner, et son jeu avec les symboles mythologiques supposés en deçà du langage rationnel. Mais il s'en distinguait sous un aspect cardinal : en passant de l'opéra au ballet, le ressort d'unification des composantes du spectacle n'était plus l'intrigue théâtrale et ses personnages (même « mythologiques »), mais la cohérence symbolique d'un « primitivisme » exprimé en une succession de séquences rituelles (en l'occurrence, des rites « slaves » de célébration du printemps), à travers le jeu coordonné des décors et costumes, des musiques et des chorégraphies. On relèvera donc la proximité de cette forme spectatorielle et de ses thématiques avec le ressort tendanciel du format *revue à grand spectacle*, centré lui aussi sur le rythme, l'effet d'ensemble et le court-circuitage du « texte » (de la « raison »).

De plus, cette forme était reprise quatre ans plus tard pour servir la visibilité collective d'un renouveau avant-gardiste, avec le spectacle *Parade*, créé lui aussi au Théâtre des Champs-Élysées (mai 1917). Erik Satie pour la partition, Léonide Massine pour la chorégraphie, réalisée à nouveau par les Ballets Russes, Pablo Picasso pour les décors et costumes, Jean Cocteau pour le livret, et Guillaume Apollinaire pour le texte-manifeste du programme (où apparut le néologisme sur-réalisme), la faisaient toutefois passer du monde des anciens folklores slaves, populaires et ruraux à celui des goûts populaires modernes, citadins et français, en empruntant procédés et imageries au music-hall. En quelque sorte, de l'année 1913, ils retenaient aussi la série des manifestes futuristes consacrés aux arts de la scène, dont celui intitulé « Théâtre de variétés » (Filippo Tommaso Marinetti, septembre 1913). Le music-hall y était pris comme guide à la fois subversif et parodique du renouveau

---

17. La « gymnastique rythmique » mise au point par Émile Jaques-Dalcroze, et la scénographie de son collaborateur Adolphe Appia, inspirent alors les innovations spectatorielles au théâtre (Lambert 1998), au ballet (Roueff 2006) et au music-hall – ainsi le procédé-phare de la revue à grand spectacle, la « descente du grand escalier » inaugurée par Gaby Deslys dans *Laissez tomber!* en est directement repris.

des arts de la scène. Par la suite, Cocteau rassemblait autour de lui (et de son manifeste déjà mentionné) une avant-garde musicale, les Nouveaux Jeunes en 1918, désignés comme Groupe des Six à partir de 1920. Elle fit une spécialité de cette forme spectatorielle tournée contre les « wagnériens » et les « debussystes », produisant une quinzaine de spectacles, dont, par exemple, *Les Mariés de la Tour Eiffel* en 1921 au Théâtre des Champs-Élysées, leur œuvre la plus collective<sup>18</sup>.

Cependant, il faut mentionner aussi, parmi ces ballets avant-gardistes, deux spectacles qui, comparés aux autres, ont ressaisi la veine primitiviste du *Sacre* : avec les folklores « brésiliens » pour *Le Bœuf sur le Toit*, et les blues et jazz-bands « afro-américains » pour *La Création du Monde*, Darius Milhaud proposait un thème en réalité « africain ». Le premier se présentait comme une « cinéma-symphonie sur des thèmes brésiliens mis en farce par Jean Cocteau » (décors de Raoul Dufy, Ballets Suédois, au Théâtre des Champs-Élysées en février 1920). Le second était adapté de l'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars (recueil de contes et légendes prélevés partout où se trouvent des « nègres » – africains, américains, antillais, océaniens... – publié en 1920). Il reprenait de plus au *Sacre* la forme séquentielle d'une succession de rites primitifs (décors de Fernand Léger, Ballets Suédois, au Théâtre des Champs-Élysées en octobre 1923). *La Revue Nègre* en est donc à la fois le redoublement et l'inversion : identité des ressorts spectatoriels (cet effet d'ensemble instaurant une « culture nègre »), mais spectacle de music-hall accédant aux lieux de l'avant-garde.

Ces chronologies sont thématiques par les commentateurs de *La Revue Nègre*, on l'a vu, par le jeu des références et des qualifications. Certains en désignent toutefois aussi le point de croisement, pour en faire le ressort cardinal du spectacle, et même sa principale innovation.

Gustave Fréjaville, après avoir rappelé des précédents, estime que :

La Revue Nègre vient donc peut-être un peu trop tard pour faire tout son effet de surprise ; mais en même temps, sans acclimatation préalable, on ne l'aurait peut-être pas autant goûtée. [...] La véritable nouveauté de ce spectacle est pour nous la continuité même de ses effets, le rythme entraînant de l'ensemble, et la valeur personnelle de plusieurs de ses artistes, surtout de l'étoile, Joséphine Baker.

Fréjaville 1925

André Levinson tient le même raisonnement, en explicitant cette fois l'association entre effet d'ensemble et « révélation » raciale : ce spectacle, « supposément inédit, nous causa des jouissances trop exactement prévues », c'est « une attraction

18. Partition de Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Taillefer, Arthur Honegger, soit les Six moins Louis Durey ; chorégraphies de Jean Borlin pour les Ballets Suédois ; décors d'Irène Lagut ; costumes de Jean Hugo ; livret de Jean Cocteau.

très parisienne » ; mais il a pourtant une « portée théâtrale », car « que ce spectacle improvisé, que ce personnel dont le recrutement semble avoir été fortuit (tous les participants ont-ils vu New York?) eussent pu atteindre à une homogénéité, à une telle discipline, à une telle unanimité, cela prouve les dons exceptionnels de la race noire ». Dès lors, le déjà-vu en termes de formes devient positif en termes de puissance d'évocation raciale :

Certaines poses de Miss Baker, les reins incurvés, la croupe saillante, les bras entrelacés et élevés en un simulacre phallique, évoquent tous les prestiges de la haute stature nègre. Le sens plastique d'une race de sculpteurs et les fureurs de l'Eros africain nous étreignent. Ce n'est plus la dancing-girl cocasse, c'est la Vénus noire qui hanta Baudelaire.

Levinson 1925a

Yvon Novy fait la même analyse :

Que dire de la Revue Nègre [...] ? Révélation ? Oui, à plus d'un titre. Cette débauche, cette frénésie de couleurs ; l'épilepsie acrobatique de gestes, contournés en spirales hallucinantes, détendus en brusques jets désarticulés ; cette fièvre trépidante, ce mouvement vertigineux scandé par un rythme obsédant, implacable, d'une sûreté prodigieuse, d'une régulation métronomique, n'avaient jamais été atteints avec une intensité égale.

Novy 1925

Il loue ainsi « l'exotisme et la spontanéité » de la troupe, et les performances de Douglas et Baker ; mais, ajoute-t-il :

Il est surtout un élément de succès qu'il faut souligner fortement car il a rarement été réalisé avec autant de maîtrise. C'est la collaboration étroite, la parfaite fusion entre tous les protagonistes, entre le jazz et les choristes, entre la figuration et les vedettes, entre les chanteurs et les danseurs. Le mouvement paraît amplifié par mille choses infimes, les gestes de jongleur du chef d'orchestre virtuose des baguettes, un nègre de la figuration juché sur un tonneau au fond de la scène et perdant soudainement l'équilibre, le saxophone quittant son pupitre pour se mêler à l'action, les gestes de dédain de la vedette simulant la jalousie pendant que les « girls » exécutent un pas d'ensemble. Tout est minutieusement réglé, tout aide à l'envoûtement crispé auquel on ne peut échapper, tout vibre, s'agite, et l'on n'est pas bien certain que les deux sirènes des steamers gigantesques qui se détachent vaguement sur la toile de fond ne vont pas soudain se mettre à mugir.

Novy 1925

## Cultures publiques

La grille d'appréciation qu'établissent les commentaires polémiques de *La Revue Nègre* fait donc de celle-ci la manifestation d'une « culture nègre ». Son caractère d'événement tient à la « révélation » de l'existence de cette « culture raciale », et à son « irruption » dans l'espace public métropolitain. La mobilisation, par



les critiques, de l'imagerie coloniale résulte, certes, de la couleur de peau des artistes, mais plus largement de la forme même du spectacle. Ainsi, nous avons montré, à travers l'analyse des références et des chronologies qui apparaissent dans les comptes rendus, que *La Revue Nègre* est reçue comme un croisement de l'histoire récente de la revue à grand spectacle et de celle du ballet avant-gardiste. Elle porterait à son paroxysme un ressort spectaculaire qui se révèle commun aux deux genres : la coordination des divers procédés scéniques en un même effet d'ensemble. Saisi par la logique primitiviste, ce ressort vient alors instancier une figure singulière : la « culture nègre ».

Cet événement constitue donc, selon l'expression de Denis-Constant Martin, un « objet politique non identifié » (Martin 2002), en ce qu'il travaille les modèles d'appréhension du monde social circulant dans l'espace public. C'est une certaine conception de la culture qui est mise en jeu, et en l'occurrence, une vision des rapports entre une culture française et une culture noire, qui engage une définition particulière de la culture. La culture y est cette particularité collective (« anthropologique ») qu'expriment de façon privilégiée les productions esthétiques (« artistiques ») de certains membres d'une communauté d'appartenance. L'identité française se résume aux productions des professionnels de la culture, comme l'identité « nègre » se résume aux « arts nègres » : cette définition métonymique de la culture apparaît comme une définition politique du fait qu'elle est débattue dans l'espace public (celui des organisations partisans ou revendicatives et des médias), où elle se trouve en concurrence avec d'autres. Le thème de la « culture nègre » s'interprète ainsi comme une rhétorique (politique car publique) spécifiquement lettrée : elle vient justifier la position d'intellectuel public revendiquée par certains membres des « métiers littéraires », spécialistes de « la culture ».

Pour prolonger l'analyse, on pourrait suivre les devenir de cette rhétorique dans les années qui suivent. En effet, la définition métonymique de ce qu'est une culture devient un argumentaire particulièrement prégnant, jusqu'à se voir endossée par les ethnologues savants eux-mêmes. Plus, en quelques années, l'ensemble des débats politiques, et pas seulement ceux qui concernent les colonies, se voit requalifié en termes culturels-raciaux, si l'on peut dire. La logique culturelle ne produit pas, alors, un consensus, mais un langage dominant pour formuler les désaccords, avec ses possibles comme avec ses contraintes (Fassin 1996). Ainsi, le primitivisme nègre que porte à son comble *La Revue Nègre* s'inscrit dans cette transformation du langage politique dominant. Il apparaît comme une spécification de la définition lettrée, « métonymique », de la culture telle qu'on l'applique aux questions coloniales. Cette configuration engage à la fois le partage progressif du thème d'une « culture nègre » et la variété relative de ses usages comme de ses significations. Il est difficile d'affirmer que *La Revue Nègre* aurait produit cette évolution ou y aurait contribué. Elle en marque quoiqu'il en soit un moment, celui de l'accès à l'espace public du modèle lettré d'un primitivisme nègre, à la suite de l'exposition d'« art nègre » de 1919 et de l'*Anthologie nègre* de 1920.

Ce n'est pas le lieu de restituer cette histoire, mais nous voudrions, pour conclure, en suggérer une piste, en prenant l'année 1931 comme point de repère. Premièrement, elle voit la première affirmation publique, avec la création de *La Revue du Monde Noir*, d'une nouvelle génération de militants anti-colonialistes, qui substitue le thème de la « prise de conscience raciale » aux argumentaires jusque-là en vigueur (la lutte contre l'exploitation économique des indigènes, le thème de la « dette de sang » contractée envers les tirailleurs coloniaux de la Première Guerre mondiale, la revendication d'une humanisation des modes de domination coloniale)<sup>19</sup>. Deuxièmement, c'est en 1931 que débute la mission Dakar-Djibouti, moment fondateur de l'africanisme et de la redéfinition de la discipline ethnologique qu'il cristallise. Or, la mission et la discipline s'organisent autour de la même métonymie « littéraire » : l'enquête est centrée sur les productions esthétiques (danses, fétiches, sorcelleries, masques, rites d'initiation), thématiques comme l'expression privilégiée d'une « civilisation africaine »<sup>20</sup>. Troisièmement, 1931 est aussi l'année de l'Exposition coloniale de Vincennes, qui marque, entre autres, un « coup » politique des réformateurs de la politique coloniale, partisans d'une politique d'association contre la politique d'assimilation. Il s'agit d'exposer les cultures indigènes, par le biais de leurs productions esthétiques principalement, pour convaincre de la nécessité de les reconnaître et de les respecter. L'objectif, par là, est de mettre en scène la mission civilisatrice de la colonisation non plus en termes de valorisation économique, mais d'éducation culturelle (de L'Estoile 2001).

Cette postérité de la « culture nègre » mise en scène par *La Revue Nègre* renvoie ainsi, *in fine*, à deux chronologies croisées (et non strictement parallèles), qu'on se contentera de désigner : la première concerne la place, variable, des « littéraires » dans l'espace public, en regard des autres catégories d'intellectuels et des autres

- 
19. Ses principaux animateurs ont ainsi en commun leur couleur de peau, et non leur origine, jusque-là principe dominant de recrutement des organisations de ressortissants des colonies (Dewitte 1985) : Léon Gontran Damas est guyanais, Léopold Sédar Senghor sénégalais, Aimé Césaire martiniquais. Significativement, ce sont aussi des écrivains. Césaire raconte comment le thème de la civilisation et de la fierté noires est apparu au fil de ses discussions avec Senghor au début des années 1930 alors qu'ils sont respectivement en hypokhâgne et en khâgne au lycée Louis-le-Grand, et laisse entendre son ressort, l'analogie avec la rhétorique lettrée de la culture gréco-latine comme fondement de la civilisation européenne (Césaire 2005 : 23-26).
20. Le thème d'une civilisation noire était apparu en réalité en 1925, avec la publication de Maurice Delafosse : *Les civilisations disparues. Les civilisations négro-africaine* (Amselle et Sibeud 1998). Mais c'est précisément son appréhension esthétique que la nouvelle génération d'ethnologues introduit, ainsi que le releva alors Marcel Mauss lui-même (cité dans de L'Estoile 2001 : 449). André Schaeffner, qui participa à la mission, a ainsi publié en 1926 la première étude savante sur le jazz (Schaeffner 1926), où il reprend et théorise les affinités entre les musiques et les danses « africaines », *La Revue Nègre*, les Ballets russes et la gymnastique rythmique [CW, textes : « schaeffner »].

modèles de légitimité à parler politique qu'elles valorisent<sup>21</sup> ; la seconde concerne la place, tout aussi variable, du langage de la culture (raciale ou non) dans les débats politiques, et les problématiques qu'il permet et contraint tout à la fois.

## Références

- ACHARD P., 1925, « Tout en noir, ou “La Revue Nègre” », *Paris-Midi*, 27 septembre : 2.
- AMSELLE J.-L. et E. SIBEUD (dir.), 1998, *Maurice Delafosse. Entre orientalisme et ethnographie : l'itinéraire d'un africaniste (1870-1926)*. Paris, Maisonneuve & Larose.
- ARCHER-STRAW P., 2000, *Negrophilia : Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920*. New York, Thames and Hudson.
- BANCEL N., P. BLANCHARD, G. BOETSCH, E. DEROO, S. LEMAIRE (dir.), 2002, *Zoos humains. De la vénus hottentote aux reality shows*. Paris, La Découverte.
- BENSA A. et É. FASSIN, 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38 : 5-20.
- BENSA A., 1996, « De la micro-histoire vers une anthropologie critique » : 37-70, in J. Revel (dir.), *Jeux d'échelle. La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Gallimard, Seuil, EHESS.
- BERLINER B. A., 2002, *Ambivalent Desire. The Exotic Black Other in Jazz-Age France*. Amherst, University of Massachusetts Press.
- BIZET R., 1921, « Le music-hall. Les revues à grand spectacle », *L'Esprit Nouveau*, 6 : 352-354.
- , 1925, « Le Music-Hall – La Revue Nègre », *Candide*, 8 octobre : 7.
- BLAKE J., 1999, *Le tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. University Park, University of Pennsylvania Press.
- BRACH P., 1925, « La nuit noire », *Comoedia*, 12 novembre : 4.
- CÉSAIRE A., 2005, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*. Paris, Albin Michel.
- COCTEAU J., 1918, *Le coq et l'Arlequin. Notes sur la musique*. Paris, La Sirène.
- , 1926, *Le rappel à l'ordre*. Paris, Stock.
- DELAFOSSÉ M., 1925, *Les civilisations disparues. Les civilisations négro-africaines*. Paris, Stock, Delamain, Boutelleau.
- DEWITTE P., 1985, *Les mouvements nègres en France, 1919-1939*. Paris, L'Harmattan.
- DOWD T. J., 2003, « Structural Power and the Construction of Markets : The Case of Rythm and Blues », *Comparative Social Research*, 21 : 147-201.
- FASSIN É., 1996, « Two Cultures? French Intellectuals and the Politics of Culture in the 1980s », *French Politics and Society*, 14, 2 : 9-16.
- , 2002, « Événements sexuels. D'une “affaire” l'autre, Clarence Thomas et Monica Lewinsky », *Terrain*, 38 : 21-40.

---

21. C'est en quelque sorte l'autre face du processus de politisation du champ littéraire qu'a analysé Gisèle Sapiro pour l'entre-deux-guerres et la Seconde Guerre mondiale (Sapiro 1999).

- FLAMENT A., 1925, « Tableaux de Paris : le Rose et le Noir », *Revue de Paris*, 15 décembre 1925.
- FRÉJAVILLE G., 1923, *Au Music-Hall*. Paris, Éditions du Monde Nouveau.
- , 1925, « Chronique de la semaine », *Comoedia*, 8 octobre : 2.
- GEORGES-MICHEL M., 1925, « Soirée nègre », *Comoedia*, 28 septembre : 1.
- GOBINEAU A. (de), 1853-1855, *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris, Firmin-Didot Frères.
- JEANSON H., 1925, « La Revue Nègre », *Paris-Soir*, 6 octobre : 5.
- KLEIN J.-C., 1985, « Emprunt, syncrétisme, métissage : la revue à grand spectacle des années folles », *Vibrations*, 1 : 39-53.
- , 1991, « Swings : la Revue Nègre » : 363-377, in O. Barrot et P. Ory (dir.), *Entre deux guerres. La création française, 1919-1939*. Paris, François Bourin.
- LAMBERT B., 1998, « Le metteur en scène et la peau de son comédien », *Sociétés et Représentations*, 6 : 465-483.
- LAMONT M. et L. THÉVENOT (dir.), 2000, *Rethinking Comparative Cultural Sociology. Repertories of Evaluation in France and the United States*. Cambridge University Press.
- LEIRIS M., 1996 [1967], *Afrique noire : la création plastique : 1125-1159*, in M. Leiris, *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard.
- L'ESTOILE B. (de), 2001, « "Des races non pas inférieures, mais différentes" : de l'Exposition coloniale au Musée de l'Homme » : 391-473, in C. Blanckaert (dir.), *Politiques de l'anthropologie. Discours et pratiques en France (1860-1940)*. Paris, L'Harmattan.
- LESURE F., 1980, *Le Sacre du Printemps, Igor Strawinsky : dossier de presse*. Genève, Minkoff.
- LEVINSON A., 1925a, « Paris ou New York? Douglas + la Vénus Noire », *Comoedia*, 12 octobre : 2.
- , 1925b, « Loin du bal : Joséphine sifflée – blanc et noir », *Comoedia*, 7 décembre : 2.
- MARGUERITTE V., 1922, *La garçonne*. Paris, Flammarion.
- MARTIN D.-C. et O. ROUEFF, 2002, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle*. Marseille, Parenthèses.
- NOVY Y., 1925, « La Revue Nègre », *Comoedia*, 4 octobre : 2.
- ORY P., 1984, « Fin de la culture française? » : 480-485, in Y. Lequin (dir.), *Histoire des Français*, t. 3. Paris, Armand Colin.
- RÉGNIER P. (de), 1925, « La Revue Nègre », *Candide*, 12 novembre : 1.
- ROGER P., 2002, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*. Paris, Seuil.
- ROSE P., 1989, *Jazz Cleopatra. Josephine Baker in Her Time*. New York, Doubleday.
- ROUEFF O., 2006, « L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 14 : 71-100.
- SAPIRO G., 1999, *La guerre des écrivains, 1940-1953*. Paris, Fayard.

- SAUVAGE M., 1927, *Les mémoires de Joséphine Baker*. Paris, Éditions Kra.
- SCHAEFFNER A., 1926, *Le jazz*. Avec la collaboration d'A. Cœuroy. Paris, Aveline.
- SCHWARTZ V., 1998, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- SHARPLEY-WHITING T. D., 1999, *Black Venus. Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in France*. Duke University Press.
- TURNER V., 1977 [1969], *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York, Cornell University Press.

## RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

*Politiques d'une « culture nègre ». La Revue Nègre (1925) comme événement public*

*La Revue Nègre* est un spectacle de music-hall qui suscita de vives polémiques en 1925. Il est reçu comme une révélation du génie esthétique de la race noire et de son influence, délétère ou revigorante, sur la culture française. L'évidence de cette logique raciale s'appuie toutefois sur des ressorts esthétiques particuliers. Si l'imagerie coloniale constitue le registre d'appréciation quasi exclusif, c'est parce que le spectacle s'inscrit dans une double lignée, dont l'article documente les ressorts et les croisements : la revue à grand spectacle, au music-hall, et le ballet moderne, parmi les avant-gardes. Le primitivisme de *La Revue Nègre* apparaît ainsi comme une rhétorique politique spécifiquement lettrée, qui vient saisir les cultures « anthropologiques » à partir des productions esthétiques, mais aussi comme un moment de l'imposition du langage de la culture comme langage politique qui dominera les années 1930.

Mots-clés : Roueff, langage politique, définitions de la culture, histoire du spectacle, représentations raciales

*Politics of a « Race Culture ». La Revue Nègre (1925) as a Public Event*

The polemics caused in 1925 by the vaudeville show *La Revue Nègre* were based on the revelation of a black aesthetical *génie*, and of its positive or negative impact on French culture. The obviousness of this racial interpretation relied on aesthetical techniques : critics set the show in two histories that would have been mixed within *La Revue Nègre* – the history of the revue à grand spectacle, concerning the evolutions of music-hall, and the history of modern ballet, dealing with the innovations of avant-gardes. Thus, primitivism appears as a political language which is specifically literate, by defining « anthropological » cultures through aesthetical products – and as a step in the diffusion of the language of culture as a political language, which will dominates French public space in the 1930s'.

Key words: Roueff, political language, definitions of culture, history of music-hall and shows, representations of race

*Políticas de una « cultura negra ». La Revue Nègre (1925) como acontecimiento público.*

La *Revue Nègre* fue un espectáculo de music-hall que suscitó vivas polémicas en 1925. Fue recibida como un signo del genio estético de la raza negra y de su influencia, tóxica o tónica, sobre la cultura francesa. La certeza de esta lógica racial se basa en instancias estéticas específicas. Si la imaginaria colonial constituye el tono apreciativo casi exclusivo, se debe al hecho de que el espectáculo se inscribe en una línea doble, cuyas instancias y proliferaciones se documentan en este artículo: la revista espectacular, el music hall y el ballet moderno, entre las corrientes de vanguardia. El primitivismo de la *Revue Nègre* se presenta como una retórica política específicamente culta, que capta las culturas « antropológicas » a partir de producciones estéticas y como etapa en la imposición de un lenguaje de la cultura en tanto que lenguaje político que dominará los años 1930.

Palabras clave : Roueff, lenguaje político, definiciones de la cultura, historia del espectáculo, representaciones raciales

*Olivier Roueff*

*Laboratoire de sciences sociales*

*Sociologie, histoire et anthropologie des dynamiques culturelles — SHADYC*

*Centre Maurice Halbwachs*

*Équipe, Enquête, Terrain, Théorie — CMH-ETT*

*École des Hautes Études en Sciences Sociales*

*76 rue des Poissonniers*

*75018 Paris*

*France*

*o.roueff@free.fr*

# UNE CERTAINE TENDANCE DES SCIENCES SOCIALES EN FRANCE : LE CINÉMA MÉSESTIMÉ

**Mouloud Boukala**  
**François Laplantine**



---

Ce que ma force ne peut découvrir, je ne laisse pas de le sonder et essayer ; et, en retâtant et pétrissant cette nouvelle matière, la remuant et l'échauffant, j'ouvre à celui qui me suit quelque facilité pour en jouir plus à son aise, et la lui rends plus souple et plus maniable.

Michel de Montaigne, *Les Essais*

## Repérages et cadrages

L'ethnographie, comme le cinéma, posent d'emblée la question de la double relation au temps et à l'espace. Au temps c'est-à-dire en particulier aux trois familles de sons (les voix, les bruits et les musiques). Et à l'espace c'est-à-dire aux images qui, elles aussi, ont une histoire. La connaissance ethnographique et la connaissance cinématographique sont deux formes de connaissance par l'écoute et le regard pour lesquelles *les phénomènes sociaux sont des phénomènes sonores et visuels*. Mais le cinéma, en inventant un *dispositif technique visuel et sonore*, renouvelle les questions que l'on se posait avant lui concernant le regard et l'écoute. Il fait surgir un champ d'interrogations inédites : la question des rapports à la ressemblance, au semblable, au dissemblable, au semblant, c'est-à-dire la question de l'altérité, laquelle se trouve depuis le début au cœur de la démarche anthropologique.

Ce que nous permet de réaliser concrètement le cinéma, c'est qu'il ne saurait exister de « réalité en soi » mais à plusieurs et en perpétuelle transformation. Ce qui peut être connu, ce sont seulement des *aspects* du réel (que l'on pourrait aussi bien nommer du graduel, du processuel ou de l'événementiel) ne pouvant être appréhédés qu'à partir d'une certaine perspective.

Ce qui est impossible avec le cinéma mais aussi avec l'ethnographie qui sont condamnés à la singularité concrète, ce qui leur est interdit est le point de vue unique, lequel éclate au profit d'une multitude de perspectives possibles. Autrement dit, avec le cinéma se produit une rupture avec l'idéologie balzacienne dont ne s'est pas encore totalement émancipé, notons-le, le postulat durkheimien de l'objectivité. Dans le roman balzacien, un auteur omniprésent et omniscient est doté d'une aptitude à se placer partout en même temps, ce qui n'est pas sans évoquer la vision panoramique de Bentham [CW, images : « Bentham »].

Le mode de connaissance ouvert par le cinéma est beaucoup plus précis que le langage. Par le réglage de la focale, la position de la caméra placée à une certaine distance, sous un certain angle, pouvant s'éloigner ou s'approcher afin de saisir les infimes détails de ce que l'on ne voyait pas, la captation-crédation d'images agit comme une exigence à rendre plus précise encore la description ethnographique qui ne peut plus s'en tenir à des considérations abstraites et générales sur la tension entre « le proche et le lointain » (Laplantine 2005a).

L'un des premiers films qui nous permet de comprendre non pas intellectuellement mais de manière pour ainsi dire physique qu'il n'y a pas de vue sans point de vue est *Citizen Kane* (1950) d'Orson Welles dans lequel cinq perspectives différentes, partielles et partiales sont recueillies pour savoir qui était véritablement Charles Foster Kane. Ces perspectives ne sont pas seulement orales mais visuelles. Elles nous sont données à voir dans la profondeur de champ, laquelle « introduit », ainsi que l'écrit André Bazin, « l'ambiguïté dans la structure de l'image » (1999 : 142). Le film, construit à la manière d'une enquête sociologique, ne délivre aucune solution. Il appartient à chaque spectateur de se faire une opinion.

Cette approche, qui est celle de la relativité du point de vue, est le sujet même de *Rashômon* (1952) d'Akira Kurosawa [CW, images : « Rashomon »]. Un crime a été commis dans l'espace d'une forêt et va donner lieu à une réflexion sereine qui sera menée sous l'arche de l'ancien temple de Kyoto. La question de la perspective ne sera pas seulement posée dans les termes de récits contradictoires (d'un bonze, d'un bûcheron, d'une domestique) mais dans des termes cinématographiques à partir de plusieurs caméras placées sous différents angles à différents endroits.

La multiplicité de perspectives *visuelles* (et non intellectuelles) nous permet de nous affranchir à la fois des falsifications du point de vue unique issu du roman classique mais surtout du théâtre et de l'escroquerie créée par les scénarisations de l'ubiquité comme dans *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick où ce qui est montré est montré d'un point de vue qui n'est celui de personne ou plutôt d'extraterrestres. La notion de perspective (qui s'élabore avec la Renaissance, mais se précise avec l'invention de la photographie et du cinéma) réoriente totalement la théorie de la connaissance qui ne peut plus être celle du sujet cartésien ou du « sujet transcendantal » de Kant et de Husserl dans sa relation à l'« objet » ou au « monde ». L'enjeu de ce nouveau mode de connaissance (résolument anthropologique et non plus philosophique) est le travail de l'entre deux du *sujet* et de *l'image* du réel médiatisé par un *dispositif visuel*.

En ce sens, ce travail s'attache à ne pas dissocier les liens entre les représentations collectives et la pratique. Il fait sienne l'attitude scientifique préconisée par Marcel Mauss lorsque celui-ci écrivait : « L'art a non seulement une nature sociale, mais encore des effets sociaux (1974 : 206), « Et c'est aux rapports de la représentation avec la pratique que nous devons faire attention, et



non pas simplement à l'étude de la pratique » (1974 : 147-148). Notre démarche s'inscrit donc dans le cadre d'une anthropologie de l'image telle qu'elle a commencé à être élaborée à partir des travaux de Mauss (1974), Simmel (1999), Benjamin (2000), puis par Bernard et Gruzinski (1988), Didi-Huberman (2002), Ginzburg (1989), Goody (2003) et Belting (2004). Ce mode de connaissance, s'il ouvre des possibles, impose aussi des limites aux relations entre le sujet, la réalité et son image. Car le corollaire du tournage d'un plan est l'élimination d'autres images. Filmer est un choix : celui du cadrage ou plutôt du processus de cadrage<sup>1</sup>. Cette initiative de cadrer, de décadrer, de recadrer, au ras du sol, en hauteur, de haut en bas (plongée), de bas en haut (contre-plongée), crée chaque fois un rapport particulier à l'espace (que l'on décide de montrer) et au temps, qui dans le cas du plan-séquence, concentre l'attention sur des instants étirés à l'infini.

Autrement dit dans le cinéma, mais aussi dans l'ethnographie, la multiplicité des points de vue possibles s'accompagne de l'impossibilité de tous les adopter dans la simultanéité. Dès le début du cinéma, une multitude *d'options* se mettent en place qui seront par la suite affinées : de près ou de loin ; en vision rapprochée (comme dans *Rosetta* des Frères Dardenne) ou en vision éloignée (comme chez Angelopoulos) ; en accéléré ou en ralenti ; en plans fixes (par exemple dans les films d'Oliveira) ou en plans éclatés et saccadés (de Vertov à Godard) ; de manière frontale ou latérale ; avec des images nettes ou floues ; sombres et sous exposées ou claires et surexposées ; et évidemment en noir et blanc ou en couleur.

Entre le plan d'ensemble ou rapproché, il existe ce que l'on appelle le « plan américain » (à la hauteur des hanches). Entre le frontal et le latéral, il est possible de réaliser des prises de vue inclinées, caméra à l'épaule comme chez Lars Von Trier. Enfin entre les images volontairement surexposées comme dans beaucoup de films du *cinema novo* brésiliens et le noir absolu de *Blanche-Neige* de João Cesar Monteiro, il est possible de faire osciller la luminosité qui chez Murnau ou Mizoguchi tend vers le clair-obscur.

Mais en revanche, ce qui est matériellement impossible est de filmer en même temps en plan large (Ford) et en gros plan (Dreyer), en ralenti et en accéléré, alors qu'en jouant sur la profondeur, on peut filmer avec netteté dans un même plan ce qui est proche et ce qui est loin. C'est ce que l'on appelle la profondeur de champ.

Dans le cinéma et dans une ethnographie rigoureuse informée par le cinéma<sup>2</sup>, *la totalisation des points de vue est une impossibilité*. Du réel, il n'existe que des perspectives fragmentaires, parcellaires, non totalisables. Contrairement à ce qui se

- 
1. Ce terme cadrage n'apparaît pour la première fois qu'en 1923, l'année de la publication de *La Prisonnière* de Proust, un an après la mort de l'écrivain.
  2. Voir notamment Jean-Paul Colleyn (1993), Patrick Deshayes (2001), Marc Henri Piauxt (2000).

passé au théâtre, le cadre est un cache qui limite le champ visuel de celui qui regarde. Autrement dit, l'expérience cinématographique est une expérience des limites du voir. Elle nous incite à un renoncement à l'illusion de la toute puissance du voir. Ce que l'on comprend en regardant un film est que dans le voir, il y a du non-voir, du ne pas tout voir, du ne pas bien voir, du non-visible, de l'ombre comme chez Murnau ou Lang.

Les différents points qui viennent d'être évoqués sont très riches de conséquences. Alors que la tendance spontanée de tout spectateur est de tenir pour *objectif* ce qu'il voit c'est-à-dire de *croire* dans l'abolition d'une distinction entre le voir et le montrer, l'une des tâches du cinéma est résolument critique. Elle consiste à mettre en question cette illusion et à nous permettre de saisir que l'on ne voit dans un film que ce qu'un réalisateur a choisi de montrer (c'est-à-dire aussi de cacher) puis de monter. Cette mise en question n'a rien de spéculatif. Aussi, très souvent, Van der Keuken procède-t-il dans ses films à des décadrages consistant à déplacer le cadre pour montrer que le réel ne peut être perçu en lui-même, mais seulement à travers des images du réel qui sont autant de points de vue possibles. Ce qui se trouvait dans le hors champ d'un premier cadrage devient le plein champ d'un autre. Cette tension n'est pas réductible à une figure de style. Elle crée de la pensée.

### **Soin du sensible**

L'invention du cinéma, art du temps et du mouvement et art fait à plusieurs et pour le public le plus nombreux, a bouleversé notre connaissance et d'abord notre perception du sensible. Il nous a permis de voir et d'entendre – mais de voir et d'entendre chaque fois autrement – ce que nous ne voyions et n'entendions pas. Mais il n'a pas fait que montrer des sensations, il les a métamorphosées. Il a créé, par l'énergie rythmique du montage, des relations jusqu'alors non seulement imprévues mais inconnues en rapprochant des images et des sons qui étaient éloignés ou en éloignant des sons et des images qui étaient rapprochés.

Le cinéma, chemin faisant, ne crée pas à proprement parler de la fiction, mais fait apparaître la réalité du temps dans sa plasticité, sa réversibilité, sa continuité ou sa discontinuité, sa vitesse ou sa lenteur. Il nous apprend à ne pas penser le temps en termes spatiaux, mais l'inverse. Tenter de montrer le caractère temporel du sensible – les vibrations chromatiques, la plus ou moins forte intensité de flux sonores pouvant se chevaucher, les impulsions, les frustrations, les déceptions, les petites inflexions et les infimes courbures des sentiments, la circulation des affects, l'énergie en tension ou qui se détend, les turbulences, les oscillations, les hésitations précédant le passage d'un état à un autre, les ruptures de tonalité, les hiatus qui nous font rougir ou bégayer – n'est nullement une question philosophique abstraite. Elle ne concerne pas l'homme en général, mais ce qui advient *entre* des individus singuliers

et est susceptible, ainsi que l'écrit Hannah Arendt, de les « relier » ou de les « séparer ». C'est une question politique mettant en scène des rapports sociaux, des rapports de cultures, des rapports de couleur de peau, des rapports de genre et de génération. Mais c'est aussi une question ethnographique et cinématographique.

Filmer, c'est filmer le corps. Filmer, c'est filmer le corps en mouvement c'est-à-dire dans ses multiples transformations. Filmer enfin, c'est filmer le corps pris dans de minuscules interactions sociales comme dans *Coffee and cigarettes* de Jim Jarmusch. Mais le corps peut être filmé de manière européanisante (disons bressonienne) ou new-yorkaise (Jarmusch précisément) en coupant les acteurs de leur environnement ou de manière japonisante (Naomi Kawase, Katsuhito Ishii, Kohei Oguri) en ne séparant jamais l'être humain de la nature.

Quelle que soit la culture à laquelle appartient le réalisateur, la réflexion sur le corps intériorisant des modèles sociaux et culturels – dans la marche, les gestes, les manières de se rencontrer ou de s'éviter – mais pouvant aussi chercher à échapper à des rôles, ne se joue pas au cinéma dans des idées, ni même dans des images, encore moins dans ce que l'on appelle des « représentations », mais dans le plan. Elle se joue entre des plans pouvant se préciser ou se contredire mais aussi à l'intérieur de chaque plan qui réunit par le processus de la profondeur de champ les maîtres et les domestiques dans le corridor de la propriété des La Chesnaye à la fin de *La règle du jeu* de Jean Renoir. Et chaque fois ce qui est montré est commandé par une option. Ainsi à l'intensité de l'instant (du corps survolté qui passe frénétiquement par saccades de l'étreinte à la bagarre, du paroxysme de l'excitation à la dépression chez les personnages de Cassavetes qui n'ont qu'une préoccupation en tête, exister à tout prix dans le présent) s'oppose la longue durée du plan séquence du cinéma de Mizoguchi ou de Manoel de Oliveira qui est celui d'un temps infiniment dilaté.

Le cinéma modèle<sup>3</sup> et module le sensible. Il incite l'ethnographe à apporter une attention soigneuse au détail, c'est-à-dire à ce qui est minuscule, éphémère et extrêmement fragile. Il convient dans cette perspective de veiller à ce que les infimes sensations dont sont constituées nos interactions ne disparaissent pas. Ce qui est unique et singulier est en effet d'une très grande fragilité et se voit en permanence menacé par la violence de l'abstraction et de l'anonymat. Cela doit être *soigné* (au sens des soins infirmiers) et non pas *traité* (comme en chimiothérapie mais aussi comme dans la brutalité de certaines tendances des sciences sociales). Cela doit être sauvé. Sauvé non dans le sens du salut comme à l'époque du *cinéma novo* brésilien dans lequel on croyait encore qu'il était possible de sauver le monde par le cinéma. Sauvé dans un sens qui entretient une relation étroite avec la santé et avec la mémoire : des fragments d'existence banale doivent être sauvés de l'oubli.

---

3. Non pas de manière paradigmatique mais au sens de modelage.

Ce qui est suggéré ici, à l'instar des *Portraits* d'Alain Cavalier, est d'approcher au plus près de l'intime en procédant avec pudeur par petites touches c'est-à-dire en s'affranchissant des normes du spectacle technologiquement et technocratiquement formaté. Là où le cinéma a le plus d'intérêt et peut être considéré comme un exemple pour l'ethnographe est lorsqu'il parvient à saisir non pas des discours (porteurs d'informations) mais les discrètes flexions du visage, les intonations de la voix, et plus encore que la voix, ce qui n'est ni audible ni dicible : les mimiques, les gestes, les expressions, les silences.

Une grande partie du politique s'effectue à travers les manières dont nous considérons le sensible. Il existe par exemple un cinéma qui a recours à des effets d'intimidation, visant à frapper le spectateur et pour ainsi dire à l'exclure tant il se trouve sidéré par des images sublimes (Spielberg, Luc Besson). Mais il existe aussi un cinéma perturbant et questionnant la sensibilité et qui n'est plus celui de la belle image (*Muriel* d'Alain Resnais). Il y a enfin un cinéma profondément démocratique du *vivre ensemble* dans lequel les personnages, n'existant que dans leurs relations aux autres, sont filmés en groupe (Renoir, Rivette, Cassavetes, Pialat, Lars Von Trier), à l'inverse des films d'Antonioni dans lesquels le champ de l'écran est progressivement vidé afin qu'il ne reste plus qu'un seul personnage qui à la fin disparaît lui-même.

Cette manière de concevoir et d'abord d'éprouver la vie en société dans le sensible (Laplantine 2005b) est à l'œuvre dans le cinéma (aussi bien documentaire que de fiction) qui ne construit pas un récit à partir de discours (logocentrisme) mais en assemblant des fragments d'images et des bribes de sons comme nous allons le voir ensemble.

### **Pour une « anthropologie des singularités » féconde**

Premier plan. Nuit sombre, vue aérienne sur une route de campagne, nous suivons le gyrophare d'une voiture. Le commentaire d'une femme en voix *off* : « Il faisait encore nuit lorsque la voiture de police a quitté Grenoble. Le village est à 23 km. On a également appelé une ambulance qui doit déjà être sur place, car elle vient par la route de Chambéry ». Second plan, nous découvrons en portrait le visage calme de la narratrice. Elle poursuit en s'adressant directement à la caméra. Derrière elle, se trouvent des courts de tennis occupés : « Je m'appelle Odile Jouve et si vous me prenez pour une joueuse de tennis vous êtes complètement dans l'erreur. Je crois que la caméra ne prend que mon visage, mais si elle voulait bien s'éloigner, vous comprendriez immédiatement la situation. Allez! Allez! Reculez! Hein, vous voyez! ».

La caméra recule, déroule le trajet d'un regard et toute la sensibilité qui en découle. Que voit-on? Le hors champ se fait champ, aux mouvements vifs et fluides des joueurs de tennis s'oppose la démarche saccadée, difficile et claudicante d'Odile,

incapable de se mouvoir sans béquilles. En seulement deux plans, la mise en scène efficace de François Truffaut nous donne à apprécier la réalité concrète d'une existence dans toute sa singularité, l'aspiration de l'individu discordant à s'insérer dans l'harmonie du tout. Un léger mouvement en retrait de la caméra et aussitôt un même devient autre. Nous sommes passés d'un visage, le lieu de l'énonciation inscrit dans le champ, cette partie visible de l'image, à un espace qui quelques instants auparavant nous était inconnu, étranger, insoupçonné : le hors champ. Le hors champ est cet espace invisible qui entretient des relations permanentes avec la surface visible du champ.

Et l'intérêt du cinéma naît de cette tension entre le champ et le hors champ, cette oscillation entre ce qui se joue à l'intérieur du cadre et l'en-dehors, le dehors du champ ou le hors champ comme dehors. Dès lors, nous apprécions à quel point la force évocatrice, parcellaire et fragmentaire du cinéma est tributaire autant de sa virtuosité suggestive que du trajet du regard qui la distribue. L'art cinématographique ne tend pas à capter quoi que ce soit ni à reproduire le réel mais à évoquer, à suggérer, c'est-à-dire à montrer ce qui n'est pas immédiatement perceptible.

Dans *La femme d'à côté* (1981) de Truffaut, les relations entre le champ et le hors champ produisent une rencontre insolite, ou du moins étrange, d'un champ dans lequel une histoire a commencé à être racontée et d'un hors champ dont nous ignorons à peu près tout. C'est cette rencontre qui provoque le trouble et la perplexité du spectateur. Mais pas uniquement. Cette irruption du caché provoquée par la narratrice crée une « dissimilarité fonctionnellement pertinente » (Devereux 1972 : 163) d'une femme par rapport à toutes les autres, semblable à toutes ces autres précisément par son haut degré de différenciation. Tout comme la béquille d'Odile est censée rectifier sa marche, le hors champ se fait correcteur d'un point de vue unique et catalyseur d'un temps passé, d'une mémoire, d'une histoire.

Le spectateur troublé et perplexe tente alors de démêler l'écheveau : l'ambulance-la jambe d'Odile? Un accident? Pourquoi la police? Le spectateur s'ingénie alors à réduire l'écart entre l'intensité du vécu qui lui échappe au moment où il le voit et la richesse qui explique cette intensité. Il se trouve par là même dans une position analogue à celle de l'ethnographe qui ne connaît qu'une partie des faits et doit sans cesse rechercher ce qu'il ignore : non seulement dans ce qui lui est dit, affirmé, montré mais aussi dans ce qui lui est tu, nié, caché.

Le détour cinématographique est cette façon de découvrir l'autre et de revenir à nous-mêmes à travers ce vivier d'expériences que sont les films. Le détour cinématographique comme nous l'envisageons ne s'apparente en aucun cas à une évasion, terme galvaudé qui sous-tend déjà l'idée d'un emprisonnement, mais au contraire à une *invasion* comme le réalisait Jean Cocteau : « C'est l'invasion qui compte... Ce qui est beau c'est d'être envahi, habité, inquiété, obsédé, dérangé par une œuvre » (Cocteau 2003 : 127). Nous allons au cinéma pour être investis par des

sons et des images, pour pénétrer des formes, penser une matière, vivre dans cette matière et matérialiser une matière non présente.

Dès lors, l'expérience cinématographique recoupe la triple quête du voyageur qui part à la découverte d'un lieu (le cinéma) propice à une rencontre (un autre) susceptible de l'altérer (un moi qui devient autre). Or, tout voyage s'accompagne de surprises, certaines sont bonnes, ainsi à la sortie d'*Edward Munch* de Peter Watkins, il était possible de lancer à la guichetière « Un Munch, SVP » et de l'acquérir pour 5,50 euros. Mais lorsque nous regardons rétrospectivement l'irruption de l'autre au cinéma, les bonnes surprises sont assez rares. Au fil de l'Histoire, l'Autre nous est apparu sous divers traits. Ainsi, nous avons découvert l'Indien, le Noir, la Femme, le Fou, l'Homosexuel, le Handicapé. Mais hélas, bien souvent, ils étaient sans voix et jamais ils n'ont pu proférer ces paroles : « Allez! Allez! Reculez! ». Ils sont entrés dans nos champs de représentation, mais n'ont jamais été travaillés par un hors champ comme c'est le cas de la narratrice de *La Femme d'à côté*.

Dans bien des cas et encore aujourd'hui, ce mouvement sensible, généreux et respectueux de l'autre n'existe pas. Même Nanook [CW, images : « Nanook »], aussi sympathique soit-il, n'en demeure pas moins un primitif, un « bon sauvage », un indigène n'hésitant pas à porter à sa bouche un disque afin de comprendre comment l'homme blanc « conserve » sa voix [CW, vidéos : « Nanookdisque »]. La voix de l'Eskimo, quant à elle, demeurera inaudible lorsque celui-ci mourra de faim sur la banquise, alors que tant de spectateurs se réjouiront de ses aventures tout en savourant la nouvelle friandise à la mode : l'Eskimo<sup>4</sup>. Ceci est bien connu, Nanook sera toujours « Nanook l'Esquimo », mais jamais mon *alter ego*. Quatre-vingt-quatre ans nous séparent de la sortie du film de Flaherty et tout le monde sait depuis *Alien* que « Sur la banquise, personne ne vous entend crier<sup>5</sup> ».

Alors, afin que ces cris cessent d'être muets sans pour autant devenir des revendications bruyantes, déplaçons « un corps du lieu qui lui était assigné ; faisons voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, faisons entendre un discours là où le seul bruit avait son lieu, faisons entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit<sup>6</sup> ».

Cette démarche nous permettra ainsi d'apprécier la manière dont les autres pénètrent dans notre champ de vision tout en observant comment leurs représentations évoluent dans la sphère publique et participent à la création de nouvelles formes de subjectivités. Qui montre qui, comment et où? Comment ces sons et ces images façonnent-ils socialement les spectateurs? Pour ce faire, nous mobiliserons

4. En France, l'esquimo est une petite crème glacée sur un bâtonnet de bois.

5. La publicité qui accompagnait le lancement du film de Ridley Scott était la suivante : « Dans l'espace, personne ne vous entend crier ».

6. Nous reprenons ici la définition de l'activité politique donnée par Jacques Rancière (1995 : 53).

le cinéma, cet « art impur » où peut s'inscrire de l'altérité, ce « septième art », toujours imperméable à une *certaine tendance des sciences sociales* et ce, malgré des « révélations ».

Nous sommes en mai 1926, celui qui est considéré comme le « père de l'ethnographie française » (Condominas 1972 : 118-139), Marcel Mauss, accepte l'invitation de l'une des plus grandes et des plus riches fondations scientifiques du monde, la Laura Spelman Rockefeller Foundation [CW, images : « Mauss »]. Il se rend donc à New York afin de « visiter certaines grandes institutions, universités et instituts de recherche et de tenir certains séminaires<sup>7</sup> ». Mais le voyage débute mal. Malade<sup>8</sup>, l'auteur de *l'Essai sur le don* est hospitalisé. Quelques années plus tard, revenant sur cet épisode de sa vie, il écrira :

Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme des infirmières. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser.

La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécaniques purement individuels, presque entièrement psychiques. Et je me souviens encore de mon professeur de troisième m'interpellant : « Espèce d'animal, tu vas tout le temps tes grandes mains ouvertes ! » Donc il existe également une éducation de la marche.

Mauss 2001 : 368

Les commentateurs de cet article ont toujours souligné à quel point la gestuelle relève d'une construction sociale et culturelle et ont également insisté sur la dimension symbolique qui traverse le corps, cette matière de sens, mais rares sont les chercheurs à s'être penchés sur un des vecteurs de cette construction symbolique : le cinéma.

Car que fait Mauss sur son lit d'hôpital ? Il explique ce qu'il voit à New York par ce qu'il a déjà vu en France et applique ensuite à la France ce qu'il sait désormais des États-Unis. L'image part du corps, c'est-à-dire s'en sépare et y revient.

En quelques lignes, Mauss nous suggère une méthodologie quant à l'usage des images et du cinéma en sciences sociales : il ne nous présente pas un argument illustré par des images mais bien une séquence d'images éclairée par un argument. Le

7. Lettre de Marcel Mauss à « Monsieur le Ministre », 2 août 1926.

8. Marcel Fournier dans son ouvrage consacré à Marcel Mauss (1994) émet l'hypothèse de la dysenterie, s'appuyant sur une lettre d'Henri Hubert à Marcel Mauss datant du 26 mai 1926.

cinéma n'est pas illustratif mais bien premier dans la production de connaissances, or, ces connaissances ; nécessitent une pratique nouvelle de l'interprétation dans laquelle l'activité de l'analyse doit compter avec l'intrication des images. De quoi s'agit-il exactement? Reprenons la révélation de Mauss que nous pourrions résumer ainsi : « Montre-moi comment tu marches et je te dirai quels films tu regardes ».

### **Le cinéma révélé**

De cette découverte découlent au moins trois conséquences :

- 1) Les images ne peuvent être dissociées de l'agir et du croire des membres d'une société.
- 2) Les images s'inscrivent dans un lieu et une époque donnés.
- 3) Les films ne se terminent pas dans la salle de cinéma.

Dès lors, on comprend mieux comment un spectateur est traversé, travaillé et façonné de part en part par des bribes de son et des fragments d'images. Une remarque de Jean Renoir sur l'activité spectatorielle revêt ici toute son importance : le spectateur est bien celui qui « finit le film ». Il n'est pas passif mais concerné et impliqué. Impliqué est ici à comprendre dans l'optique d'une véritable implication anthropologique dans l'image. Cette activité n'est possible que par une qualité inhérente au cinéma : son impureté. De cette capacité à accueillir de l'hétérogène, de l'étrangeté, de l'altérité naît son impureté ; impureté qui lui confère vitalité et style. En ce sens, l'image, c'est-à-dire l'invention de l'autre, est ce qui vient juste après, ce qui dans cette perspective succède au cinéma, comme nous allons le voir.

Le cinéma déplace et se déplace. Des migrations et des métamorphoses s'observent. Des gestes et des mouvements prennent corps<sup>9</sup>. De spectateurs au cinéma,

---

9. Il convient de préciser que de nombreux chercheurs ont été et sont sensibles au cinéma, notamment Arjun Appadurai qui, en introduction à son ouvrage *Après le colonialisme* (2001) précise son rapport aux images : « Durant mes jeunes années à Bombay, la modernité s'éprouvait à travers des expériences avant tout sensorielles, bien antérieures à toute théorie. J'ai vu la modernité et respiré son parfum en lisant *Life* et les brochures de l'Université américaine à la bibliothèque du Service d'information des États-Unis, en voyant des séries B hollywoodiennes (et quelques séries A) à l'Éros, un cinéma qui se trouvait à cinq cents mètres de chez moi » (*ibid.* : 25). À de nombreuses reprises, ce « Tamoul brahmane, élevé à Bombay et devenu *homo academicus* aux États-Unis » mobilise le cinéma, mais c'est en analysant un film de Mira Nair, *Indian Cabaret* (1984) qu'il perçoit clairement la « tension entre global et local qui sous-tend la reproduction culturelle » : « Ainsi, bien que ce film soit théoriquement un documentaire, c'est aussi un ethnodrame en ce sens qu'il nous montre la structure dramatique et les personnages qui constituent l'un des modes de vie de Bombay. Ces acteurs sont aussi des personnages, non pas tant parce que d'évidentes idiosyncrasies sont attachées à eux, que parce qu'ils sont des fabrications négociées dans la rencontre entre les efforts du cinéma pour représenter le cabaret et ceux des vrais cabarets pour saisir l'excitation du cinéma. C'est cette négociation, et pas seulement des corps qui constitue le véritable business du Meghraj. Les



des individus deviennent acteurs au quotidien, des héros communs<sup>10</sup>. Le corps, cette surface sensible au cinéma se fait surface de projection dans la vie de tous les jours. Les spectateurs sont désormais des totalités feuilletées composées de plusieurs pellicules. Dès lors, l'art n'est plus seulement « une main tendue dans l'obscurité, qui veut saisir une part de grâce pour se muer en une main qui donne » (Janouch 1998 : 61), mais également une main qui modèle, façonne, altère des corps désormais empreints d'images.

À ce stade de notre cheminement, deux remarques s'imposent : la première concerne notre point de départ : la révélation maussienne, la seconde s'attache à ce que nous appellerons les « manières de voir ».

Tout d'abord, même si la marche occupe une grande part dans le cinéma de Pasolini et de Kitano, les personnages au cinéma ne font pas que déambuler, il existe également ce que nous pourrions appeler une *mauvaise éducation*. Il s'agit dès lors de torturer, d'assassiner, de semer la panique, d'usurper, de spolier, de faire exploser, de nuire au possible avant de tout détruire. De nombreux héros de celluloïd, en totale déshérence, frôlent le suicide. Sans amis, sans famille et ayant l'alcool pour seule compagnie, ils ne possèdent qu'une seule « qualité », ils sont toujours les meilleurs pour « effacer », « refroidir », « neutraliser », « nettoyer », « éliminer », « faire disparaître ». Le vocabulaire employé à leur égard est très proche de celui qui est mobilisé dans « certaines formes d'épistémologie contemporaines où il faut appréhender, saisir, cerner, neutraliser » (Lévy 2004 : 64).

Qu'ils s'appellent Martin Riggs (Mel Gibson), Deckard (Harrison Ford), ou Léon (Jean Reno), ils n'exercent pas de métier à proprement parler, ce ne sont pas des acteurs, mais des fonctions, des *Armes fatales* auxquelles des millions de spectateurs s'identifient chaque année. L'essentiel de ces films, rappelons-le, se résume à un déploiement d'une panoplie militaire précédant une démonstration meurtrière. Par ailleurs, il est également possible au spectateur, sous peine de passer pour anachronique, de suivre les péripéties de Frodon (*Le seigneur des anneaux*) ou de Peter Parker (*Spiderman*). Dans ces cas précis, le spectateur notera la récurrence des troubles de la personnalité rencontrée chez les ennemis de nos héros sauveteurs. Qu'une surface liquide ou un miroir se présente et aussitôt Golum et Norman Osborn-le Bouffon Vert entrent dans des soliloques-dialogues avec leur reflet-valence négative.

Pourquoi prolonger nos réflexions avec ces films commerciaux et grand public?

---

femmes de ce cabaret sont des travailleuses migrantes à Bombay, donc déterritorialisées et mobiles [...]. Elles donnent l'impression de faire de leur propre vie une construction, de fabriquer leurs personnages à l'aide des matériaux cinématographiques et sociaux dont elles disposent » (*ibid.* : 107).

10. Nous reprenons ici une expression de Michel de Certeau, « Cet essai est dédié à l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable » (1990 : 11).

Si nous prenons ces films, c'est à dessein, en espérant que de mauvais moyens peuvent servir de bonnes fins. En effet, ce n'est pas mauvaise intention de notre part d'entrer dans des multiplex et de regarder de tels films, car, comme le rappelait Aristippe en parlant à des jeunes gens qui rougissaient de le voir entrer chez une courtisane : « Le vice est de n'en pas sortir, non pas d'y entrer ». Or, quels messages ces *block-busters* assènent-ils au spectateur ?

Ces films semblent fournir au spectateur des indications sur les « modes d'emploi abusif » et promouvoir des « valeurs sociales antisociales » (Devereux 1977 : 36) qui permettent à l'individu d'être antisocial d'une manière socialement approuvée et parfois même prestigieuse. Ce sont ces directives explicites que Ralph Linton nomme « modèles d'inconduite » et qu'il résume par cette adresse au « déviant » : « Ne fais pas cela, mais si tu le fais, voici comment t'y prendre » (1968 : 461-462).

Prenons l'exemple de la folie et mettons en parallèle les prestations de Brad Pitt dans *L'armée des douze singes* ou d'Edward Norton dans *Fight club* avec ces quelques remarques de Georges Devereux : « La société moderne a elle aussi des idées bien arrêtées sur « comment se conduisent les fous ». Nous avons volontiers tendance à croire qu'ils font des grimaces, divaguent, que leur parole s'embrouille : qu'ils disent « brrr » et « b-b-b ». La théorie juridique quant à la manière dont « devraient » agir, penser et sentir les fous est à peine moins naïve et tout aussi entachée de préjugés culturels. Aussi l'expert psychiatre auprès des tribunaux se trouve-t-il souvent obligé de répondre à des questions parfaitement dépourvues de sens du point de vue psychiatrique...

Le comportement des simulateurs reflète admirablement les préjugés culturels qui prétendent définir la « manière convenable d'être fou », car le simulateur « s'efforce d'ordinaire de se conformer à l'image du fou que se fait le profane. Aussi n'importe quel psychiatre compétent est-il capable de le démasquer » (*ibid.* : 39-40).

On aura vite compris que ces films grand public sont avant tout des fournisseurs d'accès à des « modèles d'inconduite » pour reprendre l'expression élaborée par Ralph Linton. Du prêt-à-tuer au devenir-fou, ces productions déploient l'éventail des comportements désapprouvés par la société et n'ont d'autres soucis que de détailler les postures à adopter et les différents paliers à franchir afin de sombrer dans la criminalité ou la folie<sup>11</sup>. Regarder ce genre de film, c'est se mettre en devoir de déraisonner avec bon sens.

---

11. Il serait intéressant d'analyser les modèles d'inconduite véhiculés par le cinéma en s'attachant tout particulièrement aux attributs catégoriels (l'appartenance ethnique, le sexe, l'orientation sexuelle). Ainsi nous pourrions apprécier par exemple comment pendant longtemps les armes blanches étaient réservées aux « nègres, macaronis » tandis que le bon Wasp usait toujours d'un revolver. Voir *Les Incorruptibles* de Brian de Palma.

En tant qu'enseignants-chercheurs, nous ne pouvons pas qualifier ces films de « mauvais films », mais bien de « films malades » à l'instar de Georges Devereux qui parlait de sociétés malades. Ces superproductions cimentent les spectateurs, les étudiants et nos concitoyens, de qualités malades. Le Ciné-œil (Vertov) et la pensée de l'autre ont fait place au « maux-vais » œil et à la pensée de l'Un. Si certains films forment, ceux-ci déforment, assèchent le regard et dessèchent l'imagination. Ces films ne travaillent qu'à remplir et à meubler l'esprit d'images avec des procédés de surénonciations visuelles et sonores, et laissent l'entendement et la conscience totalement vides. La surénonciation devient une vraie passion. La passion de ne rien voir de ce qui crève les yeux. L'aveuglement se fait croyance. Une croyance qui rassemble. La masse se presse, s'émeut et se hâte d'elle-même.

Le remède du vulgaire, certains argueront, c'est de n'y pas aller. Mais le danger face à ces films, ne serait pas de mal faire mais de ne rien faire, car ces superproductions sont plus que néfastes, elles sont également contagieuses. Elles inoculent et propagent des idées fausses en n'évoquant jamais la réalité mais en s'appuyant toujours sur des opinions portées sur cette réalité. Si le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde (Bazin), alors ces superproductions sont les barreaux à cette fenêtre [CW, images : « fenêtre »]. Le cinéma dans ces cas-là n'est plus un art mais un instrument inventé pour manier et agiter une tourbe, il est outil qui ne s'emploie qu'aux états malades. Or, ces états malades, ces symptômes se rencontrent dans notre quotidien. Le cinéma, c'est le toucher visuel et l'haleine sonore d'une culture et tout l'intérêt de notre démarche est d'observer comment des images influent sur son propre mouvement, la font battre, respirer, haleter ou l'étouffent.

Mais l'époque est révolue où les demoiselles adoptaient la démarche des actrices donnant la réplique à Clarke Gable (point de départ de Mauss), aujourd'hui les anthropologues plient et ploient sous la charge de *King Kong*. Le gorille semble avoir ravi et ravager leur capacité critique. Plus personne ne s'indigne de la manière dont on continue à nous présenter les sociétés traditionnelles (cris, tortures, sacrifice humain, transe) [CW, images : « King Kong »] [CW, images : « sauvages »].

Devant un tel silence tant des universitaires que des critiques de cinéma, nous saisissons à quel point l'important n'est pas de voir des films, mais bien plutôt la manière de les voir. C'est dans ces manières de voir que se joue en grande partie l'expérience et l'épreuve de la pensée.

Or, si *King Kong* aujourd'hui ne choque plus, pas plus que *Nanook* dans une autre mesure, alors une évidence s'impose aux chercheurs : les sociétés ne sont pas si traditionnelles que cela, c'est le regard que nous leur portons qui est traditionnel. En adoptant ce point de vue et avec une approche rétrospective sur la discipline, nous découvrons à quel point les sociétés indigènes, exotiques, primitives, traditionnelles *devaient être* des sociétés à tradition orale. Rompu à la linguistique dès sa formation, influencé durant ses études par les impressionnants volumes de Marcel

Cohen, comment voulez-vous qu'un disciple de Mauss et de Durkheim affirme que les sociétés traditionnelles sont des sociétés orales ET visuelles?

### **Prospectives et conséquences d'une anthropologie à l'épreuve des images**

Dès que l'anthropologie et le cinéma se rencontrent (au début du XX<sup>e</sup> siècle), de très fortes convergences s'esquissent, mais très vite un malentendu s'instaure. L'anthropologie 1) ne met pas en question la positivité attribuée au film, lequel ne serait qu'enregistrement, duplication, reproduction, représentation, 2) entretient une conception utilitariste du cinéma qui ne viserait qu'à transmettre un contenu, une information, un message. Dans une attitude athéorique c'est-à-dire peu questionnante et questionnée, qui ignore tout d'une réflexion sur l'image pourtant en germe depuis Warburg<sup>12</sup>, elle s'intéresse d'emblée à ce qu'il y a de moins cinématographique dans le cinéma : illustrer par des images un propos élaboré à l'avance, mettre en forme un discours préalable. Elle ne doute pas de l'existence de faits sociaux donnés et connus qu'il suffirait de recueillir et de mettre en images alors que l'une des caractéristiques du cinéma est de faire surgir des événements auxquels on ne s'attendait pas. Ainsi dans *Tourou et Bitti* (1972), la caméra de Rouch provoque la transe [CW, images : « cinétranse »], *Cabra marcado para morrer* (1984) de Coutinho réunit une famille du Nordeste dispersée dans tout le Brésil et agit comme une invitation à continuer la lutte syndicale ou encore *Les terriens* (2000) d'Ariane Doublet contribue à rapprocher des agriculteurs de Seine Maritime les uns des autres.

Dans une perspective académique au contraire, le cinéma (réduit le plus souvent au cinéma ethnographique) n'est qu'un *outil* d'observation au service du savoir préalable, un *moyen* d'expression, un *instrument* de recherche comme un autre et parmi d'autres (Griaule), une *technique* illustrative, mais nullement un mode de connaissance. Lorsque l'on dit que le cinéma ethnographique est un instrument, on dit clairement qu'il doit rester cantonné à un statut secondaire, subalterne ou dans le meilleur des cas complémentaire. On ne fait que confirmer la primauté du discours et de l'anthropologie comme discipline organisée à partir de l'écrit. Et de fait, dans

---

12. La démarche d'Aby Warburg (1866-1929) est pionnière et en totale rupture avec ce qui se faisait à l'époque. Cet homme, « né à Hamburg, juif de sang, florentin dans l'âme » est parti de l'image, a découvert la magie dans l'image (au-delà de l'anagramme) et est revenu à l'image. Son aventure s'articule autour d'un voyage (1895-1896) effectué à travers les sierras du Nouveau Mexique où il s'attache à décrire, photographier, comprendre et analyser les rites des Indiens Pueblos. Pour Warburg, les arts de l'image sont anthropologiquement inséparables des arts de la fête. Les images constituent un « phénomène anthropologique total », une condensation particulièrement significative de ce qu'est une « culture » à un moment de son histoire : « Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir et leur capacité, toujours disponible, d'intensification. C'est déjà dire qu'elles impliquent la totalité du sujet, sensoriel, psychique et social » (Didi-Huberman 2002 : 150).

la plupart des cursus anthropologiques, le cinéma est dans le meilleur des cas une « option » devant rester située « à côté » des enseignements « fondamentaux ». Ce qui confirme le credo presque unanimement partagé que le plus « important » n'est pas là.

Or l'instrumentalisation du cinéma ou la place qui lui est assignée comme une espèce d'apport extérieur peut conduire à une triple instrumentalisation du sujet. Une instrumentalisation des acteurs dépossédés de toute initiative et pour ainsi dire pris en otage. Une instrumentalisation du réalisateur qui doit être appelé un expérimentateur et un chercheur, c'est-à-dire un auteur. Plus un film en effet se présente comme didactique, démonstratif, résolutif, organisé à partir d'un sens univoque, moins il laisse de liberté à l'interprétation des spectateurs, moins il présente un intérêt cinématographique, plus il se rapproche de la propagande et de la publicité.

Les questions posées par le cinéma à l'anthropologie concernent la pensée en image : que cherche-t-on à *montrer* qui ne peut être *dit* ou *écrit* ?<sup>13</sup> Qu'est-ce que des images et des sons tour à tour rapprochés et éloignés permettent d'apporter de *différent* par rapport à une description ou une réflexion écrite ?

Or, chaque film cherche à répondre à ces interrogations – qui concernent aussi le rapport qu'un film entretient avec l'histoire du cinéma – à travers la *singularité d'un dispositif filmique*. Elles peuvent être énoncées de la manière suivante. Où et quand commencer un plan ? Comment le réaliser ? Quand et comment le terminer ? Questions qui entrent en résonance avec l'entrée et la sortie de ce que les anthropologues appellent le terrain. Quel est le rôle (passif, actif, prédéterminé, improvisé, etc.) des acteurs ? Qu'en est-il de la proximité ou de la distance entre ces derniers et le réalisateur ? Quelle est la place du spectateur lorsqu'il découvre le résultat non d'un tournage (lequel s'apparente à un terrain), mais d'un travail de montage (lequel entretient un lien avec la construction anthropologique) ?

Ces questions, qui sont posées dans un mode de relation qui n'est jamais seulement dialogique mais trilogique (les rapports instables entre celui qui filme, ceux qui sont filmés et ceux qui regardent le film) sont posées au cinéma. Elles le sont également par le cinéma et dans le cinéma ou plutôt dans la singularité de chaque film dont l'originalité (lorsqu'elle existe) ne consiste nullement dans une logique d'information (savoir plus), mais permet de *voir autrement*.

Plus on s'approche de la question : « de quoi parle ce film ? » et plus on est tenté d'y répondre par quelque chose du genre « c'est un film sur... » (et non avec) ou « ça raconte l'histoire d'un forgeron qui... », moins on avance vers ce qui est spécifiquement cinématographique, plus on s'éloigne de la salle dans laquelle le film

---

13. C'est, notons-le, la question de ces relations qui a mobilisé toute la réflexion sur le langage de Wittgenstein, lequel était un grand amateur de cinéma.

est projeté. C'est avec les propos de ce genre qu'on a le plus de chance de rater la pertinence de la connaissance cinématographique, mais aussi de la connaissance anthropologique pour laquelle ce qui est de l'ordre de l'organisation discursive n'est qu'une infime partie du social.

Ce qui est pertinent dans le cinéma ne consiste nullement à apporter un complément (sous forme par exemple de « témoignage ») à une anthropologie écrite, mais de nous faire voir ce qui ne peut être dit, écrit et même raconté, c'est-à-dire ce qu'il n'est pas possible de montrer par d'autres modes de connaissance que celui du cinéma : des liens entre des fragments d'espace et des intensités de temporalité. Ces liens constituent l'activité même du montage que la culture textuelle non seulement méconnaît mais ne peut même pas soupçonner. Il s'agit donc de rendre visible et audible ce que nous ne voyions ni n'entendions, tout en nous permettant de réaliser la part d'invisibilité que comporte le réel : l'inquiétude née du hors champ sans lequel l'anthropologie tend à se réduire à une conception optique singulièrement étriquée du social.

Le cinéma et l'ethnographie (sans laquelle il n'y a pas d'anthropologie) sont animés par une démarche commune qui peut être qualifiée d'antiplatonicienne. Elles ne se soucient pas des idées générales et des arrière-mondes, mais concentrent leur attention sur la *singularité concrète* de *situations* en permanente *transformation*, ce qui permet de résister à la violence de la généralisation qui commence chaque fois que nous disons les Blancs, les Noirs, les Juifs, les Arabes.

Elles ne visent pas à reproduire des conventions : des images transparentes, inéquivoques, obscènes comme à la télévision pour laquelle il n'y a plus de hors champ, plus d'altérité, plus d'image non plus au sens précis du terme, car l'image est ce qui nous permet d'imaginer.

Toute une partie de la culture savante européenne depuis Platon, culture philosophique mais aussi anthropologique avant que ne se constitue la *Société des Observateurs de l'homme*, entretient une méfiance à l'égard des images. La théorie de la connaissance qui est celle de la rationalité classique est résolument idéaliste. Elle soumet la pluralité du percept à l'ordre du concept et affirme le caractère idéal de significations dotées d'une existence autonome par rapport à l'expérience sensible et notamment perceptive. Quant à la pensée des Lumières, elle cherche à éclairer ce qui n'apparaît pas clairement à la lumière du jour : la part d'opacité qui est propre à l'expérience du voir. Dans cette perspective, penser serait en quelque sorte penser contre les images ou du moins sans les images, s'abstraire de ces dernières pour parvenir à la pureté de l'idée (ou de la divinité), bref nier qu'il puisse exister une pensée en image. On rappellera qu'Alain dans ses *Propos* recommandait aux professeurs une salle de cours aux murs blancs, une salle dans laquelle l'autorité des textes étudiés et de la parole du maître devaient être autosuffisantes.

Cette dernière attitude procède d'une dévalorisation de l'image qui ne serait qu'illustration et aurait, en raison de son caractère adiscursif, une moindre réalité. Ce qui inquiète en fait dans les images est la potentialité de doute et de déstabilisation qu'elles sont susceptibles d'introduire non seulement dans l'ordre du discours, mais aussi dans notre rapport au réel, lequel n'a pas la solidité et l'homogénéité rassurante dont il est souvent crédité, mais comporte une part de fantasme, de fantastique et d'incroyable. Le cinéma déplace, défamiliarise et inquiète l'anthropologie. Non pour la disperser dans quelque interdisciplinarité éclectique et sans point de vue, mais pour l'ouvrir à ses propres « problèmes fondamentaux » qui, pour une large part, demeurent dans l'impensé de la discipline. Ce sont *Les maîtres fous* de Rouch, *Regard sur la folie* de Ruspoli, *Le cauchemar de Darwin* de Sauper ou encore *S21, la machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh. C'est en ce sens également que Serge Daney parlait de courts-métrages trauma lorsqu'il évoquait *Le sang des bêtes* de Franju et surtout *Nuit et brouillard* de Resnais. Le cinéma répond exactement à la formule d'Eschyle : *patheî mathos*, qui suggère la « connaissance par l'épreuve ». Les films ne peuvent plus être considérés comme des preuves de la réalité, mais sont avant tout des épreuves.

Un soupçon continue donc à planer sur les images dont le statut ne cesse d'osciller entre la révélation et la machination. Elles sont suspectes de mensonge chaque fois que l'on estime que le faire voir peut se transformer en faire croire. Les images apparaissent dans cette optique comme une espèce de tentation illusionniste du voir pouvant se substituer au savoir. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'elles sont acceptées, il convient de les maintenir dans leur rôle d'outil et d'instrument possible de connaissance dont le corollaire est une non-reconnaissance ou une méconnaissance de leur aptitude à devenir par elles-mêmes un mode de connaissance.

Or, ce mode de connaissance qu'est le cinéma fait surgir du doute et du trouble dans la pensée. Il questionne les rapports instables entre le réel et les images du réel (telles qu'elles sont filmées, organisées, montées, montrées, regardées, commentées, critiquées, réfutées) ; entre les images et les sons ; entre celui qu'Alain Cavalier appelle « le filmeur », ceux qui sont filmés et ceux qui regardent le film.

L'anthropologie contemporaine ne peut, nous semble-t-il, faire l'économie d'une réflexion sur le caractère subjectif de l'objectif de la caméra. Elle ne peut éviter d'interroger des dispositifs d'objectivation (à l'œuvre dans les documentaires à l'ancienne) pouvant falsifier la réalité et tromper le spectateur alors que certains dispositifs dits de fiction sont susceptibles de permettre un regard critique. Bref, le mérite d'un détour cinématographique est de complexifier l'anthropologie, de la rendre plus précise empiriquement, plus rigoureuse méthodologiquement et plus exigeante théoriquement.

## Références

- APPADURAI A., 2001, *Après le colonialisme*. Paris, Payot.
- BAZIN A., 1999, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf.
- BELTING H., 2004, *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard.
- BENJAMIN W., 2000, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : 67-113, *Œuvres III*. Paris, Gallimard.
- BERNARD C. et S. GRUZINSKI, 1988, *De l'idolâtrie. Une archéologie des sciences religieuses*. Paris, Le Seuil.
- COCTEAU J., 2003, *Entretiens sur le cinématographe*. Monaco, Éditions du Rocher.
- COLLEYN J.-P., 1993, *Le regard documentaire*. Paris, Centre Georges-Pompidou.
- CONDOMINAS G., 1972, « Marcel Mauss, père de l'ethnographie française », *Critique*, 26, 297 : 118-139.
- DE CERTEAU M., 1990, *L'invention du quotidien*. Paris, Gallimard.
- DESHAYES P., 2001, *Les mots, les images et leurs maladies*. Paris, Loris Talmart.
- DEVEREUX G., 1972, *Ethnopsychanalyse complémentariste*. Paris, Flammarion.
- , 1977, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*. Paris, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN G., 2002, *L'image survivante*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- FOURNIER M., 1994, *Marcel Mauss*. Paris, Fayard.
- GINZBURG C., 1989, *Mythes, emblèmes, traces*. Paris, Flammarion.
- GOODY J., 2003, *La peur des représentations*. Paris, La Découverte.
- JANOUGH G., 1998, *Conversations avec Kafka*. Mayenne, Maurice Nadeau.
- LAPLANTINE F., 2005a, *La description ethnographique*. Paris, Armand Colin.
- , 2005b, *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre.
- LÉVY J. J., 2004, *Entretiens avec David Le Breton, Déclinations du corps*. Montréal, Liber.
- LINTON R., 1968, *De l'homme*. Paris, Les Éditions de minuit.
- MAUSS M., 2001, *Sociologie et Anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- PIAULT M. H., 2000, *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- RANCIÈRE J., 1995, *La Méésentente*. Paris, Galilée.
- SIMMEL G., 1999, *Sociologie. Étude sur les formes de socialisation*. Paris, Presses Universitaires de France.



## **RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN**

*Une certaine tendance des sciences sociales en France: le cinéma mésestimé*

À partir d'un certain nombre de films mais aussi de réflexions menées par des anthropologues, les auteurs de cet article se proposent de montrer que le cinéma est un mode de connaissance insuffisamment mobilisé dans les sciences sociales, et en particulier en France. Il est susceptible d'avoir une fonction non pas illustrative mais épistémologique. Dans cette perspective, le processus engagé dans la triple temporalité du dispositif cinématographique (tournage, montage et projection) permet de complexifier l'anthropologie, de la rendre plus précise empiriquement, plus rigoureuse méthodologiquement et plus exigeante théoriquement.

Mots clefs : Boukala, Laplantine, anthropologie audiovisuelle, cinéma, temps, espace, dispositif, Mauss

*A Certain Tendency of the Social Science in France : to Underestimate the Cinema*

Based on a certain amount of films but also from thoughts led by anthropologists, the authors of this article wish to show that the cinema is a type of knowledge merely used in social science, especially in France as it may have a function not only illustrative but epistemologic. According to this, the process engaged in the triple temporality of the cinematographic set up (shooting, editing and viewing) allows to make anthropology complex, enables it to be more precise empirically, more rigorous methodologically and more demanding theoretically.

Key words : Boukala, Laplantine, audiovisual anthropology, cinema, time, space, cinematographic set up, Mauss

*Una cierta tendencia de las ciencias sociales en Francia: el cine subestimado*

A partir de un cierto número de películas y de reflexiones realizadas por antropólogos, los autores de este artículo se proponen demostrar que el cine es una forma de conocimiento muy poco utilizada en las ciencias sociales, particularmente en Francia, que puede tener una función no solamente ilustrativa sino epistemológica. Desde esta perspectiva, el proceso implicado en la triple temporalidad del dispositivo cinematográfico (rodaje, montaje y proyección) permite la intrincación de la antropología, para volverla más empíricamente precisa, más metodológicamente rigurosa y más teóricamente exigente.

Palabras clave: Boukala, Laplantine, antropología audiovisual, cine, tiempo, espacio, dispositivo, Mauss

*Mouloud Boukala*  
*Centre de recherches et d'études*  
*en anthropologie — CREA*  
*Université Lumière-Lyon 2*  
*Faculté d'anthropologie et de sociologie*  
*5 avenue Pierre Mendès-France, C.P. 11*  
*69676 Bron Cedex*  
*France*  
*Mouloud.Boukala@univ-lyon2.fr*

*François Laplantine*  
*Centre de recherches et d'études*  
*en anthropologie — CREA*  
*Université Lumière-Lyon 2*  
*Faculté d'anthropologie et de sociologie*  
*5 avenue Pierre Mendès-France, C.P. 11*  
*69676 Bron Cedex*  
*France*  
*Francois.Laplantine@univ-lyon2.fr*

# VUES ANTHROPOLOGIQUES SUR LE PATRIMOINE CULTUREL IMMATÉRIEL

## Un ancrage en basse Andalousie<sup>1</sup>

Hélène Giguère



Dans cet article, nous proposons un regard critique sur les constructions de la culture et leur relation avec les programmes et la récente Convention de l'UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel<sup>2</sup>. L'immatériel constitue le dernier-né des conceptions sur le patrimoine. Sa définition reprend davantage les éléments des définitions classiques de la culture. Notre réflexion dresse un survol des questionnements théoriques spécifiques à ce programme unesquien et adresse une attention toute particulière aux difficiles représentations des groupes minoritaires pourtant visés par ce type d'initiative. À titre d'exemple, nous évoquons le cas espagnol andalou dans une réflexion sur les stratégies et perceptions des administrations publiques d'une part, et, d'autre part, sur l'expérience et l'identité des artistes, artisans et amateurs de flamenco, parmi lesquels une minorité gitane veille à maintenir ses singularités<sup>3</sup> [CW, vidéos : « buleria »]. Notre raisonnement opte en faveur d'une perspective critique, notamment quant à l'usage de concepts tels que celui de la « mise en valeur ». Il compte alimenter le débat foisonnant sur la patrimonialisation de la culture et sur le rôle de l'anthropologie dans un cadre marqué par des approches disciplinaires plurielles.

### La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel

À l'UNESCO, les programmes de sauvegarde du patrimoine ont d'abord visé à promouvoir des réalisations culturelles monumentales puis des espaces naturels, pour s'étendre aux dimensions immatérielles des sociétés humaines. En 1999, l'UNESCO crée une distinction internationale visant à protéger les biens immatériels. Mais les actions normatives et la prise de conscience concernant ce type de patrimoine émergent d'un long processus inauguré en 1973 en Bolivie, lors des réflexions sur la reconnaissance des droits d'auteur dans le domaine des arts traditionnels<sup>4</sup>. Reconnaisant la valeur des connaissances et savoirs locaux à titre de Patrimoine universel de

1. Je remercie Sylvie Poirier pour ses commentaires.
2. Voir la convention en ligne ([http://www.unesco.org/culture/ich\\_convention](http://www.unesco.org/culture/ich_convention)).
3. Cet article vise d'abord à nourrir un débat théorique. Pour plus de détails ethnographiques, le lecteur est convié à se référer à des écrits antérieurs (Giguère 2005b).
4. Depuis 1998, l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) s'ouvre aux savoirs traditionnels (WIPO, n° 913).

l'humanité, l'UNESCO signe en 1989 à Paris la Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire. Cette reconnaissance ne génère toutefois pas d'effet significatif jusqu'au début des années quatre-vingt-dix. En 1992, à la Conférence du Mexique, les États membres évoquent pour la première fois la notion de patrimoine immatériel pour désigner les productions spirituelles de l'être humain. Avec la fin de la guerre froide puis la globalisation, l'UNESCO intensifie son intérêt pour ce patrimoine perçu comme source d'identité collective, de créativité et de diversité. Dans cette visée, elle inaugure notamment deux projets inspirés de l'expérience japonaise : 1) les « Trésors humains vivants » (1996) visent à soutenir les détenteurs d'un savoir culturel exceptionnel pour en assurer la transmission et 2) les « Proclamations de Chef-d'œuvres du Patrimoine oral et immatériel de l'humanité » (1997) contribuent à sensibiliser les États sur l'importance de protéger et de reconnaître l'existence et la valeur de ce patrimoine. Les membres du jury international proclament dix-neuf « Chef-d'œuvres » en 2001, vingt-huit en 2003 et quarante-trois en 2005, le tout réparti entre 107 pays. Selon le Directeur général de l'organisation, M. Matsuura :

Ces expressions constituent la base et la matrice de précieuses pratiques sociales et culturelles de par leur potentiel d'échange et de transmission. Elles font l'objet de nombreuses menaces incluant les effets négatifs de la globalisation, du déplacement des populations résultant d'une instabilité politique ou socio-économique, de la détérioration de l'environnement, du développement incontrôlé du tourisme et des exagérations folkloristes.

UNESCO, 2003b : 1, ma traduction

Dans la foulée de ces intentions, les États membres formulent une Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel que signe le Directeur général en novembre 2003. M. Matsuura aura réussi à réaliser cette Convention avant la fin de son mandat, laissant ainsi une forte empreinte japonaise au sein des accords internationaux en matière de culture<sup>5</sup>. Cette empreinte s'inspire d'une loi avant-gardiste sur la protection des propriétés culturelles que le Japon a instaurée dès 1950. Cette loi vise à protéger les détenteurs de savoirs culturels exceptionnels, à aviver l'identité par la diversification de la culture et à favoriser la transmission de ces connaissances devant une modernisation occidentale trop rapide (Isomura 2004 : 42). L'influence japonaise s'est rapidement étendue sur le continent asiatique (République de Corée en 1962, Philippines en 1972, Thaïlande en 1985) pour atteindre récemment quelques pays d'Europe (Roumanie en 1991, France en 1994, République tchèque en 2001) (UNESCO 2002).

Après une trentaine d'années de réflexion et de négociation, les représentants des États membres de l'UNESCO ont réussi à formuler par consensus la définition suivante, présentée à l'article deux de la Convention :

5. Le Japon est le leader dans le financement de ce programme et des publications associées.

On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable.

Les intentions de l'UNESCO valorisent clairement des pratiques dynamiques et significatives sur le plan des identités collectives en mettant l'accent sur la « vivacité » de la transmission. La définition évite les concepts « tradition » et « coutume » qui risqueraient de renforcer une orientation folkloriste et de contribuer à une « muséification » ou à une « fixation » de la culture. À l'instar d'Amselle (2004) qui voit dans cette initiative « une invention occidentale », des anthropologues redoutent qu'un tel instrument, malgré les bonnes intentions, ne fixe des pratiques dynamiques non formalisées.

Durant le processus de formulation de cette Convention, l'aspect matériel a graduellement été intégré, de manière à respecter le caractère holistique de la culture. Cette démarche appuyée sur des réflexions anthropologiques dénote une difficulté à « sauvegarder » l'immatériel sans passer par la matière, par des objets-témoins, plus faciles à insérer dans des programmes de « conservation » et de « mise en valeur ». En découle alors, peut-être involontairement, une instrumentalisation de la culture sous forme de patrimoines « consommables » ou de patrimoines comme ressource (Carrera Díaz 2005 : 230). Si le matériel et l'immatériel s'excluent difficilement l'un l'autre, dans les faits, il a été jusqu'à présent plus aisé d'intervenir sur le bâti que sur l'immatériel. En effet, distinguer les composantes culturelles matérielles des immatérielles, par essence insaisissables, constitue une tâche délicate, surtout si, comme Mauss (1950), nous considérons chaque manifestation culturelle comme un « fait social total ». Ainsi, la définition du patrimoine culturel immatériel proposée renvoie au « tout culturel » et calque tacitement celle que l'anthropologie a tenté d'élaborer sur la culture, en préservant son caractère holiste et ses mutations continues. Cet exemple d'usage politique des théories classiques sur la culture (Poirier 2004 ; Friedman 2004) ne reflète toutefois pas le contenu des avancées plus récentes, notamment sur les notions d'identité, de métissage et de transnationalisme (Amselle 2001 ; Appadurai 2001).

Par contre, si l'UNESCO intègre les lieux et objets physiques dans ce projet, elle ouvre aussi la voie à une matérialisation ou à une instrumentalisation de la culture, compliquant potentiellement la reconnaissance de son immatérialité. De plus, on remarque déjà que les méthodes de « mise en valeur » semblent reprendre trop aisément les usages nationalistes, folkloristes et instrumentaux du passé (Giguère 2005a ; Gondar et Méndez 2005). Comme l'affirment Kasfir et Yai (2004), le soutien que peuvent apporter les gouvernements dans le maintien du savoir et des pratiques artisanales repose sur l'appui aux artisans eux-mêmes. Dans la ville andalouse de Jerez de la Frontera, on observe une forte « monumentalisation » de la culture à des fins d'attraction touristique, alors que les artisans considèrent manquer d'appui et de reconnaissance [CW, images : « monuments »]. La dimension interculturelle, immatérielle, y constitue aussi un facteur de conflits sociaux (Giguère 2005b).

On peut néanmoins affirmer que cette Convention répond à des intérêts réels pour la plupart des États puisque les représentants de soixante-dix pays ont signé sa première version en 2003 et trente l'ont à présent ratifiée, entraînant sa mise en vigueur en avril 2006. Certains des pays s'étant abstenus en 2003 résistaient, en raison de leur nature interne, au concept de « chef-d'œuvre » (d'abord évoqué en anglais par le terme *masterpiece*) qui véhiculerait une vision hiérarchique des « patrimoines immatériels » issus des diverses communautés culturelles présentes sur un territoire national. On suppose que cette réserve est due à une certaine appréhension des revendications autochtones puisque parmi ces pays s'inscrivent l'Australie, le Canada et les États-Unis.

Pour sa part, le programme des « Trésors humains vivants » s'inspire de la loi japonaise, laquelle valorise durant toute leur vie des personnes maîtrisant, à un niveau d'excellence, des aptitudes et des techniques nécessaires à la production de certains aspects de la vie culturelle ainsi qu'à la conservation de leur patrimoine matériel (UNESCO 2002). Ce modèle tiré d'une organisation socioculturelle particulière, hiérarchique, ne s'applique pas de façon identique à d'autres sociétés, notamment celles qui s'inscrivent sous la bannière du « multiculturalisme » et où la reconnaissance d'une spécificité culturelle peut exacerber des inégalités. Pourtant, des pays caractérisés par une diversité culturelle d'une densité extraordinaire ont adhéré à cette Convention (Papouasie Nouvelle-Guinée, Indonésie, Nigeria, Inde, Mexique, Cameroun, Brésil).

L'objectif principal de ces programmes, surtout celui des chefs-d'œuvre, consiste à combler un vide juridique en concevant un instrument capable de sensibiliser les États membres à l'importance de protéger le patrimoine immatériel. L'intention ne consiste donc pas à créer un palmarès, comme certains États l'ont dénoncé, mais à attirer leur attention sur les cultures vivantes héritées de la tradition, qui, depuis le début des actions normatives, étaient les grandes oubliées des projets gouvernementaux.

Comme le souligne Audrerie (1998) en se référant au Patrimoine matériel, le contrôle des sites protégés constitue la faiblesse principale du dispositif actuel,

l'UNESCO ne pouvant pas légalement exercer de contrôle ou intervenir sans la demande des États. Ces derniers doivent toutefois rendre compte de l'état des biens patrimoniaux présents sur leur territoire et des moyens garantissant leur conservation ou revitalisation. Mais, selon l'auteur, peu d'États se soumettraient à cette règle. Par conséquent, l'option privilégiée par l'organisation consiste à convaincre les populations et les États de l'importance culturelle et du potentiel économique des sites protégés ainsi que du caractère parfois irréversible de leur dégradation. On suppose que ces problèmes s'appliqueront aussi au patrimoine immatériel.

### **La diversité culturelle : un pas pour les minorités?**

Un autre obstacle à la Convention sur le patrimoine culturel immatériel réside dans le rôle joué par les États-Unis au sein de l'UNESCO en tant que principal moteur de la globalisation. L'UNESCO vise à protéger des pratiques culturelles fragilisées par la concurrence inégale, ce programme de sauvegarde s'inscrivant dans le cadre du principe de la diversité culturelle. Toutefois, ce principe ne crée pas l'unanimité aux États-Unis, alors qu'il est cher aux Français pour qui il est synonyme « d'exception culturelle ». Cette notion sous-entend que la culture ne peut être traitée comme une marchandise au sein des accords internationaux. Contre cette position, d'importants groupes de divertissement et d'information auraient fait pression sur la Commission européenne, en vain (Isomura 2004). On assiste donc à la consolidation d'une bipolarité entre l'Union européenne et les États-Unis ainsi qu'à des efforts institutionnels « pour que nos amis américains s'habituent au monde multilatéral » (Isomura [citant K. Matsuura] 2004 : 48). La complexité de ces enjeux est aussi à la source de l'empressement avec lequel le directeur général de l'UNESCO entérine la Convention.

Le concept de « diversité culturelle » est fondé sur la conférence *Race et histoire* de Lévi-Strauss, commandée par l'UNESCO en 1947, dans laquelle ses propos contre le racisme ont été applaudis ; s'ensuivit en 1970 une seconde conférence *Race et culture*, moins populaire, où il s'interroge de façon critique sur les conséquences d'une communication plus fluide entre les peuples (Méndez 2001 ; Gondar et Méndez 2005). Méndez précise que le projet unesquien initial sur le concept de la « diversité culturelle » s'est depuis immiscé dans les organisations, notamment l'Union européenne, pour être aujourd'hui appuyé par l'ensemble de la communauté internationale.

Cette transposition de la culture à un instrument politique comporte des limites. Par exemple, comme le stipule la Convention, les patrimoines culturels immatériels proposés doivent respecter les principes du « développement durable », des « droits de l'homme » et du « respect mutuel entre les peuples », concepts toujours difficiles à définir (Kurin 2004). L'UNESCO se dote ainsi de critères d'évaluation et

d'orientation qui constituent un nouveau filtre dans l'acceptation des « bonnes pratiques » culturelles à sauvegarder et à « valoriser ». Kurin relève aussi une contradiction quant à la sauvegarde du « patrimoine culturel immatériel en danger de disparition, alors que, par définition, les traditions jugées menacées et méritant d'être protégées doivent être conformes aux principes du développement durable » (2004 : 61).

De plus, et à l'instar des propos d'Isola (2004 : 78) au sujet de l'Afrique contemporaine, certains groupes minoritaires et défavorisés sont pratiquement dépourvus de représentation politique et de moyen financier. Le discours des groupes minoritaires sur la protection de leur culture « immatérielle », comme celui des Gitans andalous au sujet du flamenco [CW, vidéos : « carcelera »], n'est pas basé sur le « respect mutuel entre les peuples », mais plutôt sur des revendications parfois radicales en faveur de la reconnaissance de leur singularité<sup>6</sup>. Isola (2004 : 68) enrichit nettement le débat par son analyse des gouvernements africains, plus précisément du cas nigérian. Il juge que les représentants de l'État sont inaptes à redonner une valeur aux cultures traditionnelles puisqu'ils ont eux-mêmes facilité leur enculturation par l'importation et l'imposition de nouveaux savoir-faire, sans se soucier de conserver ces cultures et savoirs traditionnels. Comment ces mêmes agents peuvent-ils maintenant être garants d'une stratégie de conservation mais surtout de valorisation des patrimoines culturels immatériels nigériens? Et par quel remaniement les populations s'impliqueraient-elles, comme le souhaite l'UNESCO, dans des initiatives promulguées par cette classe dirigeante? Les contributions d'Isola et de Penicela (2004) mènent sur les nationalismes africains qui ont déjà dû transcender les tribus pour construire des « nations » représentées dans ce genre d'organisation. De façon plus ou moins respectueuse, on aurait ainsi transcendé ou occulté des expressions culturelles locales pour créer des identités nationales, efforts qui se voient aujourd'hui réanimés par un retournement du stigmate, par la nécessité de mettre en valeur des singularités.

Ces riches questionnements nous permettent de relever des situations paradoxales générées par la distance entre les intentions d'organisations internationales comme l'UNESCO, les pratiques des administrations publiques et les enjeux en matière de politisation et de marchandisation d'emblèmes identitaires de groupes minoritaires. Dans l'Histoire, les efforts de réparation des dommages causés aux diverses populations et expressions culturelles surviennent très tardivement, alors que toutes les populations et les pratiques dites menacées développent déjà des relations particulières avec les institutions et puissances politiques, économiques et intellectuelles de ce monde.

---

6. À Jerez, malgré les prétentions à une « intégration complète » des Gitans, les relations entre eux et les *Gachós* (non-Gitans) demeurent tendues dans le secteur du flamenco, devenu un enjeu social et économique.

Meyer-Bisch (2001) explique que ces pouvoirs et exercices intergouvernementaux sont fermement maintenus sans qu'aucune intention législative ne fasse partie des aspirations des organisations internationales. La contestation de la société civile à l'égard de ces organisations se base essentiellement sur deux aspects : « la compétence des États à comprendre et à représenter la complexité des sociétés civiles » et « le manque manifeste de cohérence du système onusien, notamment à l'égard des droits humains ; cette incohérence peut elle-même apparaître comme une conséquence de l'incompétence des États » (2001 : 671). L'auteur argue que la multiplicité d'acteurs et de niveaux qui constitue chaque société n'est pas réductible aux seules compétences de l'État, quelles que soient ses qualités démocratiques.

La critique est beaucoup plus grave quand on pense à la faible capacité démocratique de nombreux États. Cela signifie qu'il ne va plus du tout de soi que, même pour les régimes démocratiques, la souveraineté des États représente celle des peuples. La question posée n'est rien de moins que celle de la souveraineté : nous avons besoin de réaliser son expression au niveau mondial, au moment même où elle est contestée au niveau des nations.

Meyer-Bisch 2001 : 671

Ainsi, le manque de représentativité des États (qui ne se situent pas « au-dessus » des croyances collectives) se heurte à la nature d'un programme consacré aux minorités politiques, sans toutefois le nommer clairement ainsi, aux pratiques, discours, croyances et savoirs culturels qui échappent aux institutions et qui sont sujets à l'assimilation et à la sous-représentation.

### **L'observatoire anthropologique**

Le concept de patrimoine fait depuis peu l'objet de réflexions plurielles en France (unités de recherche, « Journées du patrimoine »), en Espagne (groupes de recherche, formations universitaires et création de l'Institut andalou du patrimoine historique<sup>7</sup> au début des années quatre-vingt-dix) et au Québec (fondation de l'Institut du patrimoine culturel et de la Chaire UNESCO en patrimoine culturel, en 2001). Bref, on est en mesure d'affirmer que le patrimoine est à la mode (Bérard 1998).

Quand elles s'intéressent au patrimoine culturel, les réflexions, à forte tendance historique, renvoient surtout à la conservation et la reconstruction de la « mémoire » (Lowenthal 1985) ainsi qu'aux « biens ancestraux », débats auxquels l'architecture et la muséologie apportent une contribution certaine. Le concept d'authenticité fait aussi de multiples apparitions en dépit de sa connotation essentialiste, rarement définie et souvent liée aux problématiques sur le tourisme (Bendix 1997). Ces réflexions nous permettent de relever deux dimensions fondamentales pour stimuler une réflexion anthropologique sur la patrimonialisation des manifestations et conceptions culturelles : la « transmission » et l'« identité » – toutes deux ancrées dans

---

7. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.



le passé et constructrices d'avenir. On pourrait associer à ces deux dimensions un rapport dialectique entre « mouvement » et « ancrage », entre « diachronie » et « synchronie ».

À l'instar des réflexions sur la distinction proposée par l'UNESCO entre les patrimoines « matériel » et « immatériel », des anthropologues ont critiqué la séparation conceptuelle et organisationnelle des patrimoines « culturel » et « naturel ». En effet, le concept de patrimoine naturel proviendrait d'une idéologie occidentale qui s'appuie entre autres sur la connaissance systématique du monde naturel en vue de sa protection, de manière à éviter la disparition et à contourner la vocation éphémère de certains de ses éléments (Cormier-Salem et Roussel 2000). Si la tradition occidentale s'est plu à séparer, du moins théoriquement, les mondes naturel et culturel tant sur son propre terrain que sur celui d'autrui, Descola (1993) a bien invalidé une telle vision. Reconnaisant l'importance de la culture dans notre regard sur la nature, le Comité du patrimoine mondial de l'UNESCO a tenté un rapprochement entre les populations locales et la gestion des ressources naturelles dans la Convention sur la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel (1972). Mais selon Wright (1998), cette Convention a quand même favorisé l'adoption d'une approche naturaliste dans la protection du patrimoine culturel par une sorte d'« étiquetage » de sites et pratiques à protéger, entraînant souvent leur marchandisation et la mise à distance des populations locales, notamment dans l'industrie touristique.

Dans le champ du patrimoine culturel immatériel, les connaissances sur les applications et instruments des orientations politiques internationales de même que sur leurs liens avec les identités sociales et ethniques nous semblent nettement insuffisantes. Sans doute en raison de l'intérêt tardif des anthropologues pour la patrimonialisation, peu nombreuses demeurent les données confrontant les perceptions des acteurs locaux et celles que promeuvent les institutions, leurs conceptions respectives du patrimoine et de sa mise en place. Le flou et la connotation passéiste entourant la notion traditionnelle de patrimoine y sont peut-être pour quelque chose. Pourtant, les stratégies de patrimonialisation, et plus encore avec cette nouvelle catégorie de l'immatériel, s'inscrivent au cœur des enjeux et des crises des sociétés contemporaines, peu importe le continent. La diversité des problématiques locales ou régionales est donc susceptible de nourrir de riches réflexions.

En regardant du côté de la finance, on apprend que le patrimoine évoquait traditionnellement les « avoirs » pour inclure dorénavant les « dettes » (Pais 1992). De ce point de vue, il englobe à la fois ce que l'on possède et ce que l'on ne possède pas ; ce que l'on emprunte, fait sien, maintient ce lien tacite avec l'autre, le prestataire, qui devra tôt ou tard obtenir rétribution. Ce passage dans une discipline « autre » stimule notre réflexion sur un patrimoine culturel en constante redéfinition entre un discours sur des traditions prétendument « authentiques » et des « emprunts » effectués, entre un passé mythique et un devenir fabriqué, dans une collectivité faite de relations qui transcendent le niveau individuel ou même local, et qui

en sont la base. Dans cette optique, les études sur le patrimoine soulèvent encore peu l'aspect relationnel de la culture, les notions de « branchements » (Amselle 2001), de « métissage » (Turgeon 2003) ou de « fusion » (pour reprendre un terme issu du domaine musical et d'usage courant en Andalousie), pourtant très fécondes.

On remarque aussi un déplacement structurel dans la notion de patrimoine : la transformation de la reconnaissance d'une transmission à tendance verticale passe à une vision plutôt horizontale (les deux ayant toujours cohabité et interagi). En effet, la notion de patrimoine était initialement orientée vers le domaine de l'héritage et des avoirs financiers, surtout matériels<sup>8</sup>, domaine où les transmissions s'effectuent plutôt verticalement, par lignée masculine<sup>9</sup>. La notion de patrimoine évolue actuellement vers l'intangible, le vivant, vers le « culturel », domaine aux frontières floues. Dans le cas du flamenco actuellement en attente d'une proclamation par l'UNESCO, cette « culture », est transmise oralement par les femmes de la parenté et l'expérience de la vie domestique (Giguère 2005b) [CW, vidéos : « enfants »]. La traditionnelle conception du patrimoine transiterait donc vers une sorte de « matrimoine »<sup>10</sup>, concept qui, en plus de mettre en valeur la transmission culturelle par la lignée féminine, ouvre de nouvelles possibilités de réflexions sur deux aspects marquant les processus : 1) le temps, la « gestation » de pratiques culturelles avant d'atteindre un statut de marqueur identitaire et 2) la relation, l'intégration de pratiques dans l'univers socio-environnemental de la quotidienneté. Ainsi, le patrimoine renvoie davantage à la réception d'un héritage inscrit dans une relation verticale (de parents – ou de « père » – à enfants) alors que le matrimoine se créerait à travers des rapports horizontaux, dans l'expérience quotidienne de l'individu avec sa communauté<sup>11</sup>.

Le concept de matrimoine permet ainsi de révéler l'existence sur le plan structurel du passage d'une vision « cumulative », « verticale » de la transmission de biens vers une vision « intégrative » et à l'« horizontale » des processus et expériences, articulé par un rapport d'interaction, immatériel mais omniprésent. Mais ne soyons pas dupes : si ce concept ouvre un important champ de réflexion sur les aspects de gestation et d'intégration, de temps et de relation, il est récupéré par son

- 
8. Matériels mais aussi immatériels, car le capital ne constitue pas nécessairement un bien tangible.
  9. Le milieu du flamenco professionnel de Jerez illustre bien cette tendance, surtout au sein des familles gitanes, jusqu'aux années quatre-vingt-dix.
  10. Hertz (2002) a utilisé le concept de matrimoine dans une orientation féministe, relevant l'appropriation masculine des biens de la femme et de la femme comme bien par le biais du mariage ; la Société de généalogie du Québec l'a utilisé au sujet des biens transmis par matrilinearité. En espagnol et en italien, le matrimoine renvoie au nom *matrimonio* et en anglais, à *matrimony*, soit « mariage ». En français, l'adjectif « matrimonial » est lié au mariage et à sa gestion interne.
  11. Nous développons ailleurs l'aspect phénoménologique de cette transmission du flamenco, de son caractère rituel et de son impact sur les identités. Le milieu domestique traditionnel gitan

acceptation primitive qui consiste à le « verticaliser » par sa capitalisation, sa « valorisation », imposant en quelque sorte une perspective mercantile et institutionnelle ; cette situation génère parfois un sentiment de « désappropriation » des marqueurs identitaires chez les groupes minoritaires. Ainsi, on assiste à une reconnaissance symbolique de la transmission de la culture, qui a toujours été présente, en vue de son appropriation pour sa rentabilisation et son contrôle.

Ainsi, il semble aussi souhaitable que des efforts soient faits pour une définition plus claire du ou des sens donnés à la « valorisation » et à la « mise en valeur » des biens et pratiques culturelles. En effet, ces concepts, et l'usage subtil et stratégique qui en est fait, confondent d'une part le besoin de « reconnaissance », souvent symbolique et qui, dans le cas des familles gitanes de Jerez, passe par des revendications nominales distinctives<sup>12</sup>, et d'autre part, la « capitalisation » (Giguère 2005a). La « valorisation » communique un sens ambigu, celui de la « valeur » pouvant à la fois être qualifiée de morale et de monétaire. Ainsi, les stratégies de « mise en valeur » de la culture associent, inconsciemment pour certains et consciemment pour d'autres, la vertu à l'économie de marché, ce qui peut créer un effet anesthésiant à l'égard des revendications populaires, surtout dans des groupes minoritaires, quant à l'usage politique et économique de pratiques identitaires.

Puisque la Convention sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel est inspirée de celle qui se consacre au patrimoine matériel, le réel danger de mettre l'accent sur les produits culturels plutôt que sur les processus devrait générer une attention soutenue (García Canclini 1999). Les méthodes de protection du patrimoine matériel ne correspondent pas aux spécificités de « l'immatériel » et leur application incite à des questionnements fondamentaux, notamment sur l'objectif de la conservation (pour qui? par qui?).

Le patrimoine culturel vivant véhiculant une identité collective prend naissance dans les mouvements populaires avant d'être institutionnalisé et, dans plusieurs cas, rentabilisé. Mais la plupart des initiatives de protection et de mise en valeur en Andalousie proviennent des institutions politiques dans un objectif de promotion touristique. La Semaine sainte, la *Ruta del Flamenco*, et la *Ciudad del Flamenco*, représentent des « matérialisations » touristiques issues de pratiques que les Gitans ont déployées (dans le cas du flamenco) et étoffées (dans celui de la Semaine

---

intègre bien la tendance suivante : le père transmet une profession et une légitimité « publique », surtout à ses fils, tandis que la contribution de la mère agit sur l'identification et l'expérience du flamenco, avec ou sans pratique professionnelle. Dans certains cas, les rôles s'inversent ou se cumulent (Giguère 2005b) [CW, vidéos : « gitan »].

12. À Jerez, plusieurs Gitans revendiquent l'usage de *cante* ou *arte gitano* pour remplacer *flamenco*, attribué par l'autre et qui deviendrait trop composite. On remarque cette initiative dans d'autres secteurs tel que l'abandon du nom *Sherry* (diffusé par les Anglais pour la production vinicole locale), produit grandement falsifié surtout dans le monde anglo-saxon, pour lui redonner celui de *Jerez*.

sainte) sans toutefois intervenir dans le processus officiel de leur « mise en valeur ». Comment le sujet ou l'artisan a-t-il une emprise sur l'industrie du patrimoine, sur son organisation, sur sa création, et en a-t-il une sur sa mise en marché? Cette réflexion devrait se prolonger pour atteindre le sens collectif donné aux choses (matérielles ou immatérielles) ainsi que l'expérience relationnelle vécue au sein de certaines pratiques et qui en détermine la valeur, la potentielle longévité et la transmissibilité, avant sa capitalisation.

Pour revenir à cette vision financière du patrimoine énoncée ci-dessus, on comprend qu'une telle transmission s'inscrit dans une relation d'interdépendance à l'autre, à l'emprunté, relation qui, sur le plan culturel, s'élargira malgré elle et atteindra d'infinis publics. Ainsi, les caractères « métis », « branché », « intemporel » et « inauthentique » du concept de patrimoine demeurent sans doute les moins explorés dans la littérature, alors que dans la réalité ethnographique, ils sont l'objet de débats et de positionnements quotidiens. Ces caractéristiques s'opposent en apparence aux notions trop courantes de « tradition » ancienne et d'essence « authentique » qui motivent l'actuelle tendance à la « conservation » et à la « protection » de ces héritages collectifs. Une position critique permet de considérer le phénomène de la patrimonialisation comme une des réponses et une des manifestations politiques de la culture contemporaine en regard de son passé, de son devenir et de ses rapports avec l'altérité. Malgré les tentations de conserver ou de recréer une origine « pure », le processus de patrimonialisation s'inscrirait autant dans l'avenir que dans le passé, entre le recyclage et la disparition (Mariniello 1996), entre la création–re-création et la consommation–profanation. Se dégage alors une perception du patrimoine non pas confinée dans un passé et dans une pureté plus imaginaires que réels, mais plutôt dans le sens qu'il véhicule pour des groupes spécifiques. Et sur ce terrain, la contribution de l'anthropologie s'avère indispensable.

Le cadre de ce programme de l'UNESCO constitue donc un excellent champ d'observation des parcours culturels contemporains. Comment la créativité continue de l'être humain lui sera-t-elle intégrée? Quel poids donnera-t-on aux discours essentialistes? Quelles transformations le concept de l'oralité subira-t-il? S'il existe actuellement un appel à l'implication des acteurs locaux dans une initiative organisée<sup>13</sup>, celui-ci provient quand même des « hautes sphères » d'une organisation « mondiale ». Il s'agit d'une stratégie visant à équilibrer une gestion à forte tendance *top-down*. Le cas espagnol montre que la décentralisation des institutions culturelles permet l'élaboration d'initiatives partant plus près de la base, mais il montre aussi que les processus de présentation, développement et représentation des projets demeurent politiques et hiérarchiques. Pour sa part, l'UNESCO ne peut intervenir dans les cas de conflits internes ou de sous-représentativité.

---

13. L'article 8J de la *Convention de Rio* valorise l'intégration des populations locales dans la gestion des sites protégés.

## Les structures publiques espagnoles en matière de patrimoine

L'Espagne et l'Italie disposent déjà du plus grand nombre de sites déclarés « Bien du Patrimoine Mondial » par l'UNESCO et ne peuvent présenter de nouvelles propositions de biens matériels (Becerra García 2002). La catégorie de « l'immatériel » leur permet de formuler de nouvelles demandes, lesquelles contribuent à dynamiser les activités touristiques nationales, l'Espagne étant l'un des précurseurs dans ce type d'économie<sup>14</sup>.

Si certains spécialistes préfèrent se référer au « patrimoine culturel vivant » (Le Scouarnec 2004 : 27), les institutions espagnole (dès 1953) et andalouse (dès 1984) ont déjà opté pour le « patrimoine ethnographique » comme sous-catégorie du patrimoine historique. Dès 1985, la loi espagnole précède l'UNESCO en considérant les connaissances et les activités comme des expressions éminentes des aspects matériels, sociaux et spirituels de la « culture espagnole ». Toutefois, cette intention rencontre des problèmes d'applicabilité et il semble, là comme ailleurs, plus aisé d'intervenir sur le bâti. Ainsi, selon la loi du patrimoine historique espagnol, on protège légalement et on considère comme faisant partie d'une « nature ethnographique » toute construction ou installation architecturale témoignant du savoir acquis et transmis par les générations, tout objet constituant l'expression ou le produit du travail, de l'esthétique et des activités de loisirs transmis par les coutumes au sein des groupes sociaux, toute connaissance ou activité dérivant de modèles ou techniques traditionnels utilisés par une communauté spécifique. Pour l'Espagne, la « nature ethnographique » s'inscrit dans une démarche historique et englobe toutes les dimensions de la production patrimoniale (matérielles et immatérielles).

Sans utiliser le terme « immatériel », la loi espagnole correspond au projet de l'UNESCO. Les administrations éprouvent toutefois des difficultés à appliquer de tels règlements sur une forme de patrimoine aussi dense et à évaluer la « valeur ethnographique ». Si cette forme de patrimoine rassemble toutes les « expressions majeures du peuple espagnol dans ses aspects social, matériel et spirituel », on est en droit de se demander où commence et où s'arrête le patrimoine immatériel. En fait, on désigne une fois de plus la culture à l'intérieur de laquelle chaque savoir, discours, pratique porte un sens complexe inséparable de son tout. Mais comment, par qui et en fonction de quoi sélectionnera-t-on, hiérarchisera-t-on diront certains, ces pratiques pour ne retenir que les manifestations culturelles éminentes, comme dans le cadre du programme des « proclamations des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité »?

La Communauté autonome d'Andalousie<sup>15</sup> possède une compétence exclusive en matière de préservation et de valorisation du Patrimoine historique depuis 1982.

14. À partir des années soixante, l'Espagne oriente son économie vers le tourisme de masse.

15. La Communauté autonome d'Andalousie a une superficie de 87 268 km<sup>2</sup> et compte environ sept millions d'habitants.

Elle élabore une première loi dans ce domaine en 1984, abrogée partiellement en 1991. Cette dernière version confirme la compétence exclusive de la Communauté autonome d'Andalousie dans le respect des objectifs de la loi espagnole. Dès le départ, le patrimoine ethnographique et le patrimoine archéologique font partie intégrante du patrimoine historique (Plata 1999 : 1). L'action s'entreprind par conséquent à travers la réalisation de catalogues et d'inventaires et on accorde des crédits fiscaux facilitant la promotion des sites.

Plata (*ibid.* : 70-71) soutient que les stratégies de protection ont rarement été appliquées efficacement et que l'absence d'anthropologues dans la rédaction et la réalisation des projets y serait pour quelque chose. Selon Plata, ce désintérêt s'appuierait sur une méconnaissance et un manque d'intérêt pour le patrimoine ethnographique, trop associé à la ruralité, à l'absence d'auteur, de date, à ce qui est populaire et rustre, et dont la conservation n'intéressait personne. Même s'il existe à présent une équipe scientifique importante qui appuie le Conseil de la culture de la Communauté autonome d'Andalousie dans la « valorisation » de ce type de patrimoine, plusieurs intervenants critiquent la hâte avec laquelle on entreprend la mise en valeur des biens patrimoniaux alors que la connaissance de ceux-ci, préalable, demeure insuffisante. Ainsi, les décisions relatives à la connaissance, à la protection et à la mise en valeur ainsi que le développement continu de ce travail dépendent des orientations politiques et économiques des gouvernements en place. L'État central se charge de sélectionner puis de défendre ses choix patrimoniaux nationaux devant l'UNESCO.

En Andalousie, on prétend gérer le matériel de concert avec l'immatériel. Sans répertorier distinctement les biens immatériels, on les traite de façon intégrée dans chacun des biens matériels étudiés et protégés, notamment par le biais d'activités<sup>16</sup>. Le patrimoine monumental et architectural jouit néanmoins d'un statut privilégié, visible par la quantité de lieux et bâtiments catalogués par le Conseil de la culture<sup>17</sup> et l'Institut andalou du patrimoine historique.

### **L'intérêt des « connexions musulmanes » et l'art gitan**

La basse Andalousie se caractérise par la densité de population gitane la plus importante d'Espagne, correspondant aussi à une vive identification populaire au flamenco. Les institutions politiques et les habitants, Gitans et Gachó<sup>18</sup> (non-Gitans),

16. Le parlement andalou a investi dans la conservation des traversées du *Vaporcito*, petite embarcation maritime permettant le transport des personnes entre le Puerto de Santa María et Cadix, depuis que la construction de la voie ferrée a mis en péril la rentabilité de cette activité.

17. Consejería de Cultura.

18. *Gachó* signifie « l'autre », « l'étranger », « le barbare » (*gachí* au féminin, *gadje* en romaní) et provient du *calé*, langue anciennement parlée par les Gitans et qui s'apparenterait aux langues tsiganes de l'est européen. *Calé* ou *caló*, « noir », c'est ainsi que les Gitans se désignent eux-mêmes.

proclament leur ville « berceau de l'art gitan » (souvent directement exprimé par le « chant gitan ») [CW, vidéos : « martinete »], que l'on nomme habituellement flamenco. Jerez est aussi le centre historique de production d'un vin que les Anglais ont grandement commercialisé à travers le monde, le Sherry.

Notre étude révèle l'impact majeur des stratégies d'utilisation symbolique et économique des manifestations culturelles populaires par l'administration municipale. L'intérêt du pouvoir urbanistique sur le territoire et la spéculation sur le sol urbain constituent des enjeux de premier ordre pour la municipalité. La mairie de Jerez a choisi trois emblèmes culturels historiques locaux pour faciliter la « mise en valeur » touristique de la ville, orienter les investissements et aviver le sentiment d'appartenance. Ces emblèmes sont le vin, le cheval et le flamenco. Dans le cas spécifique du flamenco, on remarque l'essor d'une nouvelle tendance dans les administrations publiques municipales et régionales : « valoriser » un passé de style musulman.

Dans un premier cas, la mairie a lancé un concours international d'architecture pour faire connaître son projet de *Ciudad del Flamenco*, Cité du flamenco, qu'elle veut édifier en plein cœur d'un quartier historique jusqu'à présent marqué par la délinquance et la pauvreté<sup>19</sup>. Cette Cité devrait se composer d'un musée, d'un centre de documentation, d'une école et d'un auditorium entièrement voués au flamenco. Des résidences étudiantes (dont les tarifs sont surtout accessibles à une clientèle étrangère) sont en voie de construction dans le même quartier. Le superbe projet des architectes suisses Herzog & de Meuron a obtenu la palme en proposant une architecture de style musulman, incluant des jalousies et des cours intérieures. D'une part, cette démarche municipale reflète l'intérêt premier pour le bâti et l'occupation d'un sol et non celui de développer, de concert avec les intervenants, artistes et artisans locaux, un projet à l'image des besoins et des ressources existantes. D'autre part, cette orientation architecturale ne représente pas la communauté hétérogène gitane (qui voit dans le flamenco un de ses derniers marqueurs identitaires) et entraîne une confusion et une assimilation entre gitan et musulman. Les responsables municipaux manifestent fort peu d'intérêt pour les familles gitanes de tradition flamenca souvent bicentennaires, de leurs ressources et besoins face à un tel projet, et moins encore à l'égard de leurs méthodes de conservation jusqu'à présent très efficaces.

Dans un deuxième cas, le parlement andalou a entériné la proposition du flamenco, initiée par des institutions et partis politiques andalous à tendance nationaliste, au programme des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité à l'UNESCO. Au départ, ce projet visait à présenter le flamenco dans sa dimension « plurielle » et « andalouse »<sup>20</sup> sans aucune mention de l'ethnicité. L'orientation de

19. Voir le site de la cité (<http://ciudadelflamenco.jerez.es>).

20. Le flamenco est un ensemble incluant des folklores régionaux anciens et des rythmes latino-américains, le tout façonné par un style gitan qui valorise un timbre, des thèmes, une performance et un maniement spécifique du rythme. Certains rythmes en douze temps seraient à l'origine du flamenco des Gitans en basse Andalousie et émergeraient au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors

ladite proposition a depuis été élargie à un ensemble de musiques « arabo-andalouses ». Ce choix alimente notre réflexion critique sur l'occultation du fait social gitan, tant dans la société que dans la discipline artistique. L'occultation du fait social gitan et l'usage de son principal marqueur identitaire ont favorisé à plusieurs reprises des intérêts nationalistes depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que l'Espagne voulait se protéger des produits culturels en provenance de l'étranger (Steingress 1998 : 31). Ce phénomène réapparaît en force durant la dictature franquiste alors qu'on médiatise une image idyllique et romantique du pays et que l'on tente de créer une identité nationale (Moreno 2002 : 145). L'élan actuel de patrimonialisation du flamenco mérite d'être resitué dans ce contexte historique, car, une fois de plus, les manifestations culturelles sont fortement confrontées aux productions étrangères.

Ce subit intérêt pour ces « connexions musulmanes » s'inscrit aussi dans une idéalisation de la soi-disant pacifique Omeyyade de Cordoue qui a permis la cohabitation des trois grandes traditions religieuses juive, chrétienne et musulmane. Cette période, courte et conflictuelle selon Guichard (2000), a été l'incubateur, ne l'oublions pas, d'un véritable nettoyage des populations musulmanes, juives et gitanes, pourtant chrétiennes. Cet intérêt actuel pour les influences musulmanes répond à de multiples projets subventionnés par l'Union européenne et promus par la Conférence de Barcelone (1995) ; ils visent à harmoniser les relations entre le sud et le nord de la Méditerranée ainsi qu'à réduire le fossé économique qui les sépare et qui engendre ces vagues d'immigrations incontrôlées que nous connaissons aujourd'hui. Au parlement andalou, les stratégies de « mise en valeur » du passé musulman ne se limitent pas à la sphère du flamenco et s'observent surtout dans les parcours touristiques ruraux, dans la toponymie de lieux, dans les discours oraux et écrits et dans l'architecture [CW, images : « musulman »].

Ce survol du cas espagnol éclaire les difficultés de représentation de groupes minoritaires par les États nationaux dans le cadre d'ententes politiques internationales et l'influence de ces dernières dans les politiques locales. Les grandes civilisations et même celles que l'on a combattues semblent gagner davantage la sympathie en termes de promotion touristique que celles, toujours proches et vivantes, de certaines minorités pourtant créatives. Même si les lois votées dénotent des intentions défendables, telles que l'intérêt pour les activités « en danger de disparition » dans les lois espagnole et andalouse, elles demeurent souvent empreintes de clientélisme dans leur application locale. On les dévie aussi parfois de leur mission première en raison d'idéologies et de projets spécifiques, oubliant l'histoire, les intérêts, les besoins et les ressources des groupes minoritaires.

---

que s'assouplissent les lois restrictives à leur endroit. Ces rythmes, les plus anciens connus à ce jour, demeurent associés au territoire (le triangle Séville, Jerez, Cadix) et aux descendants du peuple gitan ou assimilés.



Les recherches en ce sens demeurent à la merci des fluctuations budgétaires et des changements de partis au pouvoir. À tous les niveaux, de l'international et administratif au local, les projets subissent des problèmes d'applicabilité en dépit des intentions positives. Dans ce contexte, l'intervention de l'anthropologie semble possible et souhaitable. Compte tenu de cette impasse sans cesse renouvelée dans l'histoire des relations hiérarchiques et asymétriques, soulignons la haute teneur symbolique des stratégies patrimoniales. Celles-ci marquent souvent davantage l'histoire des institutions, le développement de leurs propres transformations, et servent de référent interne pour les générations à venir. Dans le cas de l'Espagne, ces stratégies reproduisent des mécanismes valorisés par le franquisme qui réduisait la culture au spectacle folklorique (Gondar et Méndez 2005), phénomène critiqué par les régions autonomes.

### Conclusion

Le patrimoine est un construit qui tend à occulter des divisions sociales de classes ou de cultures au bénéfice d'une apparente harmonie et homogénéité sociale représentée par un emblème identitaire sélectionné politiquement (García Canclini 1999). Si nous transposons les théorisations récentes de la culture à celles de la patrimonialisation, nous remarquons que les premières s'orientent vers la relation, l'ouverture frontalière, le métissage et même la fusion avec l'autre ; quant aux secondes, si elles peuvent « représenter » la culture, elles n'intègrent pas cette interactivité culturelle et les aspects phénoménologiques qui relèvent davantage du « moment vécu ensemble » ou de « l'expérience partagée », plus proches du rituel que de la production culturelle. Enfin, les théories sur la culture traitent aussi généreusement de l'impact de l'image de soi notamment dans les revendications des minorités culturelles, dans la promotion d'une identité nationale, locale ou iconoclaste, et dans la commercialisation de la culture. Un soi collectif, défini de l'intérieur, tenterait de se mettre en image comme pour se rappeler qui il est, d'où il vient, en réaction à cette altérité incorporée.

Enfin, on recense en langue espagnole une grande quantité de publications d'anthropologues sur le patrimoine, les Mexicains, Argentins et Espagnols semblant y porter un intérêt particulier. De son côté, la tradition francophone tend à laisser ce sujet davantage aux compétences des architectes et historiens, ce qui influence l'orientation générale des travaux<sup>21</sup>. Les enjeux s'ancrent pourtant dans la contemporanéité et sont au cœur des négociations directes et indirectes entre les organisations internationales, la culture de la globalisation, les institutions politiques, les groupes culturels locaux ou trans-locaux et le sens associé à leurs pratiques. Dans cette perspective, l'approche et le regard de l'anthropologie peuvent proposer des

---

21. Il serait intéressant de comparer plus en détails cet état de fait avec la littérature anglo-saxonne. Le respect des normes éditoriales oblige toutefois à nous imposer certaines limites.

éclairages qualitatifs et phénoménologiques fort pertinents, facilitant ainsi une meilleure compréhension des stratégies et des conceptions véhiculées par la production, la reproduction, l'appropriation et la valorisation des manifestations culturelles, dotées à la fois d'une signification contemporaine et d'un processus temporel autant teinté du passé que projeté vers l'avenir.

Lors du X<sup>e</sup> congrès d'anthropologie espagnole à Séville, Gondar Portosany et Méndez Pérez ont présenté leur *Manifiesto pour une nouvelle économie politique de la culture* (2005). En conclusion du symposium, Gondar réfléchit sur le sens du terme *salvaguardar*, sauvegarder. Pour lui, son usage presque exclusivement limité aux administrations publiques et aux ONG est explicite : sauver pour garder. Dans le cas précis de la patrimonialisation de la culture, Gondar y voit une action d'appropriation en en faisant le bien d'un appareillage étatique. On pourrait aussi « sauver pour redonner » aux communautés ou groupes concernés, sans pour autant exclure la possible identification consensuelle d'une majorité au « génie » d'une minorité.

Le discours d'artistes et artisans contemporains n'emploie pas ces concepts institutionnels. Il tend à privilégier des références plus directes et plus concrètes à des relations spécifiques et vivantes parce qu'on les porte en soi : « el cante de mi padre lo llevo yo en la sangre »<sup>22</sup> (chanteuse gitane de flamenco). Loin d'être une apologie de l'essentialisme, cette phrase percutante constitue un aide-mémoire. Elle nous rappelle la puissance des enjeux et celle du fossé existant entre l'expérience des artisans issus de groupes minoritaires, dans ce cas le flamenco ou plutôt l'art gitan, et les visées « culturelles » et « patrimoniales » de nos institutions publiques.

## Références

- AMSELLE J.-L., 2001, *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion.
- , 2004, « Intangible Heritage and Contemporary Art », *Museum International*, 221-222 : 84-90.
- APPADURAI A., 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.
- AUDRERIE D., R. SOUCHIER et L. VILAR, 1998, *Le patrimoine mondial*. Collection « Que sais-je? ». Paris, Presses Universitaires de France.
- BECERRA GARCIA J. M., 2002, « Los Bienes Patrimonio de la Humanidad en Andalucía », *Patrimonio Histórico Boletín*, 40-41 : 148-152.
- BENDIX R., 1997, *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison, the University of Wisconsin Press.
- BÉRARD L. et P. MARCHENAY, 1998, « Les procédures de patrimonialisation du vivant et leurs conséquences » : 159-170, in D. Poulot (dir.), *Patrimoine et modernité*. Paris, L'Harmattan.

---

22. « Le chant de mon père, je le porte dans mon sang ».

- BOUCHENAKI M., 2004. « Editorial », *Museum International*, 221-222 : 6-10.
- CARRERA DÍAS G., 2005, « Antropología, diversidad cultural y patrimonio. Desde Andalucía ante la globalización » : 219-236, in M. Gondar Portonany et L. Méndez Pérez (dir.), *Política cultural : iniciativas de las administraciones, respuestas de los administrados*. Séville, FAAEE, ASANA, Fundación El Monte.
- CORMIER-SALEM M.-C. et B. ROUSSEL, 2000, « Patrimoines naturels : la surenchère », *La Recherche*, 333, juillet-août : 106-110.
- DESCOLA P., 1993, *Les lances du crépuscule*. Paris, Plon.
- FRIEDMAN J., 2004, « Culture et politique de la culture. Une dynamique durkheimienne », *Anthropologie et Sociétés*, 28-1 : 23-43.
- GARCÍA CANCLINI N., 1999, « Los usos sociales del patrimonio cultural » : 16-33, in Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (dir.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Colección « Cuadernos »*. Grenade, Comares.
- GIGUÈRE H., 2005a, « La Patrimonialización como Estrategia de Apropiación política del Flamenco en Jerez de la Frontera » : 69-83, in M. Gondar Portonany et L. Méndez Pérez (dir.), *Políticas culturales : propuestas de las administraciones, respuestas de los administrados*. Séville, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Asociación andaluza de antropología, Fundación El Monte.
- , 2005b, *Le son, l'arôme et l'image. Patrimonialisation des sens et spectacularisation marchande de la culture à Jerez de la Frontera (Espagne)*. Thèse de doctorat, EHESS et Universidad de Sevilla.
- GUICHARD P., 2000. *Al Andalus, 711-1492. Une histoire de l'Andalousie arabe*. Paris, Hachette.
- GONDAR PORTOSANY M. et L. MÉNDEZ PÉREZ, 2005, « Manifiesto para una nueva economía política de la cultura » : 15-41, in M. Gondar Portonany et L. Méndez Pérez (dir.), *Política cultural : iniciativas de las administraciones, respuestas de los administrados*. Séville, FAAEE, ASANA, Fundación El Monte.
- HERTZ E., 2002, « Le matrimoine » : 131-151, in M.-O. Gonseth, J. Hainard et R. Kaehr (dir.), *Le musée cannibale*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie.
- ISOLA A., 2004, « Les ennemis de l'intérieur », *L'internationale de l'imaginaire*. « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques ». Nouvelle série, 17 : 68-79.
- ISOMURA H., 2004, « Le Japon et le patrimoine immatériel », *L'internationale de l'imaginaire*. « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques ». Nouvelle série, 17 : 41-48.
- KASFIR S. L. et YAI O. B. J., 2004, « Current Debate. Authenticity and Diaspora », *Museum International*, n° 221-222 : 190-197.
- KURIN R., 2004, « Les problématiques du patrimoine culturel immatériel », *L'internationale de l'imaginaire*. « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques ». Nouvelle série, 17 : 59-67.

- LE SCOUARNEC F.-P., 2004, « Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel », *L'internationale de l'imaginaire*. « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques ». Nouvelle série, 17 : 26-48.
- LOWENTHAL D., 1985, *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARINIELLO S., 1996, « Le discours du recyclage » : 7-20, in S. Mariniello (dir.), *Recyclages. Économies de l'appropriation culturelle*. Montréal, L'Univers des discours.
- MÉNDEZ PÉREZ L., 2001, « La Europa de la cultura. ¿Construyendo una nueva identidad? » : 179-211, in J. Azcona (dir.), *Tiempos y Culturas*. Donostia, UPV/EHU.
- MEYER-BISCH P., 2001, « Acteurs sociaux et souveraineté dans les OIG », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 170, décembre : 671-679.
- MORENO I., 2002, *La Globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*. Séville, Mergablum.
- PAIS B., 1992, *La gestion du patrimoine*. Collection « Que sais-je ? ». Paris, Presses Universitaires de France.
- PENICELA NHAMBIU KANE M. A., 2004, « Repenser les problématiques du patrimoine culturel immatériel : le cas de la construction de la nation mozambicaine », *L'internationale de l'imaginaire*. « Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques ». Nouvelle série, 17 : 83-101.
- PLATA F., 1999, « La gestión administrativa del patrimonio etnográfico : Análisis actual y perspectivas futuras » : 70-83, in Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (dir.), *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Colección Cuadernos. Grenade, Comares.
- POIRIER S., 2004. « Présentation. La (dé)politisation de la culture. Réflexions sur un concept pluriel », *Anthropologie et Sociétés*, 28-1 : 7-21.
- STEINGRESS G., 1998, « El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad cultural andaluza. Perspectivas teóricas » : 21-39, in G. Steingress et E. Balthanás (dir.), *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Séville, Fundación Marchado, Universidad de Sevilla, Fundación del Monte.
- TURGEON L., 2003, *Patrimoines métissés. Contexte coloniaux et postcoloniaux*. Paris et Québec, Maison des Sciences de l'Homme et Presses de l'Université Laval.
- WRIGHT S., 1998, « The Politicization of Culture », *Anthropology Today*, 14-1 : 7-15.

#### Sources documentaires

- JUNTA DE ANDALUCÍA, 2002, *Proposición no de Ley 6-02/PNLC-000029, relativa a la declaración del flamenco Patrimonio Oral de la Humanidad*. 14 mars 2002, DSC 175/VI Legislatura, Séville, pp. 6555-6559.
- PARTENARIAT EUROMED, 1995, *Déclaration de Barcelone*. Adoptée lors de la conférence euro-méditerranéenne, 27-28 novembre 1995.
- UNESCO, 1972, *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*. Adopté par la Conférence générale à sa dix-septième session, 16 novembre 1972. Paris, UNESCO.

UNESCO, 2001, *Première Proclamation des chefs-d'œuvre du Patrimoine oral et immatériel de l'humanité*. Paris, UNESCO.

UNESCO, 2002, *Guidelines for the Establishment of Living Human Treasures Systems*. Updates version (2002). Paris, UNESCO and Korean National Commission for UNESCO.

UNESCO, 2003a, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. MISC/2003/CLT/CH/14. Consultée sur Internet (<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>), juin 2006.

UNESCO, 2003b, *Second Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*. Paris, UNESCO.

WIPO, s.d., *Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions/Folklore*. Publication n° 913, Genève, WIPO.

## RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

*Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel immatériel. Un ancrage en basse Andalousie*

Les théories anthropologiques sur la culture circulent dans les organisations et les institutions publiques comme privées. La récente convention de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel en constitue un exemple et son rayonnement s'observe sur tous les continents. Plusieurs réflexions critiques confirment la pertinence d'un observatoire anthropologique sur cet engouement pour la patrimonialisation du vivant qui compose aussi avec une appropriation politique de manifestations culturelles. Nous préoccupe particulièrement le cas de groupes minoritaires dont les pratiques identitaires risquent d'être utilisées à d'autres fins que celle de la reconnaissance de leur contribution à la société. Notre démonstration porte sur les Gitans de la basse Andalousie et sur l'institutionnalisation du développement et de la mise en valeur d'un flamenco pluriel, indifférencié et associé aux inspirations musulmanes.

Mots clés : Giguère, patrimoine immatériel, culture, UNESCO, minorités, Espagne, institution, Gitan, flamenco

*Anthropological View on Intangible Cultural Heritage. The Case of Western Andalusia*

Anthropological theories on culture feed public and private organizations and institutions. The UNESCO's recent convention on safeguarding intangible cultural heritage illustrates well this relationship. Many critical thoughts confirm the relevance of an anthropological observatory about the current enthusiasm for patrimonializing living culture which, in many cases, is associated to a politic appropriation. This paper is mainly concerned with minorities whose practices, reflecting their common identity, tend to be appropriated for other purposes than the recognition of their contribution to society. This demonstration is based on the case of West-andalusian Gypsies and the institutional promotion of a plural and undifferentiated flamenco, associated to a Muslim inspiration.

Key words : Giguère, intangible heritage, culture, UNESCO, minority, Spain, institution, Gypsy, flamenco

*Visiones antropológicas sobre el patrimonio cultural inmaterial. Un anclaje en baja Andalucía*

Las teorías antropológicas sobre la cultura nutren a las organizaciones e instituciones tanto públicas como privadas. El reciente convenio de la UNESCO en favor de la conservación del patrimonio cultural inmaterial es un ejemplo y su influencia es visible en todos los continentes. Un cierto número de reflexiones críticas confirma la pertinencia de un observatorio antropológico sobre este entusiasmo por la patrimonialización de lo vivo que asimismo transige con una apropiación política de las manifestaciones culturales. Nos preocupa en particular el caso de los grupos minoritarios cuyas prácticas identitarias corren el riesgo de ser utilizadas para lograr objetivos ajenos al reconocimiento de sus contribuciones a la sociedad. Nuestro razonamiento se basa en el ejemplo de los Gitanos de la baja Andalucía y en la institucionalización del desarrollo de la valorización de un flamenco plural, indiferenciado y asociado con influencias musulmanas.

Palabra clave : Giguère, patrimonio inmaterial, cultura, UNESCO, minorías, España, institución, Gitano, flamenco

*Hélène Giguère*  
*Chaire de recherche du Canada en patrimoine ethnologique*  
*Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions — CELAT*  
*Université Laval*  
*Québec (Québec) G1K 7P4*  
*Canada*  
*helenegig@hotmail.com*

# UNE CATHARSIS IDENTITAIRE

## L'avènement d'une nouvelle vision du Québec à Expo 67

Pauline Curien



En soixante-sept tout était beau  
C'était l'année d'l'amour, c'était l'année d'l'Expo  
Chacun son beau passeport avec une belle photo  
J'avais des fleurs d'ins cheveux, fallait-tu êt' niaiseux [...]  
Beau Dommage, *Le blues d'la métropole*, 1975 [CW, sons : « beaudommage »]

Dans le roman mémoriel qui circule sur l'histoire récente du Québec, l'Exposition universelle de Montréal occupe une place de choix. Pas un Québécois de cinquante ans ou plus qui ne soit prêt à partager ses souvenirs du radieux été 1967, à risquer une théorie sur le rôle de l'Expo dans sa vision du monde, dans son rapport à la gastronomie, dans le développement des terrasses de café à Montréal, voire dans ses relations aux personnes de l'autre sexe. Ce discours enthousiaste insiste surtout sur l'avènement du Québec comme entité sociopolitique remarquable<sup>1</sup>.

Pourtant, Expo 67 peine à faire l'objet de recherches, même si Bouchard (2000 : 160) la signale comme une des « données circonstanciennes » qui ont joué un rôle dans les changements identitaires du Québec<sup>2</sup>.

Il faut dire qu'une exposition universelle est un événement social total et qu'on doit puiser à plusieurs disciplines pour en faire le tour, en saisir tout le sens. L'édification de ce microcosme éphémère requiert des années d'investissements politiques, économiques et sociaux, et une fois en place, l'exposition devient un espace-temps extra-ordinaire, où l'émerveillement est de rigueur, rythmé de rituels (inaugurations, fêtes diverses) et canalisé vers des symboles matériels désignés à l'admiration (les pavillons et leurs exhibits, les « clous » d'exposition). Le discours ambiant, auréolé de science, dit la Vérité. Ainsi, plus que le reflet d'une culture, une

1. Je remercie vivement les évaluateurs anonymes pour leurs précieux commentaires.
2. Bien peu de chercheurs s'intéressent aux expositions universelles contemporaines. Les ouvrages de Schroeder-Gudehus et Rasmussen (1992) et de Findling (1990) embrassent les expositions depuis les origines. Autrement, les recherches portent davantage sur les expositions avant la Seconde Guerre mondiale, par exemple Forest (1986), Schroeder-Gudehus (1991), et au XIX<sup>e</sup> siècle, comme Rydell (1984, 1993) et Benedict (1983). Notons aussi Blanchard et ses collègues qui travaillent sur la présentation de la diversité humaine dans les expositions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (par exemple Blanchard et Lemaire 2003 ; Blanchard 1995).

exposition universelle est un outil de culture dont se servent organisateurs et exposants – les élites des sociétés concernées – qui tentent de transmettre leur vision du monde et de leur place dans le monde. Et tandis que ces derniers s’ingénient à présenter d’eux-mêmes un portrait flatteur, les visiteurs nationaux escomptent une présentation gratifiante de leur pays.

Il n’y a donc rien d’étonnant à ce que les Canadiens fussent fiers de l’exposition de Montréal et qu’ils y lisent encore aujourd’hui une affirmation identitaire canadienne – l’exposition commémorait d’ailleurs le centenaire de la confédération<sup>3</sup>. Mais les visiteurs québécois n’en sont pas seulement fiers, ils y ont lu l’avènement exaltant du Québec moderne.

Le but de ce texte est d’expliquer ce phénomène, que j’appelle une « catharsis identitaire », dans la mesure où se sont exprimés dans la liesse des imaginaires jusque-là contenus et qui portaient sur l’identité québécoise<sup>4</sup>. Je procéderai en précisant d’abord mon utilisation des termes « identité nationale », puis en décrivant le contexte historique et politique d’Expo 67. Je décomposerai ensuite les mécanismes de la catharsis et décrirai les éléments identitaires qui ont émergé dans cette mise en spectacle de l’identité québécoise advenue à l’Expo<sup>5</sup>.

- 
3. Voir à ce sujet le site Internet des Archives du Canada (<http://www.collectionscanada.ca/expo/index-f.html>) qui présente Expo 67 comme un élément du patrimoine canadien et comme un lieu de fierté identitaire pour les Canadiens.
  4. Inspirée par Aristote qui voyait dans la catharsis une « purification ou purgation des passions » (Mourral et Millet 1995 : 46), la philosophie définit la catharsis comme une « purgation des passions opérée par les moyens de l’art [...] qui leur fournit un objet fictif de décharge » (Morfaux 1980 : 43). La psychologie y voit une « abréaction d’un affect non déchargé, c’est-à-dire qui n’a pas été en son temps supprimé par une réaction adéquate, telle que “se décharger dans les larmes”, “décharger sa colère” » (Doron et Parot 1991 : 101). Les ouvrages de référence associent la catharsis à des affects négatifs (chagrin, douleur, colère) ; rien n’interdit cependant de l’associer à des affects « positifs » (joie, fierté). La catharsis identitaire caractérise ici une expérience à la fois collective et individuelle ; elle se définit, sur un mode édulcoré, comme l’expression d’imaginaires encore peu ou non formalisés et qui portent sur l’identité québécoise.
  5. Ce travail repose sur une série d’entrevues effectuées en 1999 et 2000 avec d’anciens acteurs d’Expo 67 et sur deux *focus groups* réalisés à Québec et à Montréal en 2001. Comme je souhaitais rencontrer des Québécois francophones, les participants aux *focus groups* ont été recrutés par petites annonces dans quatre quotidiens francophones (*Le Devoir*, *La Presse*, *Le Soleil*, *Le Journal de Québec*) ; ils étaient treize en tout, huit hommes et cinq femmes qui avaient entre 15 et 35 ans à l’Expo, la plupart dans la vingtaine. Ils provenaient de milieux divers : secteurs primaire, secondaire et tertiaire, dans le secteur privé et dans le secteur public. Sur les 16 « acteurs » rencontrés, six travaillaient pour la Compagnie canadienne de l’Exposition universelle, trois pour le pavillon du Québec, cinq au gouvernement du Québec et un à la ville de Montréal.



## Identité nationale, un concept à définir

Le langage courant considère souvent culture et identité comme des synonymes, et force est de reconnaître que même les chercheurs utilisent parfois ces termes l'un pour l'autre : culture, identité, ethnicité, imaginaire national, nation. S'il est reconnu que chacun vit et donc *est*, intimement, sa culture ou son identité, celle-ci peut se voir instrumentalisée par une personne physique ou morale ou par une collectivité, voire par les chercheurs eux-mêmes qui en font une catégorie d'analyse (Friedman 2004). Sujet ou objet, la culture est en mouvement, processus façonné par l'intrication des rôles entre acteurs (notamment par le biais de l'État et de l'activité économique) et les imaginaires. Le défi consiste à savoir de quelle manière et dans quelles proportions ces rôles s'exercent. Si pour les uns, c'est avant tout l'État qui crée la nation et ses institutions (par exemple Giddens 1985 ; Breuille 1993 ; Schnapper 1994 ; Tilly 1996), aidé en cela par le développement capitaliste (Hobsbawm 1992 ; Elbaz et Helly 1996), pour d'autres ce sont surtout les imaginaires (Anderson 1983) et les croyances (Thiesse 1999 ; Dieckhoff 2000) qui précèdent l'évolution des institutions<sup>6</sup> :

La nation naît d'un postulat et d'une invention. Mais elle ne vit que par l'adhésion collective à cette fiction. [Laquelle se compose des éléments suivants :] une histoire établissant la continuité avec les grands ancêtres, une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles – hymne et drapeau – et des identifications pittoresques – costume, spécialités culinaires ou animal emblématique.

Thiesse 1999 : 14

On assiste en fait à une spirale : les individus recherchent une identité de groupe qui leur fournisse une reconnaissance, et le groupe constitué s'appuie sur son identité pour agir dans l'histoire (Taylor 1992, 1996 : 352). C'est ainsi que non seulement les nations cherchent à se doter d'un État, mais les États, pour demeurer viables, cherchent à créer un sentiment d'appartenance commune (1996 : 354). Dans le Nouveau Monde, les pratiques discursives furent façonnées par les élites dès qu'elles « commencèrent à se percevoir comme appartenant à une société autre, distincte de la mère patrie » (Bouchard 2000 : 29). Puis, lorsque s'installent les conditions matérielles permettant de diffuser un discours, elles s'emploient à définir une identité collective, « des traits, des valeurs, des symboles, des images de soi et des autres », puis se donnent un patrimoine intellectuel, esthétique, et coutumier. Ces démarches des élites modèlent donc la nation « légitime » à partir des imaginaires collectifs existants et leur confèrent une sorte de cohésion, pour un temps au moins.

---

6. Pour des exemples concrets, voir les textes de Rethmann (2004) et de Dussart (2004).

Toutefois, ce ne sont pas seulement les contenus culturels communs qui attisent l'action des groupes, mais aussi les frontières entretenues ou adoptées par ceux-ci. Inspirés de Barth, Poutignat et Streiff-Fénart définissent en quatre points la problématique de l'ethnicité, tout à fait transposable pour l'identité nationale :

- Le problème de l'attribution catégorielle par laquelle les acteurs s'identifient et sont identifiés par les autres.
- Le problème des frontières du groupe qui servent de base à la dichotomisation Nous/Eux.
- Le problème de la fixation des symboles identitaires qui fondent la croyance en l'origine commune.
- Le problème de la saillance qui recouvre l'ensemble des processus par lesquels les traits ethniques sont mis en relief dans l'interaction sociale.

Poutignat et Streiff-Fénart 1995 : 154

Ces enjeux – catégories, frontières, symboles et saillances – ne sont pas immuables, mais fluctuent pour préserver à la société concernée son caractère de communauté. Cependant, ce qui est moins prisé un jour, parce que désuet ou malséant, n'est pas *exclu* de la représentation, mais plutôt *remisé* dans la mémoire, dans les traditions ou le patrimoine (Nora 1984-1993, vol.1 : viii-xiii ; Thiesse 1999 : 16), voire renversé en contre-identité (Létourneau 1992).

Pour rendre compte de la souplesse et de la polyvalence de l'identité nationale, il est utile de la comprendre comme une représentation sociale, telle que la définit Jodelet : « une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (1989 : 36). L'identité nationale est bien une *forme de connaissance* pour l'individu, quand il se définit par sa citoyenneté ou par ses origines ethniques ; de même pour les représentants d'un pays lorsqu'ils définissent leur statut et leur rôle. Cette identité est *socialement élaborée* puisqu'elle naît et se négocie dans les relations aux autres, nationaux ou étrangers. Elle est *partagée*, aux deux sens du terme : elle est répartie dans la société où certains groupes ont en commun une même identité nationale ; elle fait l'objet d'un partage, car elle circule, est dite, écrite et exposée (sous forme de lois ou d'édifices, par exemple). De plus, l'identité nationale possède une double *visée pratique* : du point de vue phénoménologique, elle constitue un savoir « qui est nécessaire à [une] personne pour qu'elle réussisse à interagir avec les autres dans le monde social et à y entreprendre des actions ayant un sens pour elle et pour les autres » (Piron 1991 : 21) ; elle n'est donc pas qu'intellectuelle, mais confine ici à un savoir-faire. Du point de vue critique, l'identité nationale permet de légitimer certains choix de la classe politique au pouvoir ou de l'opposition. Enfin, elle concourt à la *construction d'une réalité commune* à un ensemble social, la culture nationale, réalité d'ailleurs sujette à évolution, qui englobe

l'identitaire, le contre-identitaire, le présent et le passé. Je considère donc l'identité comme un ressort de la culture et non comme son équivalent.

Les individus adhèrent plus ou moins à cette représentation et, selon la situation ou le contexte, la refaçonnent en fonction de leurs besoins, de leurs projets et de leurs expériences. Précisons, au cas où ce serait utile, que l'identité nationale d'une personne n'est qu'une facette de son récit identitaire, lequel porte sur l'ensemble de son idiosyncrasie.

Nous voyons dans ce texte comment les visiteurs québécois d'Expo 67 ont élaboré une nouvelle forme de connaissance d'eux-mêmes, en tant que membres d'une entité politique et culturelle et, simultanément, une nouvelle forme de connaissance de cette entité, le Québec.

### Contexte de l'Expo

À l'instar de l'Occident d'après-guerre, le Québec des années soixante connaît une période de prospérité sans précédent. Cette croissance économique se préparait depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et ne fut donc pas si spectaculaire que d'aucuns veulent le croire (Falardeau 1953 ; Latouche 1974 ; Linteau *et al.* 1986). Mais sur le plan politique et culturel, il y a bien rupture puisque les grandes institutions se voient laïcisées au cours des années 1960-1965, changements radicaux qui se font sentir dans plusieurs domaines de la vie sociale et quotidienne, jusque dans les familles (Rocher 1973 ; Hamelin 1981 ; Balthazar *et al.* 1993).

Ces changements s'accompagnent d'une transformation discursive, car la technocratie ayant accédé au pouvoir pendant ces années-là constitue peu à peu cette période en un événement « révolutionnaire » — la Révolution tranquille — jetant ainsi les bases du « grand récit du “Québec moderne” » (Létourneau 1992). Elle assimile sa propre ascension à l'histoire du Québec, démontrant « sa destinée historique comme médiatrice de l'accomplissement de la destinée de la collectivité québécoise » (*ibid.* : 769) et donc l'accès à une nouvelle époque. Ce discours s'articule autour d'une problématique de rupture : « la mort d'un être collectif, le Canadien français à la personnalité traditionnelle, cléricale et colonisée et son remplacement par un autre être collectif, le Québécois laïque, politique et désireux de se dépasser » (*ibid.* : 772). L'ancienne identité devient une « contre-identité », incompatible avec l'identité moderne.

Le discours vise toutefois moins à éliminer l'identité précédente qu'à en rejeter les stigmates de « perdant », c'est pourquoi l'élite valorise l'héritage commun jusqu'à fétichiser le Canadien français : « la folklorisation de ce passé est [...] une façon de le désamorcer, de l'innocenter, de le figer de telle sorte qu'il n'ait plus aucun prolongement actif dans le présent [...] » (*ibid.* : 780). Désormais, la Révolution tranquille devient l'occasion pour les Québécois de devenir les héros de leur

libération, renversant ainsi leur passé de peuple conquis (Létourneau 1995 : 1053), lequel perdure tout de même, mais dans les coulisses.

Taylor (1996) pense aussi qu'il y a bel et bien eu rupture identitaire autour des années soixante, car avant cela, malgré les confrontations entre « républicains » et « francophones de souche », c'était « la définition ethnique et confessionnelle qui l'emportait. Le sens profond de la Révolution tranquille fut le renversement, apparemment irréversible, de cet état de choses » (*ibid.* : 354).

De son côté, Bouchard (2000) décrit la transition identitaire du Québec précipitée par la Révolution tranquille comme une évolution des représentations à la faveur de pratiques discursives en pleine éclosion : « À partir des années 1960, nul ne pouvait plus douter qu'une littérature québécoise était bien née », de même que la peinture et les sciences sociales (2000 : 164 et 165-167). Le « Canadien français » devient officiellement un « Québécois » aux États généraux du Canada français en novembre 1967 (*ibid.* : 169). C'est donc dans ce climat de transition identitaire qu'Expo 67 verra le jour.

### **Gestation d'Expo 67**

L'initiative fédérale d'organiser une exposition universelle émane de Mark Drouin, président du Sénat canadien. En visitant l'exposition de Bruxelles de 1958, il déclare qu'il faut célébrer de la même façon le centenaire de la confédération en 1967 (Grenier 1965 ; Dupuy 1972 ; Jasmin 1997). Très vite le choix de Montréal s'impose, car la ville fêtera la même année ses 325 ans. Le 13 novembre 1962, la candidature de Montréal est acceptée par le Bureau international des expositions<sup>7</sup>.

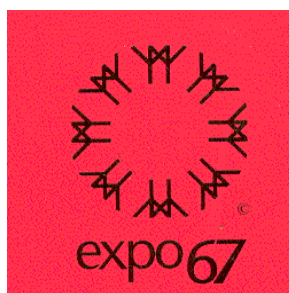
La Compagnie canadienne de l'Exposition universelle et internationale de Montréal 1967 (CCEU) est constituée le 20 décembre lors du vote de la loi C-103 à la Chambre des Communes. Elle est complétée par l'accord tripartite, le 18 janvier 1963, entre le gouvernement canadien, le gouvernement du Québec et la ville de Montréal qui assureront respectivement 50 %, 37,5 % et 12,5 % du financement de l'exposition. Celle-ci verra le jour sur les petites îles du Saint-Laurent dont certaines seront créées artificiellement, entre l'île de Montréal et la rive droite du fleuve.

Le thème, « Terre des hommes », doit inspirer tout l'événement, car, comme le souligne le commissaire général, Pierre Dupuy, dans sa préface au *Guide officiel* d'Expo 67 : « [...] ce qui divise les hommes est beaucoup moins important que ce qui les unit ». Dupuy déploie toute son énergie pour souligner l'unité du Canada (1972 : 16-18), et l'Expo est conçue pour que prévale l'unité à tous les niveaux ; le gouverneur Georges Vanier invite les autres peuples du monde à « manifester leur

---

7. Il existe relativement peu d'écrits historiques ou d'études systématiques sur l'Expo. Pour une histoire plus élargie et un bilan critique d'Expo 67, voir Curien (2003 : 135-184) ; Yves Jasmin a écrit *La petite histoire d'Expo 67* (1997).

solidarité et à exprimer leur foi dans cette “Terre des Hommes”, dans un élan commun vers un but commun : l’Unité » (CCEU s.d.). Unité politique, avec le symbole de la passerelle du Cosmos qui défie la Guerre froide en unissant deux îles à la hauteur des pavillons de l’URSS et des États-Unis. Unité de lieu, grâce au « passeport pour la terre des hommes » [CW, images : « passeport »] qui donne accès au site et dont les « visas » témoignent de l’ouverture des frontières [CW, images : « visas »]. Unité fraternelle artistique au Musée d’art et au Festival mondial, avec des spectacles qui expriment l’essence de la vie humaine (Dupuy 1972 : 94). Unité des sciences sous la houlette d’un comité scientifique qui veille à l’exactitude des présentations et à leur conformité avec le thème. Même le symbole d’Expo 67 exprime l’unité humaine avec ses paires de silhouettes humaines stylisées, se tenant par la main et inscrites dans un cercle.



Symbole d’Expo 67. Image tirée d’un fac-similé du passeport de l’Exposition.  
Ce symbole est une œuvre de l’artiste montréalais Julien Hébert.

Ainsi, conformément à ce que nous apprend l’histoire des expositions universelles<sup>8</sup>, Expo 67 s’élève hors du temps et de l’espace communs, y sont occultés les conflits et les dissidences derrière le sacro-saint progrès. Derrière la fraternité politique aussi, d’ailleurs, puisque l’ère des colonisations est officiellement révolue.

Émanation du gouvernement fédéral, la CCEU entreprend une campagne de communication sans précédent au Canada, hormis en temps de guerre, car c’est une véritable croisade qu’on envisage, même si le terme n’est pas prononcé : « dans le monde civilisé, il ne doit y avoir ni homme, ni femme, ni enfant qui ne soit informé de l’Expo et de ce qu’elle révélera de l’homme à lui-même » (CCEU [circa 1964] : 2). Le gouvernement québécois entend assister la CCEU pour que l’Expo soit un succès, et tout est mis en œuvre pour recevoir le monde de façon grandiose. D’après Augustin Brassard, coordonnateur du gouvernement du Québec pour l’Exposition, « [...] on peut parler de l’engagement presque total de l’appareil gouvernemental québécois dans l’Expo 67 » (Brassard 1967 : 1). Les passeports d’entrée deviennent des objets de promotion et des cadeaux très courus, tandis que les médias

8. Voir Schroeder-Gudehus et Rasmussen (1992).

font leurs choux gras des préparatifs. De ce fait, pendant quatre ans, l'Expo et ses promesses d'ouverture sur le monde sont très présentes dans le paysage, chaque niveau de gouvernement s'engageant dans une course au prestige à la moindre inauguration sur le site. L'occasion est belle, d'ailleurs, de captiver ainsi le regard du public, alors que le climat politique est houleux, sur fond de crise constitutionnelle en 1964-1965 et de terrorisme larvé (le Front de libération du Québec sévit depuis 1963). Sans compter la Guerre froide et le Civil Rights Movement qui, au sud de la frontière, lance un défi crucial aux utopies de fraternité.

Au cours de l'année 1964, Pierre Dupuy sillonne le monde pour obtenir des participations. La Grande-Bretagne accepte dès janvier, la Belgique en mai et la France en août ; les États-Unis n'acquiescent qu'en juillet 1964 et l'URSS en mars 1965. Fin décembre 1965, 53 pays auront accepté sur les 60 pays représentés à Expo 67 en plus du Canada (CCEU 1969 : 263-264).

Les travaux de dragage du fleuve, de remblaiement et de construction se déroulent conformément à l'emploi du temps prévu sous la férule du colonel Edward Churchill qui utilise avec succès – et popularise ainsi – la méthode informatisée du « cheminement critique » ; il est aidé en cela par l'accord entre la CCEU et les fournisseurs, selon lequel aucune grève ne viendra entraver le cours des travaux.

Dans les mois qui précèdent l'ouverture, voilà les Québécois aux prises avec deux courants d'interprétation contradictoires : l'un, en déclin mais encore prégnant, selon lequel le Canada français est à la remorque de la modernité ; l'autre, diffusé quotidiennement par les médias, selon lequel Montréal, dans un effort prométhéen, accueillera le monde entier sur un site à la pointe du progrès et de l'esthétique. En termes identitaires, une transition s'amorce.

Lorsque s'ouvre l'Expo fin avril 1967, on assiste à un paradoxe. Alors que les ressources matérielles et humaines ont connu une levée de masse pour construire l'Expo, alors que Montréal redevient symboliquement la métropole canadienne qu'elle a été jusqu'à la Première Guerre mondiale [CW, textes : « montreal »], alors que des centaines de milliers de touristes viennent grossir pendant six mois la population montréalaise, ses transports et ses commerces<sup>9</sup>, bref, alors que les préoccupations matérielles auraient pu absorber l'équipe de la CCEU et les visiteurs, le discours ambiant s'évertue à neutraliser le concret pour privilégier l'« immatériel ». Ainsi, les maîtres d'œuvre de l'Expo proposent de transcender la réalité, et tout le monde joue le jeu : selon Pierre de Bellefeuille<sup>10</sup>, « ç'a été un moment de grâce, un moment tout à fait privilégié ». André Patry, Jacques Lorion, Guy Dozois<sup>11</sup> se rappellent que les allégeances partisans s'effaçaient au sein de la CCEU, si bien que

9. Entre le 28 avril et le 27 octobre 1967, on comptera plus de cinquante millions d'entrées.

10. Directeur du Département des exposants et responsable du Pavillon de la jeunesse.

11. Respectivement : chef du protocole du gouvernement québécois, secrétaire du Conseil d'administration de la CCEU, directeur des pavillons thématiques.

chacun donnait le meilleur de soi-même. Sur le site, le vandalisme sera inexistant et la courtoisie, omniprésente, même dans les files d'attente. Contrairement au carnaval où l'humour oiseux déboulonne le sérieux des élites<sup>12</sup>, la bienséance est ici de rigueur ; mais comme au carnaval, on est dans un autre monde, ainsi que le souhaitaient Pierre Dupuy et Georges Vanier.

### **Les étapes de la catharsis identitaire**

En passant le portillon de l'Expo, les visiteurs franchissent une étape symbolique : après les préparatifs dont ils n'ont pu que subir le récit façonné par d'autres, ils se trouvent en prise directe avec ce « nouveau monde ». Les visiteurs découvrent une mise en scène d'identités nationales et corporatives qui ont pour intention de séduire et de convaincre. Les pays, comme les entreprises, recourent aux divers registres de la communication : l'architecture, la décoration, la sélection d'objets remarquables (esthétiques ou industriels, patrimoniaux ou tout récents), les textes, les films, l'iconographie, les trames sonores, les dégustations. Les sens et l'imaginaire des visiteurs sont sollicités de toute part, ainsi que leurs connaissances, confortées ou étonnées.

Ces mises en scène sont placées en abyme, c'est-à-dire à l'intérieur d'une autre mise en scène, plus vaste, celle du site lui-même. Cette double épaisseur d'artifices confère une sorte de profondeur de champ au spectacle exposé, un relief qui est d'autant plus convaincant que tout l'espace est investi ; la vacuité ou l'approximation n'existent pas sur le site. La nouvelle « réalité » est « pleine » et d'autant plus séduisante qu'en dépit de sa nouveauté, elle observe des codes de présentation et de contenu qui la rendent inoffensive. En effet, tout (les objets, les personnes, les interactions) est bienséant et avenant, conformément à la tradition des expositions. Les visiteurs peuvent ainsi affronter en toute quiétude le choc de la découverte, découverte qu'un accès à autre chose, plus que local, est possible. En fait, dans l'extraordinaire, tout devient possible... y compris la construction d'un nouveau récit identitaire.

Les visiteurs québécois n'entrent tout de même pas en terre inconnue, car la présence du Québec à Expo 67 est multiple. Humaine et intellectuelle : une partie de la CCEU et du personnel sur le site sont des Québécois et Québécoises (on disait encore Canadiens français et Canadiennes françaises), dont de nombreuses hôtesse. Politique : sa présence est mentionnée dans les pavillons thématiques (L'homme et la Santé, L'homme interroge l'Univers, L'homme à l'Œuvre, etc.), dans le pavillon des Industries du Québec, les caisses populaires Desjardins et, principalement, au pavillon du Québec. C'est d'ailleurs la première fois que le Québec dispose de son propre pavillon, distinct de celui du Canada et de ceux des autres provinces [CW, images : « pavquebec »]. Matérielle et économique : une partie des fournisseurs de

---

12. Voir Bakhtin (1970), Le Roy Ladurie (1979), Ribard (1999), Agier (2000), Dietler et Hayden (2001).

matières premières, produits manufacturés (meublier extérieur) et de services proviennent du Québec. Commerciale : il est représenté dans les articles « québécois » à vendre au Village du parc d'attractions, La Ronde, et dans diverses boutiques. Symbolique : le Québec est présent dans le sol lui-même, l'air et le fleuve ; il se fait entendre dans la langue française qui est présente partout sur le site au même titre que l'anglais. Le site n'est donc pas complètement dépaysant pour les visiteurs québécois, en dépit de son caractère inédit. Les voilà donc en excellente disposition pour devenir « enchantés ». Ce qui ravit les visiteurs québécois tout d'abord, c'est que les frontières sociales et culturelles semblent avoir disparu.

### Les frontières vacillent

En fait, les visiteurs québécois vivent l'idéal de ce que certaines personnes interrogées croient être, rétrospectivement, la chanson-thème de l'Expo ; interprétée par Renée Claude, cette chanson de Stéphane Venne enregistrée en 1970 célèbre le « début d'un temps nouveau ». En voici le refrain :

C'est le début d'un temps nouveau  
 La terre est à l'année zéro  
 La moitié des gens n'ont pas trente ans  
 Les femmes font l'amour librement  
 Les hommes ne travaillent presque plus  
 Le bonheur est la seule vertu.<sup>13</sup>  
 [CW, sons : « tempsnouveau »]

Le fait que beaucoup de témoins associent cette chanson à l'Expo donne à penser qu'ils ont expérimenté l'Expo dans ces termes-là, les termes d'un changement dans lequel les conventions et les normes sont remises en question radicalement. Les points de repère changent, comme l'explique Martin (1994 : 32-34) au sujet des fonctions du processus identitaire. La chanson officielle, *Un jour, un jour*, de Stéphane Venne aussi, était en effet beaucoup plus « convenable » [CW, textes : « unjourunjour »].

Il faut dire que c'était l'époque du « peace and love », comme le rappelle Mathieu<sup>14</sup>, ainsi que Lucie : « On sentait la paix, l'harmonie, l'amour, c'était gai, hein! ». Transportés par un élan de fraternité, les visiteurs n'éprouvent pas de gêne à franchir les barrières des conventions sociales. Il devient facile de se faire de nouveaux amis, voire des amoureux : « elles se sont fait plein de *chums* à l'Expo, des gens qui venaient de partout » (Claire) ; l'une des participantes à un *focus group* a

13. *C'était le début d'un temps nouveau*, disque de Renée Claude. Disque Transit productions sonores, 1998.

14. Les noms des personnes rencontrées en *focus group* sont des pseudonymes.



même rencontré son futur mari sur le site. La curiosité bouscule les distances, y compris en dehors du site :

Tout à coup, c'était tout le monde entier qui arrivait dans un même espace, [...], alors tous les soirs, j'essayais de baragouiner en anglais avec les gens asiatiques ou autres [...]. Tout le monde parlait à tout le monde, il n'y avait pas d'insécurité, on revenait à deux heures du matin, à pied ou n'importe comment, il n'y avait plus de métro, puis, aucun problème, c'était vraiment..., puis je me suis fait des amis de tous les pays. [...] Alors, de voir des gens de tous les pays, de toutes les couleurs, dans un endroit comme ça, tu sais, viens coucher chez nous, tu sais, on ouvrait nos portes, on était tellement contents! (Mathieu)

Les témoignages indiquent que cette joviale fraternité n'a pas dérapé en familiarité. À côté du carnaval qui offre une « liminarité permissive » pendant quelques heures (Agier 2000 : 229), l'Expo ouvre une dimension de liminarité distinguée, distinction liée à son caractère exceptionnel et qui lui permet de durer dans le quotidien et dans les souvenirs. Une diversion sans subversion des mœurs, en somme<sup>15</sup>.

Si la fête n'a pas débordé, c'est peut-être parce que la Révolution tranquille avait déjà commencé à alléger l'ordre moral<sup>16</sup>. À la manière d'une fenêtre d'opportunité, l'Expo, son « immatérialité » et son élimination des frontières procuraient l'occasion d'esquisser les contours de nouvelles références.

### **Apparition de nouvelles références**

Un individu placé devant un nouveau choix identitaire distingue ce qu'il veut retenir de ce qu'il écarte et il rassemble les pans de sa réalité pour édifier un nouveau « Nous » (Martin 1994). Il peut ainsi obtenir une reconnaissance, changer la position de sa communauté dans l'histoire et échanger certains points de repère pour d'autres (frontières de groupes, image du pouvoir). Les visiteurs de l'Expo ne font pas autrement. Dans un premier temps, ils opèrent une distinction qui consiste à ne pas s'intéresser aux présentations officielles de « soi » mais bien plutôt à celles des autres pays. « Quand on est Québécois, on ne va pas dans une exposition universelle pour voir nécessairement ce qu'on dit de nous, mais plutôt ce que les autres disent d'eux-mêmes » (Yves Jasmin<sup>17</sup>). Voilà qui résume bien l'attitude des témoins : ils sont avides de découvrir et ne tiennent pas à s'encombrer de « banalités », c'est-à-dire de ce qu'ils pensent connaître déjà.

15. Au sujet de la distinction des expositions, voir Schroeder-Gudehus et Rasmussen (1992). Pour un exemple de distinction revendiquée à Expo 67, lire les souvenirs de Pierre Dupuy (1972).

16. D'après les témoignages et les textes officiels, l'Expo était fréquentée par toutes les franges et tous les âges de la société. Ce n'est donc pas une éventuelle uniformité socio-économique des visiteurs qui pourrait expliquer la convivialité de l'événement.

17. Responsable des relations publiques à la CCEU.

J'aimais ça y aller toute seule pour pouvoir aller voir ce que je voulais. Parce qu'on y est allés souvent avec l'école, mais tu sais, ils t'envoient à des places comme le pavillon canadien, quelle horreur. Tu sais, puis là, faire une dissertation sur le pavillon canadien, c'est *dull* au bouté [...]. Il n'y avait pas l'exotisme d'aller à ces pavillons pour nous autres, d'aller au pavillon du Canada, bof, mais tandis que d'aller, justement au pavillon du Japon ou de l'Australie, parce qu'il y avait des kangourous... (Claire)

Les visiteurs recherchent l'Ailleurs (« C'est l'exotisme qui nous intéressait », « Ça coûte moins cher qu'un billet d'avion »). Ils sont d'accord pour dire que « le Québec a découvert le monde », que l'Expo a révélé le monde au Québec, et quelques personnes précisent : « Ç'a été une leçon appliquée de géographie » (Guy Legault<sup>18</sup>). Ils s'imprègnent de cette leçon qui leur permet de cerner ce qui les attire chez les Autres<sup>19</sup>. Les visiteurs font leur la qualité des présentations, ou en d'autres termes, la satisfaction qu'ils éprouvent à les découvrir fait qu'ils adhèrent à ces présentations, qui deviennent pour eux des critères de qualité, de nouvelles références. En cela, ils « rassemblent », ils absorbent ces nouvelles données qui viennent alimenter leurs connaissances et leur imaginaire.

Mais les visiteurs vont plus loin : non seulement il est intéressant de découvrir les attraits des Autres, mais il devient valorisant de les reconnaître, qu'ils soient étrangers ou canadiens – anglophones ou personnes de couleur :

Dans mon quartier [...], c'était une immense ouverture ; parce qu'il y avait un anglais par ci, par là, puis quand il entrait, il était bien mal reçu. Ça n'allait pas bien leur affaire ; là [à l'Expo], ils parlaient français, donc pour moi c'était une immense ouverture et pour les gens de l'est de Montréal, des quartiers complètement francophones, ç'a été une immense ouverture. Et c'est ça qui a permis, après, de continuer cette ouverture-là. (Serge)

Je me souviens qu'à l'âge que j'avais en 67, [...] des Noirs, il n'y en avait pas beaucoup, ce n'était pas une légion, et ceux que je connaissais, c'étaient des gens instruits, c'étaient des ingénieurs qui travaillaient à l'Alcan. Il y en avait pas à qui on pouvait parler, et ça, briser cette barrière-là, quand tu as vingt ans, c'est facile. Puis là, il y en avait beaucoup, donc tu pouvais t'essayer en masse. (Jacques)<sup>20</sup>

---

18. Membre du service d'urbanisme, ville de Montréal.

19. Cette imprégnation est une facette de ce que Martin (1994 : 25-28) appelle « rassembler » des aspects de la réalité, et elle correspond au concept d'appropriation de la réalité de Jodelet (1989, à propos des représentations), et de Bouchard (2000, à propos de l'identité).

20. Il est possible que mon mode de recrutement par petites annonces ait biaisé l'échantillon dans le sens de l'enthousiasme des participants. Cependant, les souvenirs évoqués lors de rencontres informelles tout au long de ma recherche confirment l'émerveillement suscité par l'Expo. Il serait intéressant de vérifier la chose auprès de personnes qui avaient de 30 à 50 ans en 1967.

Au contact des pavillons, chacun à sa manière expérimente une série de satisfactions ou d'étonnements<sup>21</sup> qui viennent conforter ou modifier sa vision du monde et de soi dans ce monde. Or, toutes les présentations sont flatteuses pour les exposants – du moins s'y emploient-ils –, si bien que les témoins, au contact de la qualité (l'esthétique, l'ingéniosité, le modernisme, l'originalité, etc.), se l'approprient comme une nouvelle réalité qui devient référentielle. Dès lors, ils sont amenés à re-définir le « Nous » dans des termes qui recourent à ces références nouvelles.

### **Vers une nouvelle communauté de référence : « Nous sommes quelqu'un! »**

Lorsqu'il se penche sur l'affirmation identitaire, Braud souligne le « lien privilégié » qui existe entre celle-ci et l'estime de soi (1996 : 171), car « une dialectique complexe noue identité personnelle et identité collective, affirmation individuelle et appartenance culturelle » (*ibid.* : 172). En effet, l'identité individuelle emprunte à l'identité collective, c'est-à-dire aux représentations existantes, et réciproquement : l'identité collective se forme à l'intersection des identités individuelles. À la fois processus et produits, ces représentations ne cessent de changer de contours et de contenus, même si certains éléments communs demeurent dans le « paysage » – comme la langue française pour les identités individuelles et collectives au Québec<sup>22</sup>.

On peut entrer dans un groupe de référence en décidant que l'on en fait partie ou parce que l'on y est associé malgré soi (par l'apparence physique ou vestimentaire, par exemple), et de la même façon, on peut en sortir ou s'en faire exclure. Si « l'inclusion dans un groupe prestigieux valorise » (Braud 1996 : 172), l'inverse est aussi possible : un individu qui atteint une situation d'estime de soi aura tendance à rassembler les éléments culturels permettant d'élaborer un récit identitaire valorisant. Et alors que l'exclusion d'un groupe valorisant peut déboucher sur l'action politique (Braud 1996 : 172), s'y sentir inclus peut en faire autant, sous une forme non conflictuelle. L'action politique issue de l'inclusion dans un groupe valorisant peut revêtir la forme d'une adhésion identitaire de masse qui, bien que « seulement » discursive, constitue une expérience démocratique. Dès lors, la position de la communauté dans l'histoire est appelée à changer.

À Expo 67, les visiteurs québécois voient se rencontrer leurs diverses représentations du Québec et une réalité nouvelle : même si l'événement est pour moitié

21. Et sans doute quelques déceptions, mais la mémoire a filtré celles des personnes interrogées. Le seul « bémol » relevé au cours des entrevues et *focus groups* est celui de Camille : « Moi, je n'aimais pas la vision qu'on donnait du Canada, parce qu'on sentait déjà un morcellement, il y avait le pavillon [des quatre provinces] de l'Ouest [...], le pavillon des Maritimes, [...] le Québec, [...] l'Ontario [...]. Parce que moi, je connaissais l'ensemble du Canada, et je trouvais qu'on était morcelés ».

22. On pourrait objecter que les Québécois non francophones n'incluent pas la langue française dans leur identité. Pourtant, elle en fait partie par défaut, ne serait-ce qu'à titre de contre-identité le cas échéant.

financé par le fédéral, ils ont sous les yeux la « preuve » que le Québec est capable de grandes choses et qu'ils font partie d'une remarquable communauté, au même titre que les autres qui s'y trouvent exposées. Il va sans dire qu'ils adhèrent à cette nouvelle réalité, choisissant allègrement ce « nouveau Québec », tellement moderne et avenant que les pays du monde entier viennent y parader. Cette adhésion constitue une expérience démocratique affective : le choix enthousiaste de faire sienne une « réalité » dont le contenu est en partie politique.

Les contours en restent flous cependant : les témoins ne se sont pas risqués à définir ce « nouveau Québec » de façon compréhensive. On assiste plutôt à une sorte de paradoxe : lorsque je demande aux témoins ce que les Québécois ont découvert à l'Expo, les réponses sont nourries et tournent autour des nombreuses capacités du Québec. Mais lorsque je précise ma question pour savoir si les Québécois ont découvert le Québec à l'Expo, les réponses sont négatives. La plus claire est celle de Jean Cournoyer<sup>23</sup> : « Moi, je vous dis qu'ils n'ont pas découvert *qui* ils étaient, ils ont découvert qu'ils étaient *capables* ».

Toutefois, les *focus groups* témoignent de l'étonnement de l'époque devant les capacités quasi insoupçonnées du Québec, et certains témoins vont jusqu'à souligner deux qualités qu'ils attribuent alors aux Québécois : les compétences technologiques et la chaleur humaine. Par exemple :

Puis aussi, l'autre dimension absolument incroyable, et dont les effets se font encore sentir aujourd'hui, c'est que nos ingénieurs, nos architectes, nos constructeurs, tout ce monde-là, c'était un talent d'ici, puis jamais les Québécois auraient cru qu'on avait ce talent-là. Puis, c'était le génie du Québec, parce que tout ce qu'on a dû construire, on n'a pas idée, parce qu'il n'y avait rien. [...] Tu sais, les routes, les îles, il a fallu les construire ces îles-là, puis, donc, tout le génie des Québécois, les Québécois ont dit : coup donc, mais on a ce talent-là chez nous. (Jacques Lorion)

Puis, finalement, on se débrouille pas mal bien dans plein, plein de choses dans le fond, puis on a notre caractéristique, je pense que vraiment on est une nation qui veut jouir de la vie. (Claire)

Les Québécois ont découvert le Québec dans ce sens-là : je veux dire, on s'est rendu compte tout à coup d'une certaine solidarité humaine ici qu'on ne trouve pas dans beaucoup d'endroits. (Yves Jasmin)

Les participants ne se sont pas lancés dans la définition des concepts qu'ils utilisaient (fraternité, solidarité, chaleur humaine). J'en ai compris qu'ils constataient une capacité des Québécois à entrer en contact avec les Autres (étrangers notamment) dans un climat de bienveillance et de curiosité de bon aloi.

En affectant ces qualités d'ingéniosité et de chaleur humaine à l'entité Québec, les visiteurs instaurent deux nouveautés : d'une part, ils ajoutent leur touche au nouveau récit du Québec que mettent en place les médias et les élites et, d'autre part,

en tant que Québécois, ils s'attribuent sinon ces qualités du moins leur potentialité. Ce faisant, ils ne subissent plus les discours sur le Québec, mais s'avèrent compétents pour participer à l'« identification » du Québec, à la construction de son identité.

Ce processus de façonnement collectif rebondit vers une gratification supplémentaire, si l'on en juge par les propos que tiennent les témoins :

C'était la première fois que le Québec, Montréal puis le Québec s'ouvraient sur le monde, alors les gens étaient extrêmement fiers de ce qu'on avait fait. (Serge)

La fierté [...] oui, la fierté. Ils voyaient très bien que ç'avait été un succès et que c'est eux qui en étaient les promoteurs, les auteurs. (André Patry)

Et Jean Cournoyer de synthétiser : « Ça a permis aux Québécois de savoir qu'ils étaient quelqu'un », euphémisme québécois que l'on pourrait traduire par : « on a vraiment de la personnalité », « on est capables de grandes choses » et même « on est nettement mieux qu'on ne le croyait ».

En définitive, les visiteurs québécois ont pu apprécier le « génie » de leur « Nous » de référence, et cette étape les fait passer symboliquement d'individus d'une entité politique quelconque (un peuple) à l'état de membre d'une entité politique devenue notoire, une nation. C'est là que l'on rejoint Martin lorsqu'il affirme que l'individu suscite la communauté en proclamant son identité (1992a : 586).

Ce processus n'est toutefois pas strictement réflexif. Il se nourrit aussi du regard des Autres, ces étrangers qui visitent l'Expo : « La définition de soi [...] est indissociable de la définition de soi par les Autres, étant bien entendu que les endo-définitions et exo-définitions sont mouvantes et qu'il peut exister différentes définitions d'un même groupe » (Martin 1992a : 587). Selon les personnes interrogées, c'est soit Montréal, soit le Québec, soit le Canada, qui a gagné en notoriété. Les perceptions divergent donc lorsqu'il s'agit de savoir quel « Nous » les divers Autres ont découvert. Mais selon chaque personne interrogée, le fait que la communauté de référence ait été au centre des regards extérieurs est en soi un événement. Cette reconnaissance des Autres est valorisante, sinon pour soi-même directement, du moins indirectement comme membre de la communauté de référence, car elle élabore ou rafraîchit les « exo-définitions » (de Montréal, du Québec ou du Canada) qui octroient à l'entité visée (ville, province ou pays) la légitimité d'un accès à la notoriété. Le témoignage d'André Patry est particulièrement éloquent ; il rappelle la stratégie protocolaire conçue pour recevoir les dignitaires de passage à Québec à l'occasion d'Expo 67 :

C'est le gouvernement du Québec qui les recevait suivant les règles protocolaires que nous avons établies, les préséances que nous avons créées par décret, alors donc, ces visiteurs officiels à Québec n'étaient plus à proprement parler, au sens strict du mot, n'étaient plus au Canada, mais dans une

région autonome qui avait ses règles et qui avait son régime particulier, et qui agissait de sa propre autonomie. À aucun moment, un membre du gouvernement fédéral n'accompagnait un chef d'État ou de gouvernement étranger à Québec. C'est contre la pratique internationale. Donc, voilà, on constatait qu'il existait quelque chose à Québec qui n'existait pas dans le reste du Canada sur le plan politique, sur le plan constitutionnel. (André Patry)

Le public d'Expo 67 n'a peut-être pas noté cette récupération identitaire, mais elle n'aura pas échappé aux dignitaires en visite<sup>24</sup>.

### Passage à une nouvelle ère

Alors que les profits matériels de l'Expo sont relativement patents<sup>25</sup>, on ne peut cerner les profits symboliques que dans l'échange avec les témoins. On pourrait définir ces profits symboliques comme une impression ressentie à l'époque par les témoins de vivre un moment charnière vers un nouvel espace-temps. Cette vision accompagne la nouvelle image du « Nous » évoquée plus haut, elle en constitue la suite logique, en quelque sorte. Et peu importe que l'on puisse ou non démontrer qu'Expo 67 marqua *réellement* une transition vers une vie meilleure. Ce qui compte, c'est que les témoins interprètent ainsi cette époque merveilleuse de leur vie : il y a eu un avant et un après, celui-ci plus intéressant que celui-là.

Hormis André Patry, pour qui tout est rentré dans l'ordre après l'Expo, les témoins affirment qu'Expo 67 a marqué une charnière qui touche de vastes pans de la société. Les dimensions des arts se sont multipliées. Par exemple, Expo 67 s'est affichée comme un parangon du design : tout, depuis l'architecture aux uniformes des hôtes, en passant par les panneaux indicateurs, lampadaires, corbeilles à déchets, tout était design (voir Montpetit 2002). La culture musicale s'est développée à la faveur de l'Expo, grâce au Festival Mondial qui a présenté de nombreux spectacles de tous les pays (ballet, opéra, théâtre, chanson). Les concerts, les ballets, les lettres, la chanson, tout cela a éclos rapidement avec et après l'Expo. « Après ça, les spectacles qui sont arrivés à Montréal étaient de plus en plus intéressants, de plus en plus variés, de plus en plus internationaux » (Claire). « Ça a donné un *input* aux artistes et aux écrivains » (Jacques).

24. Pour sa part, Jean Lenoir (responsable de la visite du président de Gaulle en juillet 1967) considère que c'est « davantage la sortie du général qui a fait connaître le Québec au monde ». La « sortie » du général est son fameux discours, depuis le balcon de l'Hôtel de ville de Montréal, qui s'acheva sur « Vive le Québec... libre! ».

25. Le rapport final de la CCEU affiche un déficit de 210 millions de dollars, mais les investissements et les retombées de l'Expo furent considérables pour l'économie locale et provinciale — la CCEU évalue le revenu total à 514 millions de dollars. Des études menées sur d'autres expositions donnent à penser que le revenu global est supérieur à cette estimation. Voir Curien (2003, chapitre 4) et Jasmin (1997).

L'Expo a aussi marqué le premier pas vers un nouveau mode de vie. Les Québécois ont vu *leur* fleuve d'un autre œil et se le réapproprient comme portail sur le monde et comme espace symbolique du terroir. Dorénavant, le fleuve et les cours d'eau ne seront plus seulement un instrument industriel, mais aussi un agrément.

Les Montréalais (et sans doute après eux les autres citadins) s'aperçoivent qu'ils peuvent investir un nouvel espace de la ville : les trottoirs, qui peuvent offrir une convivialité et une esthétique inconnues ou négligées jusque-là. En même temps que l'apparition des terrasses, la gastronomie connaît un essor à partir d'Expo 67, parce que les pavillons étrangers proposent des dégustations et certains abritent un restaurant, offrant ainsi aux visiteurs l'occasion d'apprécier de nouveaux mets, créant par la suite une nouvelle demande. D'après les témoins, Expo 67 a donc amorcé de nombreux changements dans la société québécoise, comme dans cet exemple :

Donc, la découverte du monde s'est faite beaucoup par l'Expo, et, moi je pense que ça les a beaucoup marqués, ça nous a beaucoup marqués, ça nous a marqués culturellement, ça nous a marqués. Je dirais même, et ça nous engagerait sur un autre débat, je dirais même, linguistiquement, ça nous a marqués, d'entendre parler les gens, qui parlaient toutes les langues. [...] Les [autres] villes sont restées à peu près ce qu'elles étaient, alors que Montréal a beaucoup changé, et là l'Expo a été un élément, un grand changement dans la vie des Montréalais, la culture montréalaise, et même dans la ville physique. (Guy Dozois)

Il y a basculement, mais ce n'est pas tout. Quelques indices permettent en outre de penser que l'Expo est devenue avec le temps une sorte d'emblème ou de borne quasi sacrée, une référence finalement : non seulement on pense qu'elle a marqué un passage vers une époque meilleure, mais lorsque l'on s'y réfère, elle ouvre des portes si grandes aux souvenirs heureux que l'émotion emporte jusqu'aux décisions « rationnelles », comme dans cet exemple :

Et je dois dire ce que ça m'a apporté dans mon métier d'urbaniste et d'architecte après l'Expo 67, c'est beaucoup plus facile de faire accepter des nouveautés en architecture et en urbanisme. Ça, c'est ce que ça m'a apporté à moi. Parce que là, on présentait un projet, puis là on disait : « Vous souvenez-vous à l'Expo, telle chose? » « Ah!, c'est ça que vous voulez dire, Ah! bien, c'est merveilleux ». Puis la discussion finissait là, puis on pouvait faire avancer. (Guy Legault)

La référence à l'Expo est si forte qu'elle s'est incorporée : une trentaine d'années plus tard, les personnes interrogées sont transportées par leurs propres émotions lors des rencontres. C'est ce qui permet d'affirmer que les profits symboliques,

comme les profits matériels, ne sont pas échus qu'aux élites, tant s'en faut. Aux élites, la reconnaissance officielle, les promotions professionnelles, les titres de journaux, les mentions dans les livres – et des beaux souvenirs ; aux quidams, la certitude d'être devenus les membres d'une communauté reconnue et remarquable, le privilège d'avoir partagé activement avec les « grands » un épisode marquant de l'histoire collective, l'expérience inaliénable de moments de fierté intense. Sans compter que les Québécois qui n'ont pas visité l'Expo ont reçu à leur tour leur part de profit symbolique : pour peu qu'ils aient appris le succès de l'Expo, ils en ont certainement ressenti joie et fierté, mais cela reste à démontrer.

Que s'est-il donc passé? En cette période où un grand récit collectif, le « Canada français », commence à tomber en désuétude, les visiteurs d'Expo 67 se trouvent plongés dans un espace-temps qu'ils peuvent lire comme le récit du « Québec moderne », car les grilles habituelles de lecture sont absentes. Les allégeances et les frontières entre groupes de référence s'effacent devant la convivialité ambiante ; la qualité, l'esthétique, les performances techniques deviennent des critères accessibles que l'on peut appliquer à la communauté de référence.

Le lien s'impose, à cette occasion, avec ces communautés imaginées racontées par Anderson (1983), qui prirent corps au gré de l'expansion de l'imprimé et des communications. Mais la catharsis identitaire d'Expo 67 constitue une expérience démocratique particulière, car il s'agit d'une adhésion affective, pacifique et soudaine à une nouvelle version « physique » de la communauté de référence. Certes, le texte de cette nouvelle version est proposé par les élites, comme dans une élection dont les règles sont édictées par les gouvernants et les champions désignés au gré d'une sélection très codifiée. Mais les visiteurs-lecteurs ne lisent pas passivement, ils ne se contentent pas de réagir positivement à la séduction qui se voulait canadienne. Au lieu d'acquiescer aux portraits officiels de leurs communautés de référence (qu'ils préfèrent boudier, d'ailleurs), ils sélectionnent ce qui leur convient dans l'Exposition tout entière pour façonner leur propre récit identitaire sur le Québec.

Pour paraphraser les termes de Renan, une sorte de plébiscite a eu lieu tous les jours pendant les six mois de l'Expo, clarifiant les contours de la nouvelle identité nationale. De proche en proche, les façonnements individuels du nouveau récit identitaire ont été dits, écrits, diffusés, partagés, pour devenir une sorte de nouvelle vérité collective.

### **L'événement culturel devient élément identitaire**

L'Expo a-t-elle marqué les Québécois au point que s'ébauche une « génération-Expo »? Rydell (1993 : 3) suggère que certaines expositions universelles ont eu un tel impact sur la société. Cela suppose qu'un événement peut ordonner ou modifier le système de références des personnes qui l'ont vécu. Or, la socialisation politique est généralement attribuée aux structures affectives et cognitives acquises très tôt dans la vie d'un individu et peu susceptibles de changer ; les



sciences sociales sont peu enclines à accorder aux événements un statut privilégié parce qu'elles le confondent parfois avec l'accident (Bensa et Fassin 2002 : 8). Pourtant, contrairement à l'accident, où « il se passe quelque chose », dans l'événement « quelque chose se passe » (*ibid.*), conséquence non fortuite, organisée, d'un passé et modelant une partie du futur.

Je pense même qu'Expo 67 est à l'origine d'un effet générationnel<sup>26</sup>. Elle a en effet lié des individus entre eux et ils ont effectué un travail de mémoire qui a construit un objet, l'Expo « mémorielle », qui les unit encore et continue de moduler leur système de références. Elle est venue nourrir la série nouvelle d'archétypes qui s'installe : raison, modernité, État et compétence, et qui remplace une série désuète : la foi, la tradition, l'Église et l'expérience (Létourneau 1992 : 776).

On peut aller plus loin : c'est surtout l'Expo qui a diffusé le message du nouveau grand récit collectif : l'intelligentsia par la suite n'a pas eu grand-chose d'autre à faire que de prêcher des quasi-convertis. Le peuple était prêt pour ce nouveau discours, il l'attendait d'ailleurs depuis un moment, si l'on en croit Bouchard : « la Révolution tranquille serait un rendez-vous historique où le *peuple* (les classes populaires, une partie de la classe moyenne) a précédé une grande partie des élites socioculturelles » (2000 : 160, italiques de l'auteur).

### **Boucler la boucle?**

La science politique classique a tendance à toiser les OPNI (objets politiques non identifiés [Martin 2002]) dont Expo 67 fait partie. Pourtant, l'Expo est un événement éminemment politique en ce qu'elle a bousculé et reformulé l'identité nationale du Québec pour toute une génération, dont certains membres sont encore au pouvoir de nos jours. Bien des quinquagénaires québécois et leurs aînés sont unis, à la moindre amorce mémorielle, par une complicité de vétérans de l'Expo, complicité qui court-circuite les allégeances partisans. Cela n'a rien d'anodin en démocratie, et celle-ci aurait sans doute beaucoup à gagner si les sciences sociales éclairaient davantage les cas de catharsis identitaire. Ne serait-ce que pour Expo 67, des recherches sur les perceptions des québécois anglophones et des autres Canadiens seraient bienvenues. Elles permettraient de creuser la portée d'un événement (dit culturel ou non) et la nature du ciment d'une communauté.

Dans cette perspective, soulevons une hypothèse intrigante. Le Québec n'a pas connu de « mai 68 ». Cette « lacune » est sans doute due à de nombreux facteurs, mais on peut faire le rapprochement suivant : l'exultation (la décharge d'émotions) autorisée par l'Expo et ce qu'elle signifiait pour les Québécois<sup>27</sup>, bref, la catharsis identitaire qu'ils ont vécue a très certainement permis de parachever le travail entamé par la Révolution tranquille. Camille Laurin (1970 : 63-67) attribuait les explosions du printemps 68 en Occident à l'excessive sujétion des jeunes jusque vers la

26. Voir sur ce concept Ihl (2002 : 142-143).

vingtaine, à laquelle succède une soudaine obligation de se comporter de façon autonome et responsable. L'institution concentrant le conservatisme au Québec, l'Église, était déjà déposée en 1967. Risquons donc l'hypothèse que l'Expo, en enfonçant le clou de l'affirmation démocratique de l'identité, a permis un exercice pacifique et affectif de la démocratie qui a contribué à canaliser pour un temps les bouillonnements socioculturels. Mais cela aussi reste à démontrer.

La dernière phrase de Camille Laurin dans son *Voyage autour de ma chambre*, écrit précisément en 1967, tombe à propos pour boucler la boucle de l'événement-avènement de l'été 67 :

C'est peut-être Vigneault, comme il arrive souvent avec les chansonniers, qui a le mieux saisi ce moment de notre conscience collective lorsqu'il nous invite, sans animosité à l'endroit de personne et dans la seule joie de notre identité retrouvée, à bâtir un pays. [CW, sons : « gensdupays »]

Laurin 1970 : 86

## Références

- AGIER M., 2000, *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête, et l'Afrique à Bahia*. Marseille, Parenthèses.
- ANDERSON B. 1983, *Imagined Communities*. Londres, Verso.
- BAKHTIN M., 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- BALTHAZAR L. et al., 1993, *Trente ans de politique extérieure du Québec*. Québec, Centre québécois de relations internationales.
- BENEDICT B., 1983, « The Anthropology of World's Fairs » : 1-66, in B. Benedict (dir.), *The Anthropology of World's fairs. San Francisco's Panama Pacific International Exposition of 1915*. Londres et Berkeley, The Lowie Museum of Anthropology.
- BENSA A. et É. FASSIN, 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38 : 5-20.
- BLANCHARD P. (dir.), 1995, *L'autre et nous : scènes et types*. Paris, Syros.
- BLANCHARD P. et S. LEMAIRE, 2003, *Culture coloniale. La France conquise par son empire, 1871-1931*. Paris, Autrement.
- BOUCHARD G., 2000, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*. Montréal, Boréal.
- BRAUD P., 1991, *Le jardin des délices démocratiques. Pour une lecture psycho-affective des régimes pluralistes*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- , 1996, *L'émotion en politique. Problèmes d'analyse*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

---

27. Notons que par la suite, plusieurs événements collectifs ont pris le relais : la super francofête en 1974, les grandes fêtes de la Saint-Jean, etc.

- BRAUD P., 1991, *Le jardin des délices démocratiques. Pour une lecture psycho-affective des régimes pluralistes*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- , 1996, *L'émotion en politique. Problèmes d'analyse*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- CURIEN P., 2003, *L'identité nationale exposée. Représentations du Québec à l'Exposition universelle de Montréal 1967 (Expo 67)*. Thèse de doctorat en science politique. Université Laval, Québec. (En ligne : <http://www.theses.ulaval.ca/cocoon/meta/2003/21176.xml>)
- DIECKHOFF A., 2000, *La nation dans tous ses états. Les identités nationales en mouvement*. Paris, Flammarion.
- DIETLER M. et B. HAYDEN, 2001, *Feasts. Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- DORON R. et F. PAROT, 1991, *Dictionnaire de psychologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- ELBAZ M. et D. HELLY (dir.), 1995b, « Spectres et pouvoirs de l'ethnicité », *Anthropologie et Sociétés*, 19, 3 : 5-14.
- FINDLING J. E. (dir.), 1990, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*. New York, Greenwood Press.
- FOREST P.-G. et B. SCHROEDER-GUDEHUS, 1991, « L'internationalisme et les expositions universelles dans les années trente » : in R. Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années 30*. Paris, Éditions ouvrières.
- GIDDENS A., 1985, *The Nation State and Violence*. Berkeley, University of California Press.
- HAMELIN J. (dir.), 1981, *Histoire du Québec*. Montréal, Québec/Amérique.
- HOBBSBAWM E., 1992, *Nations et nationalisme depuis 1780*. Paris, Gallimard.
- IHL O., 2002, « Socialisation et événements politiques », *Revue française de science politique*, vol. 52 n° 2-3 : 125-144.
- JASMIN Y., 1997, *La petite histoire d'Expo 67*. Montréal, Québec-Amérique.
- JODELET D. (dir.), 1989, *Les représentations sociales*. Paris, Presses Universitaires de France.
- LE ROY LADURIE E., 1979, *Le carnaval de Romans, de la Chandeleur au mercredi des Cendres, 1579-1580*. Paris, Gallimard.
- LÉTOURNEAU J., 1992, « Le "Québec moderne" un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, 42, 5 : 765-785.
- , 1995, « The Current Great Narrative of Quebecois Identity », *The South Atlantic Quarterly*, 94, 4 : 1039-1053.
- MARTIN D.-C., 1992a, « Le choix de l'identité », *Revue française de science politique*, 42, 4 : 582-593.
- , 1992b, « Je est un autre, Nous est un même. Culture populaire, identités et politique à propos du carnaval de Trinidad », *Revue française de science politique*, 42, 5 : 747-764.
- MARTIN D.-C. (dir.), 1994, *Cartes d'identité. Comment dit-on « nous » en politique?*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

- , 2002, *Sur la piste des OPNI (objets politiques non identifiés)*. Paris, Karthala.
- MONTPETIT R., 2002, « Musées et muséologie. Un champ de recherche dynamique en émergence », in D. Lemieux (dir.), *Traité de la culture*. Québec, IQRC et Presses de l'Université Laval.
- MORFAUX L.-M., 1980, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*. Paris, Armand Colin.
- MOURRAL I. et L. MILLET, 1995, *Petite encyclopédie philosophique*. Paris, Éditions universitaires.
- PIRON F., 1991, *Le savoir des femmes au Sahel. Vers une revalorisation des compétences locales*. Centre Sahel, série Dossiers n° 23. Québec, Université Laval.
- POUTIGNAT P. et J. STREIFF-FÉNART, 1995, *Théories de l'ethnicité*. Paris, Presses Universitaires de France.
- RIBARD F., 1999, *Le carnaval noir de Bahia. Ethnicité, identité et fête afro à Salvador*. Paris et Montréal, L'Harmattan.
- ROCHER G., 1973, *Le Québec en mutation*. Montréal, Hurtubise.
- RYDELL R. W., 1984, *All the World's a Fair*. Chicago, University of Chicago Press.
- , 1993, *World of Fairs. The Century of Progress Exhibitions*. Chicago, The University of Chicago Press.
- SCHNAPPER D., 1994, *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*. Paris, Gallimard.
- SCHROEDER-GUDEHUS B. et A. RASMUSSEN, 1992, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*. Paris, Flammarion.
- TAYLOR C., 1996, « Les sources de l'identité moderne » : 347-364, in M. Elbaz, A. Fortin et G. Laforest (dir.), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*. Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- THIESSE A.-M., 1999, *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Seuil.

### Sources citées

- BRASSARD A., 1967, [sans titre] Rapport sur l'activité du gouvernement du Québec à Expo 67. Archives nationales du Québec, E 5 1960-01-035/57.
- COMPAGNIE CANADIENNE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE (CCEU), s.d., Plaquette *Le Canada reçoit du 28 avril au 27 octobre 1967* (archives privées).
- COMPAGNIE CANADIENNE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE (CCEU), [circa 1964], Plaquette *Relations publiques, information, publicité et promotion* (archives privées).
- DUPUY P., 1972, *Expo 67 ou la découverte de la fierté*. Montréal, Éditions de l'Homme.

## **RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN**

*Une catharsis identitaire. L'avènement d'une nouvelle vision du Québec à Expo 67*

L'Exposition universelle de Montréal, en 1967, célébrait le centenaire de la Confédération canadienne, et le gouvernement fédéral s'employa à y souligner l'unité canadienne. Pourtant, à l'occasion d'Expo 67, se produisit un rebondissement inattendu du processus identitaire québécois : dans ce cadre où chaque pavillon, chaque objet matériel ou symbolique est désigné à l'admiration, les visiteurs québécois s'approprient la nouvelle réalité « remarquable » à laquelle ils assistent. Par ce que l'on peut appeler une « catharsis identitaire », ils adhèrent – affectivement, pacifiquement et avec enthousiasme – à cette réalité, celle d'un Québec moderne qui est « quelqu'un ». Le message d'Expo 67 est donc dévoyé au profit de l'avènement d'une nouvelle communauté de référence.

Mots clés : Curien, identité nationale, catharsis identitaire, Expo 67, Québec

*Identity Catharsis: The Emergence of a New Vision of Québec at Expo 67*

The Montreal Universal and International Exposition of 1967 was intended to celebrate the Confederation of Canada, and the federal government went to great lengths to emphasize Canadian unity. Expo 67 produced, however, an unforeseen development in Quebec's identity process: in a situation where every pavilion and every physical and symbolic object was meant to be admired, Quebecers adopted this new "remarkable" reality as their own. Through what may be called an "identity catharsis," they peacefully, enthusiastically and emotionally appropriated this new reality, that of a modern Quebec that had become "somebody." The message of Expo 67, which was unexpectedly diverted, ultimately benefited a new reference community.

Key words : Curien, national identity, identity catharsis, Expo 67, Quebec

*Una catarsis identitaria. El advenimiento de una nueva visión de Quebec, durante Expo 67*

Con la exposición universal de Montreal en 1967 se celebró el centenario de la Confederación canadiense y el gobierno federal la utilizó para realzar la unidad canadiense. Sin embargo, durante la Expo 67, se produjo un resurgimiento inesperado del proceso identitario quebequense: en ese marco, en el cual cada pabellón, cada objeto material o simbólico había sido diseñado para provocar la admiración, el público quebequense se apropió la nueva realidad « excepcional » en la que participaban. A través de lo que podemos llamar una « catarsis identitaria » la asistencia adhirió –realmente, pacíficamente y con entusiasmo- a dicha realidad, la de un Quebec moderno que se había convertido en « alguien ». El mensaje de la Expo 67 se desvió en favor del advenimiento de una nueva comunidad de referencia.

Palabras clave : Curien, identidad nacional, catarsis identitaria, Expo 67, Quebec

*Pauline Curien  
Département d'anthropologie  
Université Laval  
Québec (Québec) G1K 7P4  
Canada  
Pauline.Curien@ant.ulaval.ca*

# LE « TOURISME CULTUREL », UN LIEU COMMUN AMBIVALENT<sup>1</sup>

Saskia Cousin



L'avenir de l'anthropologie du politique réside dans sa résistance à la catégorisation professionnelle, sa possibilité même de soutenir la position de transversalité qui correspond au mieux à ses objectifs de recherche sur l'hétérogénéité des cultures. En ce sens, elle est en mesure de maintenir une perspective critique au cœur même des procédures d'homogénéisation culturelle et politique développées par les gestionnaires de l'État.

Abèlès et Jeudy 1997 : 21

## Introduction

Cet article porte sur les discours et les valeurs des acteurs pour qui le « tourisme culturel » constitue un espace commun de travail ou de confrontation. Le tourisme culturel ne sera pas considéré ici comme un type de pratiques spécifiques, ni comme un ensemble de sites ou de « destinations » qui seraient plus « culturelles » que les autres. Justement parce que la question de ce « plus culturel » reste posée. Si les acteurs touristiques et culturels, privés et publics, utilisent de manière permanente ce qui constitue un label politique (Pinto 1992) et institutionnel jusqu'au début des années 2000 (le « tourisme culturel » est aujourd'hui concurrencé par le « tourisme durable » ou « solidaire »), cela n'implique nullement un consensus sur la définition de ce tourisme culturel, et, surtout, sur les pratiques et les valeurs de ceux qui s'y réfèrent.

Plutôt que de poser *a priori* ce que serait ou ne serait pas ce tourisme culturel, il s'agira donc de restituer les débats et les conflits qui animent les agents des administrations culturelles et touristiques françaises, à l'échelle nationale ou locale, les responsables associatifs et les opérateurs privés qui décident – ou sont chargés – de mettre en œuvre des politiques ou des produits dits de « tourisme culturel ». L'observation des interactions a notamment été menée lors d'une enquête dans les salons et les colloques du tourisme culturel, en France et en Europe. On présentera plus particulièrement ici les échanges observés lors de réunions organisées par une petite entreprise d'événementiel, la société B., pour laquelle j'ai travaillé pendant trois ans dans le cadre d'une Convention industrielle de formation par la recherche (CIFRE).

---

1. Je remercie Bob White pour son soutien et sa patience infinie et Bertrand Réau pour ses conseils avisés.

## **Le tourisme culturel : discours savants et catégorie indigène**

### *L'anthropologie et le tourisme culturel*

Le tourisme est un phénomène aux implications sociales, politiques et économiques multiples, mais, à l'exception de la géographie, il reste peu étudié par les sciences sociales françaises, en raison notamment de son manque de légitimité académique.

Le champ est plus structuré au Canada et dans les pays anglo-saxons, et plusieurs départements d'universités et des revues (dont deux canadiennes francophones) se consacrent entièrement aux recherches portant sur le tourisme (Cousin, Réau et Winkin 2007). Même s'ils sont dispersés, les travaux ethnologiques sur le tourisme connaissent toutefois un essor récent lié à une réalité nouvelle : le phénomène touristique touche désormais les objets traditionnels de l'ethnologie et de l'anthropologie sociale ; les terrains proches ou lointains des ethnologues sont devenus des lieux de visites touristiques, promus comme des destinations de « tourisme culturel » par des voyageurs le plus souvent « alternatifs ». Depuis une quinzaine d'années, la communication (Winkin 2001), l'histoire (Boyer 1996 ; Bertho-Lavenir 1999), le patrimoine et la mémoire (Jeudy 2001), la famille (Fabre 2000 ; Réau 2005a et b), l'identité (Picard 1992 ; Lanfant, Allcock et Bruner 1995 ; Abram, Waldren et Macleod 1997 ; Le Menestrel 1999), l'espace (Augé 1997), l'environnement, la campagne ou la nature (Urbain 2002a et b ; Rogers 2002) sont donc revisités à travers la question du tourisme. Pour la discipline anthropologique, il ne s'agit pas seulement de prendre en compte ce phénomène, mais également de modifier le regard porté : après avoir longtemps dénoncé le tourisme et les touristes accusés de détruire les cultures authentiques, les ethnologues se sont distanciés de l'analyse en termes d'impacts et, à la suite de l'ouvrage de Michel Picard, *Tourisme culturel et culture touristique* (1992), se soucient désormais de ce que les sociétés et les populations d'accueil font du tourisme. Il s'agit donc de travaux qui portent sur les questions d'acculturation ou d'interaction entre visiteurs et visités, sur le tourisme de patrimoine, sur le rapport entre identité et tourisme, bref, sur tout ce qui a affaire avec les objets légitimes de la sociologie et de l'anthropologie sociale. Le tourisme culturel est alors présenté comme une pratique touristique visant à découvrir la culture de l'autre ; l'on cherche à observer les interactions et à en comprendre les implications et les conséquences, souvent dans une problématique de changement social (Michaud 2001). Le tourisme culturel est également étudié sous l'angle de l'imaginaire qu'il implique et suscite (Amirou 1995, 2000).

Dans une perspective qui relève plus de la sociologie de la culture, certains auteurs s'intéressent également aux pratiques de tourisme culturel en les définissant

comme la visite des institutions culturelles – patrimoniales, muséales, etc. (Patin 1997). Les choses se compliquent lorsque l'on cherche à distinguer les pratiques de tourisme culturel des autres pratiques touristiques, ou des autres pratiques culturelles, ou que l'on veut caractériser les « touristes culturels » à partir de leurs motivations ou de leurs caractéristiques sociales. Ces questions sont importantes pour les institutions dès lors qu'il s'agit de mesurer les publics ou de les faire entrer dans l'une ou l'autre catégorie – tourisme ou culture. Pour les responsables d'offices de tourisme et d'institutions touristiques locales ou nationales, le tourisme culturel est une pratique touristique qui comporte des visites « d'ordre culturel ». Inversement, pour les conservateurs et les analystes du ministère français de la Culture, le tourisme culturel est une pratique culturelle que l'on effectue pendant ses vacances. Dans les enquêtes du ministère de la Culture, le contexte à travers lequel s'effectue la pratique et la distance parcourue ne sont pas des variables déterminantes alors que c'est justement ce qui définit le tourisme et le touriste pour les institutions qui s'en préoccupent<sup>2</sup>. En revanche, les institutions culturelles et touristiques partagent une définition « française » de la culture lorsqu'elles parlent de tourisme culturel, une définition liée au patrimoine historique bâti et aux musées, ce qui n'est plus le cas en Amérique du Nord et dans les instances internationales non gouvernementales.

### ***Le tourisme culturel comme label institutionnel***

Le tourisme culturel est sans doute une invention des institutions internationales. En effet, depuis la fin des années soixante, L'Unesco, l'Icomos et l'Organisation mondiale du tourisme (OMT) se préoccupent du tourisme et de ses interactions avec les populations locales, leur culture et leur identité. Ces institutions sont, avec le Conseil de l'Europe, à l'origine de l'invention de la « doctrine du tourisme culturel » (Cousin 2002, 2007 à paraître) comme « bon tourisme » (Picard 1992) – bon pour les touristes, pour les populations, pour l'économie et pour les cultures – par opposition au « mauvais » tourisme de masse, qui fait l'objet de tous les rejets, comme est rejeté le touriste d'origine populaire, forcément vulgaire et pollueur (Urban 1991 ; Équipe MIT et Knafou 2002). Cette doctrine édictée dans les années soixante a suivi l'évolution des dogmes économiques, la transformation de la notion institutionnelle de culture, l'élargissement du concept de patrimoine et l'avènement de la « mobilité » comme valeur suprême. L'analyse des divers textes et chartes du tourisme culturel et de leurs filiations intellectuelles révèle que les institutions sont

---

2. Depuis 1954, L'ONU et les institutions internationales définissent « le touriste » par le fait qu'il passe une frontière ou, dans le cas du tourisme intérieur, par le fait qu'il passe au moins une nuit hors de son domicile. Cette définition, liée à l'industrie du tourisme, ne convient pas au tourisme culturel, car elle exclut ce qui justement le définit : le caractère « culturel ».



passées d'une vision humaniste et universaliste du tourisme comme facteur de progrès (charte de 1976) à une vision relativiste et « interculturelisme » (charte de 1999)<sup>3</sup>. Cette évolution peut s'appliquer aux « nouvelles » formes de tourisme culturel, qui s'intitule désormais « tourisme solidaire », « tourisme équitable », « tourisme ethnique » ou « ethno tourisme ». Ces tourisms – et bien sûr les institutions qui le promeuvent et l'organisent – ont ainsi acquis un statut moral : constituer un lien pacifique entre les cultures et les identités culturelles et, pour le Conseil de l'Europe, contribuer à la naissance d'une conscience européenne (Cousin 2006 à paraître). Le « tourisme culturel » a également rencontré un grand succès auprès des collectivités locales puisqu'il leur permet de valoriser commercialement une « identité » en fait une image de leur territoire, image élaborée grâce à des « consultants en identité » qui se présentent parfois aussi comme des ethnologues. Dans ce cadre, le tourisme culturel peut également être défini comme une « offre », et plus particulièrement une offre culturelle payante (Collardelle et Montferrand 1994, 1998), liée au patrimoine historique bâti. On est ici dans la logique des ouvrages qui portent sur la valorisation touristique du patrimoine culturel (Bayle et Humeau 1992 ; Barré 1995 ; Origet du Cluzeau 1998)<sup>4</sup>, même si, dans ces ouvrages, les « produits de tourisme culturel » désignent le plus souvent des circuits pour les groupes, la seule chose rentable pour les voyageurs.

Différents auteurs se sont donc penchés sur le « tourisme culturel », avec des acceptions et des utilisations très différentes, voire antagonistes, en fonction de la situation sociale du locuteur et de l'objectif poursuivi. Par exemple, le commentaire que donnent Pierre Bourdieu et Alain Darbel du tourisme culturel – « En tant qu'occasion parmi d'autres d'actualiser une attitude cultivée, le tourisme culturel, c'est-à-dire le tourisme qui fait une place aux visites de musées, dépend du niveau d'instruction plus fortement encore que le tourisme ordinaire » (Bourdieu et Darbel 1967 : 47) – n'a rien à voir avec l'utilisation de cette expression par des consultants

- 
3. Les chartes successives du tourisme culturel de 1976 et 1999 ont été élaborées par l'Icomos ([www.international.icomos.org](http://www.international.icomos.org)), un organisme professionnel international non gouvernemental chargé notamment des classements au patrimoine mondial de l'humanité. Cependant, bien avant la charte de 1999, le Québec avait, dès 1979, élaboré sa propre « Déclaration québécoise sur le tourisme culturel » qui, à l'inverse de la charte de l'Icomos, ne soulignait pas la protection du patrimoine historique bâti, mais le rôle du tourisme culturel comme « un agent susceptible de mettre en valeur et de respecter les façons de vivre des Québécois, leur langue, leur patrimoine et leur environnement ». Cela dans la volonté explicite d'affirmer l'identité et la singularité du Québec vis-à-vis du Canada (Conseil des monuments et sites du Québec 1979 : 13). Pour une analyse de l'évolution de la notion de tourisme culturel et une comparaison des chartes, voir (Cousin 2007 à paraître).
  4. Les références peuvent paraître un peu anciennes, mais il y a peu de nouveautés sur ce sujet. Le tourisme culturel n'est plus un objet de discours « à la mode » ; il a, depuis peu, laissé la place au « tourisme durable, équitable, solidaire, ethnique ». Mais les discours reprennent les mêmes affirmations non étayées et relèvent des mêmes logiques institutionnelles ou commerciales.

ou des élus qui veulent rentabiliser leur offre patrimoniale – « le tourisme culturel [...] n'est finalement qu'un produit de consommation comme les autres » (Bayle et Humeau 1992 : 8) ou avec la connotation morale que lui confèrent l'Unesco et le Conseil de l'Europe.

La production du discours sur le tourisme culturel a donc été, pour partie, liée, à des considérations politiques, territoriales et éthiques dans lesquelles les pratiques et les représentations des touristes et des professionnels concernés n'avaient que peu d'importance. Il fallait inventer la catégorie tourisme culturel, une catégorie toujours plus poreuse et malléable, au gré de l'évolution de la notion de culture, et du passage d'une acception « à la française » – la culture comme œuvre de l'esprit, comme supplément cultivé, incarnée dans l'offre de musées et de hauts lieux du patrimoine – à une vision qui lie la notion de culture à celle d'identité et de civilisation, la culture comme tout ce qui serait le signe de la spécificité d'un groupe ou d'un lieu. Une définition parfois taxée de relativiste, le plus souvent légitimée par des références à l'ethnologie et à l'anthropologie sociale et qui est devenue, au fil des années une preuve de distinction bien plus certaine que la visite des hauts lieux du patrimoine, considérée, pour beaucoup, comme un lieu commun. Valery Patin, sociologue, consultant et membre de l'Icomos affirme ainsi que « le tourisme culturel a perdu sa vocation de signe social », car « rompant avec l'approche traditionnelle qui se voulait littéraire, sélective, esthétique, commémorative, les classes moyennes ont imposé une visite plutôt visuelle, émotionnelle, historique, scolaire, et surtout identitaire » (Patin 1994 : 33). Aujourd'hui, la définition du tourisme culturel oscille entre élitisme et populisme, humanisme classique et relativisme extrême, en fonction du locuteur et de ses intérêts institutionnels, commerciaux, politiques ou académiques.

Les frontières entre les catégories *-emic* et *-etic* sont donc éminemment perméables, comme elles le sont pour le terme « culture ». Or, comme l'écrit Jonathan Friedman dans un article paru dans *Anthropologie et Sociétés* en 2004, « le cheminement depuis l'autonomisation du concept de culture en tant qu'objet d'analyse jusqu'à son emploi dans les politiques identitaires ne peut être compris que si nous nous efforçons de maintenir une perspective critique et réflexive ». La perspective critique nécessaire à la distanciation vis-à-vis de la notion de culture est indispensable pour l'expression « tourisme culturel », surtout que l'intérêt théorique de cette dernière reste à démontrer. Lorsqu'ils n'écrivent pas dans un cadre institutionnel ou commercial, les chercheurs en sciences sociales semblent par ailleurs d'accord sur le fait que l'expression « tourisme culturel » ne désigne aucune pratique homogène ni aucune destination, encore moins un secteur d'activité économique autonome. Il ne s'agit donc pas ici de considérer le tourisme culturel comme un objet sociologique pertinent. Le tourisme culturel est d'abord un label, une « catégorie indigène », même si cette catégorie est produite, entre autres, par les sociologues ou les anthropologues qui travaillent pour l'Unesco ou pour le ministère de la Culture. Or, dans

les lieux de production et de diffusion des discours professionnels et des produits de tourisme culturel, les définitions internationales du tourisme culturel peuvent constituer un contexte, ou un élément de justification dans un argumentaire, mais guère plus. À quoi sert donc ce label? Nous allons voir qu'il est utilisé comme un lieu commun par différents acteurs politiques, institutionnels et commerciaux qui tentent de concilier des pratiques professionnelles et des valeurs considérées comme *a priori* antagonistes. Ce qui se joue d'abord, c'est l'opposition, historique en France, entre le « monde de la culture » et celui du tourisme et des loisirs.

### ***Culture, loisirs et tourisme en France : une opposition historique***

La représentation en termes de « mondes » de la culture et du tourisme s'inscrit dans l'opposition historique, politique et sociale des institutions et administrations de la culture, du tourisme et des loisirs en France. L'organisation politique des loisirs et de la culture se scinde en 1959 avec la création du premier ministère des Affaires culturelles par André Malraux. Celui-ci impose une politique de démocratisation qui passe par la doctrine « du choc culturel », avec pour finalité la rencontre avec l'œuvre. La conception des loisirs soutenue par les mouvements d'éducation populaire, dont notamment Peuple et Culture fondé par Joffre Dumazedier, et, pour le tourisme associatif, l'association communiste Tourisme et Travail, défend au contraire une éducation et un encadrement du peuple où la culture est un moyen de développement personnel, parmi d'autres (Dumazedier 1972). Par ailleurs, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, l'offre touristique marchande se structure à travers les opérateurs privés et les collectivités locales, en marge de l'État et souvent en opposition avec lui. La distanciation du ministère des Affaires culturelles avec le champ des loisirs, les réseaux d'action culturelle, les amateurs et l'Éducation nationale relève pour partie de raisons pragmatiques, c'est-à-dire, en l'occurrence, de la nécessité de « définir un territoire autonome et légitime pour la nouvelle administration culturelle » (Patriat 1998 : 152). Toutefois, malgré plusieurs tentatives, Malraux échoue dans sa tentative d'intégrer à son ministère le haut-commissariat au Tourisme. Le tourisme sera à partir de ce moment-là considéré comme une activité de loisirs relevant de l'industrie ou de la culture de masse, jugée incompatible avec la nature supérieure de la Culture. Le ministre affirme ainsi en 1963 : « il n'y a pas de culture sans loisirs, mais ces loisirs ne sont que les moyens de la culture »<sup>5</sup>.

---

5. André Malraux affirme : « À l'époque du front populaire [en 1936], Léon Blum voulut créer une chose assez proche de ce que nous tentons. Avec Léo Lagrange, il fonda le premier ministère des Loisirs, et pendant des années, on a cru que le problème de la culture était un problème d'administration des loisirs. Il est temps de comprendre que ce sont deux choses distinctes, l'une étant seulement le moyen de l'autre. Une auto est toujours une auto, mais quand elle nous mène quelque part, ce n'est pas la même chose que quand elle nous jette dans un précipice. Il n'y a pas de culture sans loisirs, mais ces loisirs ne sont que les moyens de la culture » (Discours au Palais Bourbon, 9 novembre 1963. Cité dans Urfalino 1996 : 44).

Il faut attendre la fin des années soixante-dix et, surtout, l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture, pour que s'amorce la volonté de transformer les relations entre culture, tourisme et loisir. La démocratisation culturelle et l'industrie culturelle ne sont plus présentées comme incompatibles, mais on s'interroge sur leurs possibles rapprochements (Girard 1978), ce qui ne va pas sans provoquer un tollé dans les milieux culturels de gauche. C'est dans cette perspective de rapprochement de l'économie et de la culture<sup>6</sup> que se constitue la politique dite de « tourisme culturel ». Les institutions concernées, relayées par des consultants et des organisateurs d'événements se donnent pour objectif de concilier ces « deux mondes », à travers des labels, des conventions, des colloques, des salons ou des rencontres plus informelles. Ainsi, en 1987 est signée une première convention entre le ministère de la Culture et le Secrétariat d'État au Tourisme (messieurs Lang et Baylet), une deuxième sera signée en 1998, au moment où les socialistes sont, avec la gauche plurielle, de nouveau au pouvoir (mesdames Trautman et Demessine). Cette Convention Culture-Tourisme a explicitement des objectifs institutionnels : il s'agit de rapprocher deux administrations toujours considérées par leurs agents<sup>7</sup> comme des mondes autonomes, ne partageant ni la même langue, ni les mêmes valeurs. On choisit des thématiques consensuelles, des projets susceptibles d'être acceptés par tous : l'amélioration de la signalisation routière, la « signalétique », « l'accueil » des lieux ouverts au public. C'est ainsi que, pour certains auteurs, le ministère de la Culture « est passé d'un rejet de l'attitude consummatrice au début des années 60 à une soumission plus ou moins explicite au tourisme de masse depuis le milieu des années 80 » (Urfalino 1996 : 346).

Pourtant, comme nous allons le voir, ceux qui se nomment eux-mêmes respectivement « professionnels de la Culture » et « professionnels du Tourisme », ont toujours bien du mal à s'entendre, et le mépris réciproque semble encore organiser aujourd'hui nombre des relations entre les administrations culturelles et les institutions touristiques. Des opérateurs privés vont également tenter de se poser comme intermédiaires. C'est le cas d'un ancien chargé de mission de Jack Lang, devenu directeur d'une petite société d'événementiel, qui organise à partir de 1988 un salon

---

6. Jack Lang, nouveau ministre, affirme lors de la conférence mondiale des ministres chargés de la Culture à Mexico en 1982 « culture et économie, même combat ». Pour lui, les industries culturelles sont de plus l'un des moyens de lutter à armes égales contre « l'impérialisme financier et intellectuel américain ».

7. C'est ainsi que le responsable du tourisme culturel au Secrétariat d'État au Tourisme explique la signature de la première Convention : « Le tourisme culturel, c'était la volonté de deux directeurs, [...] l'ancien directeur de l'École Nationale du Patrimoine. [...] Et de l'autre côté, c'était Francesco Frangialli, qui est à l'heure actuelle secrétaire général de l'OMT. C'est des hommes de Culture, et ils se sont dit, on va faire signer nos ministres, on va faire quelque chose pour rapprocher nos deux mondes. À ce moment, il y avait des problèmes de concepts, de langages, de cultures propres à chacun des organismes, plus des jugements très personnels que pouvaient avoir les conservateurs envers les tour-opérateurs, jugements qui subsistent toujours » (entretien, 1999).

des musées, puis, en 1997, l'édition unique d'un salon du tourisme culturel et les années suivantes, des rencontres professionnelles. Se révélant dans l'incapacité de faire venir des visiteurs clients, c'est-à-dire des comités d'entreprises ou des voyageurs susceptibles d'acheter les circuits de tourisme culturel proposés par ses exposants, la société dépose le bilan en 2000.

### **Un comité de pilotage**

#### *Les « touristes » et les « cultureux »*

Un « Comité de pilotage » est organisé en France en 1999 par une entreprise privée, la société B., pour préparer deux journées de rencontres professionnelles sur le tourisme culturel et le tourisme urbain. L'observation des échanges au sein du Comité de pilotage permet de mieux comprendre la manière dont les différents acteurs se situent les uns vis-à-vis des autres. Le directeur de l'entreprise B. choisit les membres de ce comité dans un triple objectif : légitimer la manifestation par des « parrainages » prestigieux, la faire connaître dans les réseaux commerciaux et institutionnels et s'assurer de l'inscription payante de certaines collectivités en les associant à la préparation des journées (5400 euros par organisme ou ville). Le Comité est composé de directeurs et de présidents d'offices de tourisme et d'associations de tourisme regroupant différentes collectivités territoriales, à l'échelle française et européenne, de responsables culturels à un niveau européen, national et local, de voyageurs (également appelés tour-opérateurs) et d'un sociologue du tourisme très connu. Les membres du Comité sont presque tous des hommes, blancs, d'une cinquantaine d'années qui occupent des postes à responsabilité dans leurs organismes respectifs. Le directeur de la société B. n'a convié personne du ministère de la Culture, ni du Secrétariat d'État au Tourisme : il veut se placer comme l'unique intermédiaire entre les collectivités locales et les voyageurs, et tient un discours sur l'utilité publique du tourisme culturel, en se référant explicitement à Jack Lang. De nombreux interlocuteurs croient d'ailleurs que la société B. travaille pour ou avec le ministère de la Culture. Confusion savamment entretenue par l'entreprise.

Certains des membres du Comité, comme le sociologue, ne viendront jamais aux réunions ; d'autres, les membres d'un réseau méditerranéen ou la directrice du tourisme d'un pays scandinave n'y feront qu'un passage rapide. Les débats du Comité sont en effet le plus souvent centrés sur des cas ou des problèmes spécifiquement français, ce qui n'incite pas les étrangers à revenir. Les réunions ont lieu à Paris, dans un quartier d'affaires situé entre l'Opéra et la Bourse, dans les bureaux de la société, autour d'une grande table de réunion et d'un petit-déjeuner « continental ». Y participent également des stagiaires de l'Institut européen des itinéraires culturels, un organisme dépendant du Conseil de l'Europe avec lequel la société B. a conclu un accord de partenariat, et moi-même, qui suis perçue par les membres du Comité comme une stagiaire ou une secrétaire de l'entreprise B. puisque j'enregistre

et prends des notes, et ce, même si j'ai expliqué la raison de ma présence. Les extraits de conversation qui suivent sont principalement issus de la première rencontre de ce Comité de pilotage et sont présentés dans leur chronologie. Ne sont cités que les échanges qui font ressortir la dynamique des débats sur le tourisme culturel et sont révélateurs des postures et des discours que j'ai pu observer lors des trois années passées dans ce contexte professionnel. J'ai en revanche coupé les longs monologues où les participants cherchent à donner de leurs responsabilités, de leur ville, de leur région ou de leur entreprise la meilleure image possible. J'ai également éliminé l'ensemble des questions et des débats qui portaient sur l'organisation concrète de la manifestation – mais ils étaient peu importants lors de cette première rencontre.

Le premier mars 1999, il s'agit donc essentiellement de se présenter. C'est un élu du Syndicat national des agences de voyage (SNAV) qui commence. Ancien autocariste, il est président des agences de tourisme d'accueil, c'est-à-dire les agences qui accueillent les groupes et organisent leurs hébergements et déplacements sur place.

— Je travaillais à Paris Vision, vous savez, les cars! Donc je sais concilier l'intérêt touristique et l'intérêt culturel! [CW, images : « ParisVision »]

À ses côtés, la directrice d'une agence de voyage spécialisée dans les circuits culturels pour Américains présente en quelques mots son agence puis exprime ses difficultés à intéresser ses groupes à des visites originales. C'est une dame très distinguée, qui raconte de manière assez précise son travail et son expérience de voyageur.

— Pour les visites pittoresques, pas de problème. Mais quand j'ai proposé à mes Américains, très cultivés, une visite du quartier Perret au Havre<sup>8</sup>, il n'y en a pas un qui a suivi : ils sont tous restés à Honfleur. [CW, images : « LeHavre »]

Elle donne plusieurs autres exemples de propositions de visite dans des villes ou des quartiers peu touristiques « qui n'ont pas fonctionné ». Personne ne semble s'intéresser à son expérience malheureuse de mise en tourisme du patrimoine contemporain. Tout se passe comme si, pour les participants, il était impossible d'entendre que la « demande touristique » ne correspond pas forcément aux nouvelles offres de tourisme culturel que les collectivités et les ministères cherchent à créer pour répartir la « manne touristique ». Le tour de table se poursuit avec le responsable des conventions avec les collectivités locales de l'Association Française d'Action Artistique (Afaa<sup>9</sup>), une structure qui dépend du ministère des Affaires étrangères. Avec la décentralisation et la restriction des budgets du ministère de la Culture, les collectivités locales françaises sont amenées à développer des partenariats avec d'autres instances,

8. En 1999, la ville du Havre a postulé auprès de l'Unesco pour que le quartier reconstruit par Perret devienne patrimoine mondial. Pour les élus et les responsables techniques de la ville (dont l'un est présent au Comité de pilotage), ce classement devait permettre de développer le tourisme. La ville du Havre a été classée patrimoine mondial de l'Unesco en juillet 2005.

9. L'Afaa a été rebaptisée culturesfrance (tout attaché) en 2006 (voir <http://www.afa.asso.fr/>).

comme, par exemple, cette Association Française d'Action Artistique. Le responsable des conventions s'exprime en diplomate rompu à l'exercice de congratulation de ses partenaires français et étrangers.

— Il y a aujourd'hui une professionnalisation des métiers de la culture, il y a une vie culturelle dans vos villes d'une excellence inégalée. Nous sommes chargés d'exporter l'excellence, nous sommes amenés à travailler avec les collectivités locales. Avant, naturellement, on travaillait avec le ministère de la Culture. Maintenant...

Le voyageur élu au Snav n'apprécie guère cette rhétorique ni le manque d'intérêt des personnes présentes et, plus largement, des responsables politiques et culturels, pour la rentabilité des produits touristiques. Manque d'intérêt par exemple pour le récit d'échec de sa collègue, alors que cette rentabilité est essentielle à la survie des voyageurs. La distinction que tente d'introduire le diplomate entre l'État central et les collectivités locales lui paraît assez vaine pour qu'il coupe l'intervenant.

— Professionnels de la culture, ça veut dire quoi, « professionnels de la culture »?! La culture croit toujours avoir raison, et ils imposent des produits dont on sait qu'ils ne se vendent pas. Ils sont où les professionnels?

Le directeur de l'Office de tourisme de Limoges, qui prend systématiquement le parti des opérateurs privés, renchérit :

— L'activité touristique, est-ce que c'est seulement la danseuse de la collectivité ou est-ce que c'est de l'économie? Il faut que tous les musées et les entreprises soient rassemblés. Mais la culture, c'est souvent des professionnels dans leur tour d'argent.

Le directeur de la société B. tente de s'interposer :

— Le problème entre la culture et le tourisme, il est politique : c'est parce qu'il y a rarement des élus qui ont la double casquette culture et tourisme.

Le président du Snav reprend son monologue sur les « gens de la culture » qu'il juge incompétents. Le directeur de l'Office de tourisme de Dijon se pose en réconciliateur :

— D'un côté, on a des gens de la culture et de l'autre, du tourisme. C'est des passions, on est tous des passionnés, ça fait des étincelles, c'est normal. La culture, c'est de la recherche scientifique, nous, nous sommes liés au marché, heureusement! Mais nous devons reconnaître que les institutions culturelles ne sont pas que des moyens à notre service.

La directrice de l'agence de communication s'adresse au président du Snav :

— Pour vous, la culture, ce n'est qu'un moyen pour faire votre objectif, pour faire venir le maximum de touristes pendant un maximum de temps, pour être rentable. Les gens de la culture, ils n'ont pas envie de cela.

Cet échange où les acteurs du tourisme sont accusés d'instrumentaliser « la culture » renvoie termes à termes, mais de manière inversée, aux discours de Malraux et de son ministère évoqués plus haut, pour qui les loisirs et le tourisme ne pouvaient être qu'un moyen de la culture.

### ***La médiation, le voyageur et « l'offre culturelle » ou la culture du petit-déjeuner***

L'antagonisme ne vient pas seulement du sentiment d'instrumentalisation : il est également lié au fait que les deux groupes professionnels (ou plutôt les personnes qui se considèrent comme relevant de l'un ou l'autre des groupes) ne parlent pas la même langue, n'entendent pas la même chose lorsqu'il leur arrive d'utiliser le même vocable ou, me semble-t-il, surjouent l'incompréhension, puisque cette dernière permet d'être associé à l'un ou l'autre « camp ». Le responsable du Club collectivités territoriales à l'Afaa tente ainsi de répondre aux invectives du président du Snav :

— Il y a une notion beaucoup plus importante que la notion de rentabilité, c'est celle de public. Il y a une vraie réflexion sur la notion de public dans les milieux culturels. Et quand on parle de public, c'est le travail du tourisme, la médiation.

Le directeur de l'Office de tourisme de Dijon :

— C'est quoi, la médiation?

Silence amusé pour certains, agacé pour d'autres. Le directeur des Affaires culturelles du Havre donne une définition consensuelle de la médiation (« c'est la capacité de transmettre ce qui est présenté »), et une discussion sur l'offre culturelle de chacune des villes représentées s'engage. Le directeur du Tourisme-Club de Brest explique que dans sa ville, « il n'y a pas d'équipement culturel d'un grand intérêt ». [CW, images : « Brest »]

— Il y a le musée des Beaux-Arts, c'est bien mignon, mais il faut trouver autre chose, le tourisme urbain. L'objectif, c'est que les gens qui viennent à Océanopolis restent six heures à Brest et dépensent beaucoup de fric. Le problème, c'est que le tourisme, c'est la portion congrue de la culture.

Le responsable de l'Afaa s'énerve :

— Il y a quelque chose qui me choque, pas en tant qu'Afaa, mais en tant qu'individu. Ça fait deux fois que je vous entends dire qu'il faut qu'ils dépensent le plus d'argent possible. Moi, quand je voyage, je veux bien dépenser de l'argent, mais il faut quelque chose de qualité. Regardez les petits-déjeuners, c'est de la culture le petit-déjeuner, il pourrait y avoir des spécialités. Eh bien non, c'est la chaîne !



Le président du Snav :

— De toute façon, pour mettre dans les brochures, il faut que l'on sache 18 mois à l'avance, et les gens de la culture, ils sont pas foutus de prévoir. Et le gouvernement, il est pas foutu de prévoir d'une année sur l'autre le budget de la culture et du tourisme. Comment voulez-vous que cela marche!!

S'ensuit une discussion sur les modalités de programmation et les habitudes en la matière dans d'autres pays. Puis, chacun raconte les dispositions que prend sa ville pour se « mettre au tourisme » ou « changer d'image ». Le directeur de Limoges insiste [CW, images : « Limoges »] :

— À Limoges, le problème, c'est Proust : il nous a fait énormément de mal avec le verbe « limoger »<sup>10</sup>. Mais il y a plein de choses à faire, la porcelaine... Et la gare est classée.

Le directeur du Club Tourisme de Brest :

— La notion de « Ville », cela ne peut pas continuer, il faut faire éclater ça, et parler de « Pays ».

En parlant de « Pays », il fait référence à l'entité territoriale créée par la loi de 1995 sur l'aménagement du territoire<sup>11</sup>. Cette « notion » est très utilisée par les collectivités locales, surtout en milieu rural, dans un objectif touristique ou politique. Le fait de considérer une ville comme une « notion » ou une « marque » est fréquent dans le monde du tourisme. Pour exemple, le site de l'Office de tourisme de Limoges nous apprend que : « plus qu'une ville, Limoges est une marque connue dans le monde entier »<sup>12</sup>. Le directeur de l'Office de Dijon :

— L'aspect culturel en ville est très important, parce que c'est un moyen de monter le niveau de l'image. On fait ses courses avec une garantie patrimoniale, on vient dépenser en ville sur un fond culturel.

« Monter le niveau de l'image », « garantie patrimoniale » : l'offre culturelle est ici considérée comme une sorte de contexte, une marque de distinction, les pratiques culturelles réelles des consommateurs n'ayant aucune importance. « Je m'excuse », ajoute-t-il à l'adresse du responsable de l'Afaa qui riposte :

10. En fait, ce terme est utilisé dès 1916 pour désigner les officiers relevés de leur commandement et assignés à résidence à Limoges. Proust le reprend en 1922 (dans *Le Temps retrouvé*, 1961 : 733) et le verbe prend par extension le sens de « destituer un fonctionnaire de sa responsabilité » (Source : Trésor de la langue française - <http://atilf.atilf.fr/>). Limoges était et demeure une ville de garnison.

11. Loi n° 95-115 du 4 février 1995 d'orientation pour l'aménagement et le développement du territoire. Elle fut ensuite remaniée deux fois et devint, pour beaucoup d'élus, la loi Pasqua-Voinet-Chevènement, du nom des ministres successifs qui la présentèrent puis l'amendèrent.

12. Voir le site ([http://www.tourismelimoges.com/ouverture\\_monde/F\\_accuei\\_globl.htm](http://www.tourismelimoges.com/ouverture_monde/F_accuei_globl.htm)), consulté le 5 août 2006.

— Le fond culturel, on le voit très peu dans les hôtels !

— Mais nous, à Dijon, on a un signe distinctif pour les hôtels qui achètent et offrent des entrées à des expositions, et on essaie de se mettre aux normes Afnor, même si c'est très difficile. Et les policiers municipaux sont formés au tourisme. Mais on ne veut pas tomber dans les visites guidées qui sont vécues comme la corvée culturelle. C'est pour cela que se développent les audioguides. Il faut pouvoir accéder librement, il faut qu'ils décident librement de l'offre qu'ils vont voir.

Le diplomate ne semble pas convaincu du caractère culturel des normes Afnor. Le président du Snav renchérit :

— Les hébergements de caractère, c'est important. À Budapest, les hôtels de la ville basse n'ont pas d'intérêt, mais, sur la colline, il y a un Hilton qui abrite un couvent !

Le directeur de l'Office de tourisme de Limoges soutient son collègue de Dijon, qui n'en demande pas tant :

— Limoges n'est pas Ville d'art et d'histoire pour ne pas tomber dans le corset de la Caisse des monuments historiques. Nous, on lutte contre ce label.

Le label « Ville ou Pays d'art et d'histoire » est attribué par le ministère de la Culture<sup>13</sup> aux collectivités locales qui mettent en valeur leur architecture et leur patrimoine. Le terme patrimoine est entendu dans une acception très large : l'obtention du label dépend en fait de la mise en œuvre des objectifs de la convention, notamment de l'emploi d'un animateur du patrimoine et de guides conférenciers agréés, de la création d'un centre d'interprétation et des actions de sensibilisation en faveur des habitants et du jeune public. Pour l'obtention et la conservation du label, la dimension touristique ne prime pas, même si les collectivités – et nombre de touristes – considèrent ce label comme la preuve du caractère exceptionnel d'un patrimoine. Pour beaucoup d'élus et de techniciens du tourisme, ce label est donc trop culturel, trop contraignant et trop coûteux à mettre en œuvre.

Le directeur de B. essaie de réconcilier tout le monde en expliquant que 30 % des touristes font des visites extérieures et seulement 6 % des visites intérieures.

— Le tourisme urbain, c'est la capacité à élargir la sphère culturelle, le *swinging London*, c'est d'abord un état d'esprit!

Pour cet ancien collaborateur de Jack Lang, comme pour de nombreux promoteurs du tourisme culturel, la culture semble plus relever de l'attitude que de la connaissance, la valeur suprême du tourisme culturel est la mobilité, les « bons touristes » sont « les rapides qui aiment à humer l'air du temps », et qui s'opposent aux

---

13. Il est géré par la Caisse des monuments historiques, rebaptisée Monum (voir <http://www.vpah.culture.fr/>).

« touristes culturels boulimiques », considérés par d'autres comme le « pôle noble du tourisme culturel » (Origet du Cluzeau 1998). Considérer la mobilité et la flânerie dans un contexte « culturel » comme une marque de culture ne peut être totalement dissocié de l'évolution de la notion de culture en anthropologie, du relativisme culturel, des *cultural studies*, et de l'utilisation de certains textes d'auteurs comme Arjun Appadurai, très sollicité par l'Unesco. Ce discours est également lié à l'évolution de l'art et aux avatars du *ready-made* de Marcel Duchamps. Il n'est pas propre aux acteurs de la sphère culturelle ou au public, mais marque plutôt une distinction entre les « anciens » et les « modernes » ou, comme certains le revendiquent, entre Paris et « la province ».

### *Paris-Province, l'autre opposition*

La matinée est bien avancée et le directeur de l'Office de Limoges, soucieux de paraître au fait des dernières évolutions du marché touristique, commence une longue explication sur les « TO » et les « possibilités d'export » de sa ville. La personne de l'Afaa l'interroge :

— C'est quoi un TO?

Les membres du Comité sont interloqués. Heureusement, les deux TO – ou tour-opérateurs – viennent de partir. Le directeur de la société et son alliée, la directrice de l'agence de communication, entendent bien en profiter pour réconcilier les responsables institutionnels du tourisme et ceux de la culture, par exemple en leur trouvant un adversaire commun, ce président du Snav si prompt à critiquer vertement tout ce qui a affaire avec la culture.

— C'est aberrant cette histoire de 18 mois pour faire un programme, à l'heure d'Internet. Et dès qu'on dit culture, il pense élitisme. Il a une réaction proche des gens de province par rapport aux gens de Paris.

Les « gens de Province », en majorité autour de la table, toussent. Le directeur de B. renchérit :

— C'est les gens du tourisme, surtout les Cdt, ils ont une position de retrait d'emblée.

Et la personne de l'Afaa demande :

— C'est quoi un CDT<sup>14</sup>?

Pour faire diversion devant cette nouvelle question qui laisse les « gens du tourisme » ébahis, non plus seulement agacés, le directeur de B. demande alors au

---

14. Le CDT est un Comité départemental du tourisme, l'organisme qui fait la promotion touristique au niveau du département ; au niveau régional, on dira CRT – Comité Régional de tourisme.

directeur de l'Office de tourisme de Dijon quels sont ses accords avec le Consortium<sup>15</sup>, mais le directeur de Dijon risque la question :

— C'est quoi le Consortium?

Il y a un silence : les deux organisateurs, le directeur de B. et la directrice de l'agence de communication, choqués par cette ignorance, ne parviennent plus à se poser comme des intermédiaires, alors que leur position est déjà déséquilibrée par leurs parcours professionnels respectifs qui les identifient comme appartenant au « monde de la culture ». Ils n'ont pas trouvé la meilleure accroche pour une réconciliation générale : parler des « gens de province » et stigmatiser les « gens du tourisme » et les « CDT » les place comme des « Parisiens » de la culture, alors que tous leurs interlocuteurs, excepté la personne de l'Afaa, viennent de province. Heureusement, les affirmations péremptoires du président du Snav permettent encore de trouver un terrain d'entente avec la critique des organisateurs de voyage, les fameux « TO » ou voyagistes. Tous sont d'accord pour critiquer le schéma simpliste des organisateurs de voyage, leur incapacité à « innover », leurs *a priori*. Même le directeur de l'Office de tourisme de Limoges en convient :

— C'est vrai qu'on entend de la part des TO, que la culture, c'est pour les cults-terreux et que le tourisme, ça c'est de l'économie.

La conversation se poursuit dans un très bon restaurant du quartier de l'Opéra : le directeur de Producteurs doit convaincre ses interlocuteurs qu'ils peuvent investir en sécurité dans sa manifestation. Mais, pendant le déjeuner, le directeur de l'Office de tourisme de Limoges et la directrice de l'agence de communication ont une altercation sur la légitimité des journées « portes ouvertes ». Le directeur de l'Office explique qu'il est absolument contre le principe, car cela coûte cher puisqu'il faut payer les employés ; la directrice de l'agence rétorque violemment que les portes ouvertes sont l'une des bases de la démocratisation de la culture. Lors d'un autre repas, à l'issue d'une autre réunion, le sujet reviendra sur la table, de manière aussi polémique, et le directeur de l'Office de tourisme de Limoges dira alors, comme pour s'excuser de ses opinions :

— Je sais, je suis un épicier. J'arrive avec ma blouse grise et je compte les sous.

Ce directeur, comme les autres responsables touristiques, revendique une appartenance au « monde marchand » qu'il oppose à celui de la culture, qui ne serait pas au fait de « la réalité ». Or, excepté les organisateurs et les deux agents de voyage, tous les participants sont des responsables institutionnels. La discussion se

---

15. Le Consortium est le Centre d'Art contemporain de Dijon. Il a été créé en 1977, est conventionné par l'État et accueille des artistes très prestigieux sur deux espaces à Dijon (voir <http://www.leconsortium.com>).

structure autour d'une opposition entre « culture » et « tourisme », opposition rappelée à chacun par les questions des uns et des autres à propos de sigles, de sites, ou de notions : « c'est quoi... un CDT, la médiation, un TO, le Consortium? ». En posant sa question, la personne affirme son ignorance de « l'autre monde » et se place, pour ses interlocuteurs, dans un camp ou dans un autre, celui de « la Culture » ou celui du « Tourisme ». Lorsque les participants parlent du tourisme et de la culture, ils ne font référence ni aux pratiques des touristes, ni aux représentations qui organisent la définition de la culture ou du tourisme à l'Unesco et dans les ouvrages de consultants ou de chercheurs. « Le Tourisme » et « La Culture » désignent un ensemble d'individus, d'administrations, de lieux, d'activités, de politiques, de sémantiques, d'idéologies qu'ils estiment relever de deux mondes : « la culture, c'est scientifique, le tourisme, c'est de l'économie » affirme le directeur de l'Office de Dijon.

Les échanges au sein de ce Comité restent relativement courtois. Dans les salons du tourisme, lors de discussions entre personnes qui se considéraient comme relevant du même milieu, j'ai pu entendre des professionnels du tourisme dire que les « cultureux » sont prétentieux, méprisants et incapables, car ignorant des « réalités », c'est-à-dire, en l'occurrence, des « obligations de rentabilité ». À l'inverse, certains des responsables d'institutions culturelles stigmatisent l'ignorance, voire « la bêtise » ou « la brutalité » des « marchands de soupe » du tourisme. Ces qualificatifs violents sont toutefois plutôt rares. Ce qui est fréquent en revanche est le regret affirmé d'une opposition irréductible en raison du rejet de l'autre, mais qui pourrait être levée, si cela ne dépendait que de soi. Les personnes qui considèrent qu'elles appartiennent à l'un des milieux regrettent, tout en se les appropriant, les stéréotypes qu'elles imaginent formulés à leur encontre par « l'autre milieu ». Pour caractériser l'opposition entre « Tourisme » et « Culture », les responsables du tourisme font par exemple fréquemment référence à la métaphore biblique des gardiens et des marchands du temple : « ils nous méprisent parce qu'on est des marchands du temple », « le temple de la culture a besoin de marchands » [CW, images : « marchandsdutemple »]. Il ne s'agit pas pour eux de remettre en cause leur appartenance au monde marchand, il s'agit de regretter que celle-ci soit considérée comme dévalorisante par des individus auxquels ils reconnaissent implicitement ou explicitement un rôle de « gardiens ». La volonté affirmée est donc de réconcilier les « gardiens » et les « marchands », même si l'identification des uns et des autres aux marchands et aux gardiens du temple peut sembler étrange, compte tenu du sens de la parabole. Mais, si les « gens du tourisme » regrettent le procès en valeur dont ils estiment être les victimes, ils revendiquent bien leur appartenance au monde marchand, à son langage – les produits, les prospects, les niches – et à ses valeurs – la rentabilité, l'efficacité, le retour sur investissement. Cette revendication permanente pourrait apparaître logique si les personnes dont j'évoque les paroles travaillaient dans des entreprises privées. Or, à deux exceptions près pour le Comité de pilotage évoqué plus haut – la directrice de l'agence de voyage et le président du Snav –, ce n'est pas le cas : les participants sont des responsables d'institutions touristiques,

publiques ou parapubliques, dépendant de collectivités locales. Lorsque le directeur de l'Office de tourisme de Limoges affirme « je suis un épicier », il revendique, avec défiance, son appartenance à un ordre social, celui des marchands, qui, *a priori*, n'est pas le sien. La référence à cet ordre marchand lui permet de justifier son discours commercial. Mais malgré un discours commercial omniprésent, les directeurs d'offices ne semblent pas considérer leurs villes comme étant en concurrence les unes avec les autres. Au contraire, ils affirment partager les mêmes objectifs : changer ou améliorer l'image de leur ville, au moyen de propositions culturelles, pour la « mettre en tourisme ». La référence permanente au marché et à la « grandeur marchande » (Boltanski et Thévenot 1991) est pour les acteurs institutionnels du tourisme un moyen de justifier leur activité en invoquant un ordre de valeur posé comme distinct de celui de la culture. Le discours marchand semble plus une valeur qu'une activité, même si certains organismes liés aux collectivités locales ont des objectifs de vente et des obligations de résultat.

### Conclusion

La raison d'être du Comité de pilotage est la préparation d'une manifestation qui doit notamment permettre la rencontre entre « l'offre » des collectivités locales et des structures culturelles et la « demande » constituée par les organisateurs de voyage qui commercialiseront les « produits de tourisme culturel ». Or, dans le Comité de pilotage, les « gens du tourisme » et ceux de la « culture » ne parviennent à s'entendre que sur un seul point : l'attitude jugée critiquable des organisateurs de voyage. Il y a la critique des affirmations péremptoires du président du Snav, mais également la dénégation de ce qui est dit par la directrice de l'agence de voyage : le récit de l'échec de ses visites culturelles au Havre ne semble avoir été entendu par personne, et surtout pas par le responsable des affaires culturelles de cette ville. Les responsables institutionnels du tourisme affirment partager les mêmes objectifs que les agences privées, mais ils sont, de fait, plus proches des institutions culturelles, dans le camp d'une « offre » qui cherche parfois désespérément sa « demande » – et notamment la « demande professionnelle » que constituent pour les collectivités les organisateurs de voyage. Or, pour des raisons de rentabilité, peu de villes et de collectivités intéressent l'industrie touristique. Alors, pour légitimer leur rôle et leur présence dans les salons et les rencontres professionnelles, les responsables culturels et touristiques de Brest, du Havre ou de Limoges ont besoin de croire que la « mise en tourisme » reste possible, que les échecs sont imputables à un manque de coordination entre les services, à un manque d'information du public, à l'incurie des voyageurs. Il leur faut croire qu'il suffit de « changer d'image » et de le faire savoir. Il en est de même pour les organisateurs de salons et de rencontres professionnelles : pour se poser comme intermédiaires, relais, et conseils pour la constitution d'une « offre » et d'une « image », il faut postuler l'existence d'une demande qui ne demanderait qu'à être révélée. Cette demande « potentielle », voire fictionnelle, possède une

relative efficacité institutionnelle : pour y « répondre » (c'est-à-dire souvent l'inventer), il faut se rencontrer, partager des stands dans les salons, faire collaborer les services. Dans ce contexte, l'argumentaire culturel ou commercial, les oppositions terme à terme (tourisme-culture, privé-public, public-clients, démocratisation-rentabilité, Paris-province) permettent à chacun de « sauver la face » et de prendre une place dans la construction des discours à destination des publics. Par suite, la promotion des « identités locales » et des « richesses patrimoniales » et, d'une manière plus générale, les politiques culturelles et touristiques ne laissent plus apparaître les conflits de valeurs de leurs promoteurs. Le paradoxe est que le résultat, l'offre de tourisme culturel, apparaît aux uns comme une marchandisation de la culture, aux autres comme des élucubrations coupées de « la réalité économique ». Alors qu'il est d'abord un lieu commun institutionnel.

### Références

- ABÉLÈS M. et H.-P. JEUDY, 1997, « Introduction » : 5-24, in M. Abélès et H. P. Jeudy (dir.), *Anthropologie du politique*. Paris, Armand Colin.
- AMIROU R., 1995, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*. Paris, Presses Universitaires de France.
- , 2000, *Imaginaire du tourisme culturel*. Paris, Presses Universitaires de France.
- AUGÉ M., 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris, Aubier.
- BARRÉ J., 1995, *Vendre le tourisme culturel*. Paris, Economica.
- BAYLE D. et M.-S. HUMEAU, 1992, *Valoriser le patrimoine de sa commune par le tourisme culturel*. Paris, Éditions du Moniteur.
- BERTHO-LAVENIR C., 1999, *La roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*. Paris, Odile Jacob.
- BOLTANSKI L. et L. THÉVENOT, 1991, *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris, Gallimard.
- BOURDIEU P. et A. DARBEL, 1967, *L'amour de l'art*. Paris, Minuit.
- BOYER M., 1996, *L'invention du tourisme*. Paris, Gallimard.
- COLLARDELLE M. et A. MONTFERRAND, 1994, *Économie touristique et patrimoine culturel*. Paris, Observatoire National du Tourisme.
- , 1998, *La fréquentation des lieux culturels et non culturels en France métropolitaine en 1991 et en 1996*. Paris, Observatoire National du Tourisme.
- COUSIN S., 2002, *L'identité au miroir du tourisme. Usages et enjeux des politiques de tourisme culturel*. Thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- , 2006 (à paraître), « De l'Unesco aux villages de Touraine : les enjeux politiques, institutionnels et identitaires du tourisme culturel », *Autrepart, Revue de l'IRD*.
- , 2007 (à paraître), « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'un "bon" tourisme », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*.

- COUSIN S., B. RÉAU et Y. WINKIN, 2007 (à paraître), « Introduction », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*.
- FABRE D. (dir.), 2000, *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*. Paris, Maison des sciences de l'homme.
- CONSEIL DES MONUMENTS ET DES SITES DU QUÉBEC, 1979, « Déclaration québécoise sur le tourisme culturel : III<sup>e</sup> journée québécoise du tourisme culturel », *Nouvelles*, 11 octobre.
- DUMAZEDIER J., 1972 [1962], *Vers une civilisation du loisir*. Paris, Seuil.
- ÉQUIPE MIT et R. KNAFOU (dir.), 2002, *Tourisme I. Lieux Communs*. Paris, Belin.
- FRIEDMAN J., 2004, « Culture et politique de la culture », *Anthropologie et Sociétés*, 28, 1 : 23-43.
- GIRARD A., 1978, « Industries culturelles », *Futuribles*, septembre-octobre : 597-605.
- JEUDY H.-P., 2001, *La machinerie patrimoniale*. Paris, Sens et Tonka
- LANFANT M.-F., J. B. ALLCOCK et E. M. BRUNER (dir.), 1995, *International Tourism : Identity and Change*. Londres, Sage.
- LE MENESTREL S., 1999, *La voie des Cadiens. Tourisme et identité en Louisiane*. Paris, Belin.
- MICHAUD J., 2001, « Anthropologie, tourisme et sociétés locales au fil des textes », *Anthropologie et Sociétés*, 25, 2 : 15-33.
- ORIGET DU CLUZEAU C., 1998, *le tourisme culturel*. Paris, Presses Universitaires de France
- PATRIAT C., 1998, *La culture, un besoin d'État*. Paris, Hachette.
- PATIN V., 1994, « Peut-on encore parler de tourisme culturel ? », *Cahiers Espaces*, 37 (« Tourisme et culture ») : 30-33.
- , 1997, *Tourisme et Patrimoine en France et en Europe*. Paris, La Documentation française.
- PICARD M., 1992, *Bali : tourisme culturel et culture touristique*. Paris, L'Harmattan.
- PINTO L., 1992, « La gestion d'un label politique : la consommation », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 91-92 : 3-19.
- PROUST M., 1961 [1922], *À la recherche du temps perdu*. Tome III : *Le temps retrouvé*. Paris, Bibliothèque de La Pléiade.
- RÉAU R., 2005a, « Évasions temporaires : socialisations et relâchements des contrôles dans les villages de vacances familiaux », *Espaces et Sociétés*, 120-121, juin : 123-139.
- , 2005b, *Clubs de vacances et usages sociaux du temps libre. Une histoire sociale du Club Méditerranée*. Thèse de doctorat en sociologie. Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- ROGERS S., 2002, « Which Heritage? Nature, Culture and Identity in French Rural Tourism », *French Historical Studies*, 25, 3 : 475-503.
- URBAIN J.-D., 1993 [1991], *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris, Payot.
- , 2002a, *Les vacances. Idées reçues*. Paris, Le Cavalier bleu.
- , 2002b, *Paradis verts*. Paris, Payot.



URFALINO P., 1996, *L'invention de la politique culturelle*. Paris, La Documentation française.

WINKIN Y., 2001 [1996], *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Paris, Seuil.

## RÉSUMÉ – ABSTRACT – RESUMEN

### *Le tourisme culturel : un lieu commun ambivalent*

Cet article examine les discours et les valeurs professionnelles construits en France à propos du tourisme culturel. On observe les interactions entre des personnes pour qui le « tourisme culturel » constitue un espace commun de travail ou de confrontation : des agents des institutions culturelles et touristiques nationales et locales, des responsables associatifs et des opérateurs privés. Ces acteurs rejouent le divorce historique entre tourisme et culture, en opposant privé et public, commerce et culture, rentabilité et démocratisation. Cependant, dans notre enquête, ceux qui défendent les valeurs de l'efficacité commerciale sont, pour la plupart, les responsables institutionnels de villes qui n'intéressent peu ou pas l'industrie touristique. Tout se passe comme si la référence permanente au marché était, pour eux, un moyen de trouver une légitimité en invoquant un ordre de valeur posé comme distinct de celui de la culture, alors même que cet ordre n'est, *a priori*, pas le leur.

Mots clés : Cousin, Tourisme culturel, anthropologie politique, institutions, valeurs, France, politiques culturelles

### *Cultural Tourism, an Ambivalent Commonplace*

This article examines discourses and values constructed in the context of French "cultural tourism". The author observes interactions between individuals for whom cultural tourism is a common space of intervention and/or confrontation: agents from institutions at the national and local level, administrative managers and business people. These actors are playing out a scenario of separation between "culture" and "tourism" by opposing public and private spaces, culture and business, democratization and profitability. What stands out, however, is that those who are preaching for commercial values are mostly managers of towns of little or no interest to the tourism industry. Referring to markets can be used as a means of seeking legitimacy, even if this means evoking values that are not their own.

Key words : Cousin, cultural tourism, political anthropology, institutions, values, France, cultural policy

### *El « turismo cultural », un lugar común polémico*

Este artículo aborda el discurso y los valores de los actores para quienes el « turismo cultural » es un espacio común de trabajo y/o de confrontación. Se trata de restituir las interacciones entre los agentes de las administraciones culturales y turísticas francesas, nacionales y locales, los responsables de las asociaciones y los contratistas privados, sin prejuzgar lo que podría ser o no el turismo cultural. Las observaciones fueron realizadas en el marco de reuniones

profesionales y muestras de turismo cultural. Se desprende que el turismo cultural no es, para sus actores, ni un sector ni una práctica específica. Esta expresión proviene de las semánticas institucionales y su eficacia es política y simbólica más que comercial. Si los actores turísticos y culturales, privados y públicos, utilizan regularmente esa marca institucional, ello no implica que exista un consenso en torno a la definición del turismo cultural ni en torno a las prácticas y a los valores de quienes lo utilizan.

Palabras clave : Cousin, turismo cultural, antropología política, instituciones, conflicto, valores culturales

*Saskia Cousin  
Laboratoire d'anthropologie des institutions et des organisations sociales — LAIOS  
Maison des Sciences de l'Homme  
54 boulevard Raspail  
75006 Paris  
France  
saskia.cousin@univ-tours.fr*