

MARTOR



Title: "L'expérience patrimoniale"

Author: Denis Cercllet

How to cite this article: Cercllet, Denis. 2009. "L'expérience patrimoniale". *Martor* 14: 23-35.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

Martor (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

Martor (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

L'expérience patrimoniale

Denis Cerclet

*Université de Lyon – Lumière-Lyon 2
Centre de recherches et d'études anthropologiques*

Les usages du patrimoine servent à mettre en avant des attachements, territorialisés ou non, des linéaments généalogiques et toujours une certaine idée du collectif, une place au sein d'un collectif. Ces revendications voisinent avec des procédures d'identification et de différenciation selon le principe désormais bien connu qui rompt avec une certaine idée de la génétique : l'identité ne se déclare que dans la relation ; elle n'est pas propre à l'individu ou au groupe ; elle se construit au fil des actions et des rencontres (Bateson, Barth...).

Le centralisme de l'Etat français a généré des relations politiques et administratives de type centre/périphérie (Grémion, Crozier-Friedberg), c'est-à-dire entre l'Etat, les départements et les communes. La décentralisation qui est initiée dans les années soixante va promouvoir la mise en place de réseaux de relations politiques horizontaux. Des solidarités nouvelles entre localités s'instaurent dans le cadre de stratégies de développement : tout d'abord pour mettre en place des services de proximité puis pour aménager le territoire, améliorer le cadre de vie et le rendre attractif. La naissance des régions et les nouvelles compétences attribuées, en 1982, par l'Etat aux départements et aux communes ne fera qu'amplifier ce phénomène.

L'usage du patrimoine à des fins politiques et économiques a connu des heures glorieuses dès la moitié du XIXe siècle, en France : une première vague consiste en la création des musées tels ceux d'art et d'industrie de Saint-Etienne (1853), industriel et agricole de Lille, (1854), historique des tissus à Lyon (1856) et du dessin industriel de Mulhouse (1857) ; une deuxième vague de création consacre les musées d'ethnographie qui marqueront une étape dans l'institutionnalisation du local : il s'agit des musées Alsacien de Strasbourg (1902), Dauphinois de Grenoble (1906), du Château des Ducs de Nantes (1920), de la Vie bourguignonne à Dijon (1938). Ces musées se situent dans le prolongement de l'intérêt qu'a suscité le folklore tout au long du XIXe siècle.

Le plus célèbre de ces musées, en France, est sans doute le Museon Arlaten, créé en 1896 par Frédéric Mistral. Il s'inscrit dans un ensemble d'actions liées à l'émergence du régionalisme provençal qui s'institutionnalise dès 1854 lors de la création du Félibrige par sept poètes dont Théodore Aubanel, Joseph Roumanille, Frédéric Mistral, Jean Brunet, Paul Giéra, Anselme Mathieu et Alphonse Tavan, tous réunis dans le castelet de Font-Ségugne.

Cette contestation de l'hégémonie de l'Etat et la volonté de défendre un projet fédéraliste seront portées par Jean Charles-Brun (1911). Il présente ce mouvement comme une discipline de l'esprit, une méthode et non pas comme « une amulette de dilettante, une agréable recherche du bibelot provincial ». Cette pensée repose sur la continuité du temps qu'elle reconstruit dans le patrimoine. Louis Marin, dans le numéro de janvier-février 1907 de *l'Action régionaliste*, insiste sur l'importance de « conserver le patrimoine des générations précédentes, le gérer pour les générations qui nous suivront » afin, comme le dit Jean Charles-Brun, de concilier tradition et progrès, stabilité et mobilité ; « Ce n'est pas une tradition figée, une immobilité mortelle où le régionalisme se condamne » (1911 : 68).

Cet intérêt pour les musées et le patrimoine ne faiblira pas et les années soixante verront s'entrecroiser un régionalisme de contestation et des projets d'aménagement du territoire fondés sur une régionalisation de la France. Les points de vue seront certes divergents mais ces deux orientations partageront de nombreux arguments et les acteurs du développement de ce secteur de l'activité politique, économique et culturelle se croiseront pour occuper ce nouvel espace.

Depuis quelques années, les organisations non gouvernementales ont, avec le soutien de l'Etat, pris une part importante dans les actions de préservation, de conservation, de mise en valeur et de médiation. Le nombre de personnes qui s'intéressent au patrimoine et à la mémoire va croissant et le succès que remportent les Journées européennes du Patrimoine qui ponctuent chaque année, en France et dans quelques autres pays, le début de l'automne laisse penser que nous nous trouvons là face à un véritable phénomène de société.

Nous allons, au cours de ces quelques pages, envisager le patrimoine comme des lieux d'ex-

périence : des objets matériels et immatériels, des situations construites – de l'ordre de la fiction ? – avec lesquels nous nouons des relations cognitives. La curiosité pour des monuments, des paysages, des produits alimentaires, des musiques et des danses ne nous permet-elle pas d'expérimenter des mondes possibles et de construire du commun ? Quel rôle joue l'esthétique dans ce domaine du processus social, du processus cognitif ? En quoi ces expériences provoquent-elles des jeux de réciprocité favorables à la reconnaissance mutuelle de soi et d'autrui ? Nous appréhenderons le patrimoine à partir des situations dont il est l'instrument et non à partir des objets et de leurs qualités. La mise en valeur consiste à séparer ces objets de leur sphère première pour en faire de véritables œuvres. Ce processus de patrimonialisation consiste à alimenter un domaine spécifique de l'activité sociale et il s'avère sans autre achèvement que la dénonciation, la renonciation de la participation à un tel ouvrage de plusieurs types d'acteurs parmi lesquels les visiteurs, ceux qui revendiquent – volontairement ou non – le patrimoine et les professionnels de la culture.

Smaranda Vultur, lors d'une cession de travail¹, évoquait le souci pour l'esthétique, à propos de villages roumains situés dans le Banat (Roumanie). « Ces villages de montagne (1200 m.) étaient habités par des populations d'origine saxonne, arrivées au XVIIIe de Bohême et dont l'activité était centrée sur la forêt, le travail du bois et l'élevage. Après 1989, ces habitants ont rejoint l'Allemagne, et leurs maisons ont très vite été achetées par des habitants de Timisoara et de Regitsa, pour un usage de résidence secondaire. Certains de ces villages, dont toutes les façades ont été conservées, se présentent comme des villages d'autrefois. Les aménagements intérieurs prennent des formes très diverses : aménagements d'artistes, aménagements modernes garnis de meubles anciens, conservation des aménagements et du mobilier ancien. Des pensions se sont installées là et figurent dans des

guides touristiques. » De son côté, Olivier Givre a présenté l'activité de fabrication des tavaillons (planchettes de bois qui servent à recouvrir les façades des maisons) qui contribuent à esthétiser les demeures et, ainsi, à la construction d'un paysage.

Certes les acteurs qui retiennent la dimension esthétique dans la présentation de leurs projets ne manquent pas et, à l'instar de la définition que donne l'UNESCO du patrimoine², il est à se demander si cette dimension n'est pas constitutive de la démarche patrimoniale elle-même.

Dans son argumentaire pour favoriser la découverte des canaux et des voies fluviales, l'organisme Voies navigables de France (VNF) affirme vouloir « Respecter le patrimoine et signer l'esthétique d'aujourd'hui »³. Pour accompagner la réalisation de ces actions, VNF a édité un guide *Esthétique et travaux* qui est présenté comme « un outil supplémentaire à l'attention des services opérationnels de VNF. Il a pour objet de brosser un aperçu des différentes thématiques d'aménagement les plus courantes. Il rassemble un certain nombre d'exemples qui peuvent rendre plus accessibles certains sujets d'aménagement tel que le traitement de l'espace public, la mise en lumière, l'architecture, le patrimoine historique, ... ». Les auteurs de ce guide souhaitent que cet ouvrage n'ait « pas vocation à apporter des réponses figées ou formelles ». Selon eux, « les bonnes réponses sont le plus souvent le fruit d'une réflexion d'ensemble, cohérente et globale pour laquelle VNF, maître d'ouvrage, souhaite autant que possible collaborer avec les meilleurs alliés des projets tels que les architectes, les paysagistes, les urbanistes, les plasticiens, les designers, les artistes ».

Parlons aussi d'Yzeron, petite localité des environs de Lyon qui procède à l'harmonisation de l'éclairage public dans l'optique d'une unification de l'image perçue de son territoire. Cette recherche d'une normativité au prétexte d'une esthétisation n'est pas rare. Par exemple,

Trévoux, ville du département de l'Ain, et la communauté de communes viennent de prendre la compétence sur la gestion du petit patrimoine qui dépendait jusqu'alors directement de l'Etat et ont obtenu le label *Villes et Pays d'Art et d'Histoire* du ministère de la Culture. Le principal acteur de cette politique nous a conduit dans la ville en ponctuant son itinéraire de points de vue à l'origine de la construction de paysages harmonieux et lorsque, quelques „verrues“ entravaient cette recherche de beauté, il nous disait : „cela, on va le faire sauter“, qu'il s'agisse d'une maison ou d'un arbre qui gâchent la perspective. La texture urbaine s'est construite au fur et à mesure des empilements, des ajouts, au grès de stratégies d'imitation, de distinction, de revendication. Le travail sur le patrimoine constitue une reprise de l'ensemble pour lui conférer une unité et opérer un transfert, dans l'espace vécu, des modalités de construction de l'image que l'on connaissait dans la peinture et plus récemment dans la photographie et le cinéma. Peut-on dire que l'espace est mondain dans le sens où l'on peut l'appliquer à un salon : son esthétisation a-t-elle une valeur morale ?

En nous éloignant quelque peu, le Musée National du Mali à Bamako, qui joue un rôle essentiel dans la prévention du pillage et du trafic illicite des objets culturels dans la région, sensibilise les communautés locales et, dans les termes de son projet, insiste sur la dimension esthétique du patrimoine local comme un atout pour la sensibilisation des populations.

Jean-Paul Resweber donne cette définition : « L'esthétisation est un travail de *construction* et d'*organisation* des objets, qui tient compte de valeurs utilitaristes, comme l'efficacité, le confort, la polyvalence des usages, le plaisir, mais aussi de valeurs symboliques, comme les exigences d'harmonie, de convivialité et de partage. » Mais peut-on se limiter à cette approche qui a tendance à nous enfermer dans l'objet et les règles qui ont prévalu à sa construction ou à sa restauration ? Cette manière de voir laisse trop peu de

place à la dimension sociale de l'esthétique et ne nous permettrait pas d'inscrire la relation à l'objet au sein du processus social. Nous délaissions cette approche „organisationnelle“ et examinons ce que l'on pourrait entendre par esthétique.

L'esthétique et l'art ont longtemps été pensés comme le lieu crucial du lien entre différents univers : la raison théorique et la raison pratique (Kant), le monde sensible et l'univers du concept philosophique (Hegel), l'individualité subjective et l'universalité transcendante de l'humanité (Schiller, Kant). Cette conception a eu pour conséquences de délimiter un espace spécifiquement artistique et esthétique et de fonder la relation esthétique sur la résolution d'une distinction fondamentale et sur une approche sensible de la connaissance.

Selon Kant (1790 : 129-130), « le jugement de goût n'est pas un jugement de connaissance, ce n'est donc pas un jugement logique, mais esthétique c'est-à-dire un jugement dont le principe déterminant ne peut être *rien autre* que *subjectif* ». C'est par le beau que Kant va tenter de sortir de la relativité des jugements de goût : « En ce qui concerne l'agréable, chacun consent à ce que son jugement, qu'il fonde sur un sentiment personnel et privé et en vertu duquel il dit d'un objet qu'il lui plaît, soit du même coup restreint à sa seule personne. [...] Il en va tout autrement du beau. Il serait (bien au contraire) ridicule que quelqu'un qui se pique d'avoir du goût songeât à s'en justifier en disant : cet objet [...] est beau pour moi. Car il n'a pas lieu de l'appeler beau, si ce dernier ne fait que lui plaire, à lui. Il y a beaucoup de chose qui peuvent avoir pour lui de l'attrait et de l'agrément mais, de cela, personne ne s'en soucie ; en revanche, s'il affirme que quelque chose est beau, c'est qu'il attend des autres qu'ils éprouvent la même satisfaction ; il ne juge pas pour lui seulement, mais pour tout le monde, et il parle alors de la beauté comme si c'était une propriété des choses. » (1790 : 111) C'est parce que ce jugement

est désintéressé qu'il peut être universel. C'est en vertu d'un sens commun esthétique, d'une communauté de sentiment, que les hommes pourraient partager leurs jugements esthétiques.

Cette approche bien connue a le désavantage de reposer sur cet *a priori* qu'est le sens commun. Kant le définit ainsi, « sous l'expression de *sensus communis* il faut entendre l'idée d'un sens *commun à tous*, c'est-à-dire l'idée d'une faculté de juger qui dans sa réflexion tient compte, lorsqu'elle pense (*a priori*), du mode de représentation de tous les autres êtres humains, afin d'étayer son jugement *pour ainsi dire* de la raison humaine tout entière et ainsi échapper à l'illusion qui, produite par des conditions subjectives de l'ordre du particulier, exercerait sur le jugement une influence néfaste. » (1790 : 244-245) Peut-on encore penser avec cet attachement à l'universel ? Le sens commun dénie la particularité de chaque situation et il nous semble plus actuel de chercher d'autres modes de construction du commun que ceux qui font appel à un universel qui transcende les conditions particulières de la relation que chacun des individus entretient de manières particulières avec le monde.

La remise en question de la dimension sacrée des œuvres artistiques et de la clôture de l'art sur lui-même conduit à revoir ce que l'on entend par expérience esthétique. Ce ne serait plus l'expérience d'un objet ou d'une situation esthétique, mais une expérience qui relève de la relation de l'individu au monde. N'oublions pas qu'*aisthesis* veut dire sensation et que ce terme nous engage, à la suite de Baumgarten (1735), à appréhender des formes artistiques selon une connaissance sensible intermédiaire entre la pure sensation et le pur intellect. Entendons par là un processus qui engage l'individu dans une relation de corps où émotion et cognition travaillent ensemble.

Dans ce sens, l'esthétique – qui peut être absente de la perception d'une œuvre d'art et

présente hors du domaine de l'art – reflète une dimension du flux de l'expérience que nous avons de notre environnement social et naturel, au même titre que les émotions et la cognition dont elle est inséparable. L'expérience esthétique, comme expérience sensible particulière, joue un rôle actif dans ce processus et contribue à la définition et à l'amélioration de notre compréhension du monde. Cette réflexion passe par une meilleure appréciation du fonctionnement du corps, de la relation à autrui et de la médiation.

Pour Nelson Goodman (1990 : 301), le moteur de l'expérience esthétique est la curiosité, le besoin « d'obtenir des lumières (*enlightenment*) » ; « le dessein primordial [de l'expérience esthétique] est la cognition en elle-même et pour elle-même ; l'intérêt pratique, le plaisir, la contrainte, et l'utilité communicative n'en sont que des corollaires ».

Richard Shusterman considère que ce qui est au cœur de l'art, « ce n'est ni la collection d'objets, ni la critique, mais l'expérience ». Pour lui, l'art n'est donc pas fondamentalement distinct de la vie et de la réalité de chacun et il n'a pas pour fonction première de fabriquer des objets. « Mais peut-être la valeur première de l'esthétique, grâce aux plaisirs intenses et au pouvoir souvent irrésistible de l'expérience esthétique, est-elle de nous faire oublier pour un moment le langage, et de nous faire tout juste sentir et éprouver non linguistiquement quelque chose de sensible » (1998).

Le travail que Sandra Frossard-Urbano (1991) a effectué pour l'écomusée de la Bresse bourguignonne, sur le poulet de Bresse en tant qu'objet patrimonial me semble bien articuler deux manières de concevoir l'action : la poïésis qui trouve son aboutissement dans la production d'un objet distinct et la praxis qui permet de travailler ce qui fait société et qui se situe sur le registre des valeurs. Elle écrivait que : « L'art de l'éleveur a su les protéger [les volailles de

Bresse] des éventuels outrages à la nature. Il en fait des unités parfaites. » Elle précise ce que recouvre cette manière de faire en mettant en parallèle deux types de savoir-faire, l'artisanal et l'industriel, bien distincts. Ainsi l'éleveur « pratique le plumage à sec qui, parce qu'il épargne à la volaille le contact avec l'eau chaude, a la réputation de ne pas altérer les qualités de la peau et de la chair. On coupe aux ciseaux le duvet le plus fin („ces petits poils, comme des cheveux“), en faisant très attention, pour ne pas blesser la peau. Mme I. L. dit que ce soin esthétique, qui peut paraître excessif, donne „une belle finition“ au produit. » Alors que « Les abattoirs industriels, importants défenseurs de la quantité, sont équipés en machines inadaptées à l'abattage soigneux du travail artisanal. Malgré les efforts pour en minimiser les inconvénients, en diminuant par exemple la cadence des machines, ces abattoirs ne peuvent réaliser l'objet parfait parce qu'ils ne parviennent pas toujours à respecter l'intégrité de la peau et des os délicats de la volaille de Bresse. » Il faut avoir vu les Glorieuses (concours de producteurs de volailles) de Montrevel, Bourg-en-Bresse ou de Louhans pour bien saisir en quoi ce travail vise à flatter l'œil. Chaque animal exposé est le résultat d'un agencement qui contribue à „faire le beau“ : malaxage et sculpture du corps de l'animal jusqu'à obtenir des courbes toutes en ondulations, aspect lisse et soyeux de la peau glabre, traitement des teintes en camaïeux et cependant jeux avec les contrastes (rouge de la crête et blanc des plumes du col, par exemple), décoration à l'aide de matériaux nobles tels que rubans de soie et coussinets de velours. Comme si le beau ne pouvait renvoyer qu'au légitime : le naturel s'oppose à l'artificiel comme le classique au contemporain et l'artisanal à l'industriel. Cette construction esthétique repose sur la production d'un univers inspiré du passé. En cela, il semble possible de dire que ce recours, même – surtout – factice, au passé permet de situer le producteur, le regardeur, le visiteur dans un environnement „connu“, voire reconnaissable bien qu'il

n'ait jamais été aperçu, tel quel, auparavant comme le suggère la démarche touristique.

Même si les domaines ne sont pas les mêmes, l'article de Jean-Marie Pradier (1999 : 12) sur la perception ethnoscéniologique nous éclaire un peu plus. Il aborde la question du foulard islamique et en appelle à « une sorte de purification *phanique*⁴ dans nos sociétés qui visent à gommer tout ce qui pourrait être aspérité spectaculaire ». Et fait le parallèle entre cette attitude et « la disparition des fous et des morts des sociétés industrielles, des grandes fêtes, des grandes cérémonies festives, hédoniques, des grandes extravagances, etc. »

Peut-on dire qu'il s'agit de faire du patrimoine une œuvre pour le penser rapidement, pour l'appréhender comme une totalité sans pour autant en reconstituer les détours ? Pierre Francastel (1967 : 77), à propos de la société médiévale, remarquait que « l'œil et l'esprit étaient satisfaits quand on leur proposait des raccourcis de connaissances » et qu'ainsi l'usage des symboles s'était développé car ils permettaient d'aller vite à l'essentiel. Cette volonté de simplifier les parcours de la cognition est vraisemblablement signe d'une inquiétude qui conduit à privilégier les cheminements simples et précis plutôt que les recherches aventureuses. Cette question nous renvoie à une conception du temps qui privilégie le connu au détriment des projections dans l'avenir, les constructions légitimées au détriment de l'exploration. Il n'y a pas de retour en arrière possible et l'erreur peut être fortement préjudiciable dans une société qui n'est que processus, constitution permanente des statuts, des rôles et des attachements. Notre époque semble cumuler incertitude et absence d'élan. Le mouvement est moins pensé comme une échappée victorieuse que comme une confirmation de soi, un déplacement dans un monde où la reproduction du même à un effet rassurant. Luc Le Chatelier^(2006 : 14) parle d'un « usage anxiolytique du patrimoine » qui accompagnerait une absence d'avenir. Et, comme

pour confirmer cette hypothèse, il rapporte les paroles d'Yves Dauge, sénateur et spécialiste du patrimoine, qui affirmait au lendemain des révoltes dans les banlieues : « Pour les quartiers dégradés, la question qui se pose c'est : comment mettre du patrimoine là où il n'y en a jamais eu ? ». L'article ne dit pas si, faute de perspectives d'avenir chacun doit faire l'apprentissage d'un déploiement de soi et du social dans une esthétique rassurante et close. Nous utilisons cette dernière expression d'esthétique rassurante car il est moins question d'un enferment dans le passé que de la création d'une fiction.

Pourrait-on alors penser la patrimonialisation sur le mode du théâtre ou de celui du rituel ? Cela nous permettrait de nous engager dans la voie de la praxis – et de sortir d'une relation fétichiste à l'objet (Shusterman, 1991). Souvenons-nous du combat de coq à Bali, formidablement analysé par Clifford Geertz (1983 : 212) lorsqu'il le compare à Shakespeare : ce combat « crée un événement typique ou universel, que nous pourrions mieux encore qualifier de paradigmatique, c'est-à-dire d'exemplaire » et permet aux Balinais de « voir une dimension de sa propre subjectivité ». Mais cette comparaison ne nous permet pas de nous dégager de la distance que la représentation introduit entre le sujet et l'objet. Ces approches en terme de rituel et de théâtre maintiennent la distinction des espaces : celui de la scène, celui de l'arène qui ne se mélangent pas avec celui des spectateurs. La relation reste ancrée sur l'objet alors que l'on ne peut nier que le patrimoine, à travers l'esthétisation, devient le sujet d'une expérience cognitive, autant de la part de l'habitant, de l'indigène ou de l'autochtone que de celle du touriste. Penser le patrimoine non plus en terme de production mais en terme d'expérience nous permet de considérer l'appréciation comme une création productive : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », comme le disait Marcel Duchamp.

La notion d'expérience a été particulièrement travaillée par les pragmatistes américains :

William James, John Dewey, et plus près de nous, Richard Shusterman. Pour John Dewey (2006 : 59), « il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence ». William James y voyait l'expression du flux de la conscience qui s'applique à l'environnement. C'est en quelque sorte un mode de connaissance ambulatoire, toujours en train de se faire : on ne fait jamais deux fois la même expérience car cette dynamique dépend étroitement de l'état d'esprit de l'individu à cet instant et en ce lieu. Ce travail de l'esprit et du corps dans son ensemble est un travail de construction fondé sur la sélection d'éléments indiscernables par eux-mêmes. L'activité de l'attention et de la perception suivent un parcours original et constituent continuellement une conception particulière de l'environnement : par saccades, les organes des sens, donnant l'impression de papillonner, produisent une „image“ sensible et cognitive de l'environnement ainsi parcouru. Dewey a privilégié l'expérience esthétique dynamique sur les objets physiques. C'est cette expérience dynamique qui fait la valeur de l'art parce qu'elle façonne les objets quels qu'ils soient, artistiques ou non. Et pourtant l'expérience esthétique est spécifique car elle met en œuvre toutes nos facultés humaines (perception, émotion, mémoire, cognition). « Ce qui donne, disait-il, à une expérience son caractère esthétique, c'est la transformation de la résistance et des tensions, ainsi que des excitations qui sont en soi une incitation à la distraction, en un mouvement vers un terme inclusif et profondément satisfaisant » (2006 : 82).

N'oublions pas que le mot expérience trouve son origine dans le mot latin *periculum* qui a aussi donné les mots péril et périlleux. L'expérience au sens large, celle routinière qui constitue une bonne partie de notre quotidien, repose sur ce que les neurophysiologistes appellent des modèles fixes d'action qui nous permettent de faire à l'économie. En revanche il y a certaines

expériences – et il en est de certaines œuvres – qui nous questionnent, voire nous bouleversent et nous remettent en cause. Non pas parce qu'elles provoquent du déplaisir mais plus vraisemblablement parce que nos compétences cognitives buttent sur de l'inconnu ou, au contraire, s'améliorent dans notre relation au monde. Il est probable aussi que les phénomènes de mise en scène qui accompagne la monstration des objets de valeurs, l'effet de nombre, contribuent à mobiliser nos compétences pour accomplir ces démarches au mieux. L'expérience se construit sans retour possible et l'issue n'est jamais assurée. Peut-être est-ce cela qui la rend inquiétante ?

« L'expression de l'expérience est publique et communicante » (Dewey, 2006 : 315). Le partage de l'expérience, comme le partage d'une esthétique, permet d'affirmer une appréhension commune du monde et de développer des regards convergents. L'esthétique pourrait être partie prenante du „principe de charité“ qu'évoque Christian Berner (2001). Il présente cette notion, à propos de l'herméneutique de Schleiermacher, comme étant à la base de la compréhension : on ne comprend que si l'on part du principe que ce qui est exprimé a un sens et mérite l'attention. C'est-à-dire, selon les termes de Berner, que « nous sommes prêts à nous laisser affecter par les signes provenant d'autrui » (2001 : 52) ou encore que « discourir tout comme comprendre est ce mouvement où, partant de soi, on se dirige vers l'autre » (2001 : 54). La compréhension est dialogique car, réciproquement, « la prétention que l'autre a de me comprendre est une façon de m'assimiler, de me faire être simplement ce que je suis ». Cette approche peut sembler „hors du temps“ car elle ne prend pas en compte la dimension processuelle du dialogue – le „ce que je suis“ change au rythme des rencontres ; elle peut aussi sembler „hors du social“ car elle ne prend pas en compte la diversité des statuts sociaux et l'influence qu'ils ont sur les attitudes de

déni, de distinction, d'opposition mais aussi de charité, des uns envers les autres. Cependant, nous devrions pouvoir dire que je et autrui ont chacun la capacité de s'engager dans un devenir commun. Encore faut-il bien préciser ce qu'il faut entendre par commun. « „Commun“ est ce qui figure dans l'expérience de plusieurs personnes » (Dewey, 331) et dépend étroitement de l'agir. Ce mouvement qui nous tient engagés dans notre relation à l'environnement fait de nous des êtres nécessairement „commun“ ; notre action est toujours en partage. Dewey pensait que les œuvres d'art – et tout ce qui se présente comme telle – ont un pouvoir particulier de produire du commun et facilitent ainsi le partage. La mise en valeur du patrimoine relève d'une stratégie de reconnaissance – voire les revendications identitaires – qui appelle la confirmation de soi par autrui, en vertu d'une raison communicationnelle et dialogique (Honneth).

Le patrimoine est fiction. Ce n'est pas une simple restauration, voire une rénovation ; c'est une construction qui consiste en la mise en scène d'un collectif et qui s'avère capable de provoquer la relation à autrui, de faciliter la relation à un nous seulement évoqué, raconté. Ce nous n'est pas là et il est impossible de faire l'expérience de chacun des individus qui le composent. Mais peut-être est-ce seulement de cette manière qu'un nous est possible, lorsque l'individualité s'efface au profit de la totalité, lorsque la perception prend du recul pour résister au débordement ?

Nous parlons de fiction dans le sens que Clifford Geertz (1998) accorde à ce mot. Celui-ci recourt, à propos des écrits anthropologiques, à l'étymologie latine : *fictio*, action de façonner, création ; *fungo*, façonner, pétrir, modeler, imaginer, représenter à autrui. Ainsi déclarait-il à propos de ces textes : « Ce sont donc des fictions, des fictions au sens où ils sont „fabriqués“ ou „façonnés“ – le sens initial de *fictio* – non parce qu'elles seraient fausses, qu'elles ne correspondraient pas à des faits, ou qu'elles seraient

de simples expériences de pensée sur le mode du „comme si“ ». Ce sont des fictions parce que l'on pourrait faire autrement, parce que d'autres font autrement. Pour paraphraser Geertz, ce sont des situations imaginées qui mettent en scène de vraies personnes dans des espaces réels et des temps réels. Mais ce travail de l'imagination ne se dépare pas du corps. Et, à ce titre, la fiction est une performance dont la satisfaction se trouve dans l'exercice d'une activité cognitive. La fiction est bien de notre monde et nous en ressentons les effets dans nos corps, dans la réalité que nous ne quittons jamais. La fiction est bien réelle et nous en faisons l'expérience. Et même si elle est fausse, elle n'en est pas moins réelle.

Jean-Marie Schaeffer (2002) affirme que la fiction est « comme une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible » et contribue à l'harmonisation des comportements parce qu'elle permet de faire l'expérience de théories du monde. Nancy Murzilli (2001) présente les fictions comme « des modes d'exploration de nos habitudes mentales, de nos jeux de langages capables d'enrichir notre compréhension et notre expérience pratique ». Fidèle au nominalisme de Nelson Goodman, elle présente les fictions comme des expériences réelles faites par le lecteur ou le spectateur. Richard Shusterman, en se démarquant d'Aristote, montre bien que la relation à l'art est une expérience qui relève de la praxis. Cette approche permet de penser la relation à l'art du point de vue de l'acteur, de ce qu'il éprouve et des changements qu'occasionne, pour lui, cette expérience. Mais comme l'individu n'est pas isolé, cette expérience est fondamentalement sociale. Dans la même perspective, Goodman en abandonnant la question „Qu'est ce l'art ?“ au profit de „quand y a-t-il art ?“, nous engage à penser l'œuvre comme le résultat d'un processus communicationnel.

Toute l'importance de cette approche par l'esthétique et la fiction pourrait résider dans

l'importance accordée à la relation. Le patrimoine n'est pas vécu d'une part par les membres de la „communauté“ qui le revendiquent et, d'autre part, en toute autonomie, par les touristes et les visiteurs étrangers. Les uns et les autres prennent part à ce processus communicationnel. Ils éprouvent, par leur relation mutuelle, la dimension distinctive que la situation dans laquelle ils se trouvent révèle en eux-mêmes. Ils l'interprètent ainsi, parce que les uns et les autres se trouvent dans une situation proche de celle peinte par Velasquez dans les *Ménines* : là, se croisent « le regard qui l'a organisé et celui pour lequel il se déploie » (Foucault, 1966 : 30). L'espace de l'œuvre n'existe qu'à travers la rencontre de tous les protagonistes : les personnages, le peintre, les spectateurs et les commanditaires. Ils jouent tous un rôle dans l'organisation de la fiction et tous sont sous le regard de tous, sans pouvoir s'en extraire ; ils ne prennent toute leur importance qu'à travers ce jeu avec autrui.

Tzvetan Todorov a introduit en France la notion d'exotopie élaborée par Mikhaïl Bakhtine. Il cherche à préciser la notion de regard extérieur à une culture, la non-appartenance à une culture donnée comme meilleur point de vue pour juger d'un peuple. Nous pouvons retenir cette citation-traduction que Todorov fait de Bakhtine (1981 : 169) : « La grande affaire de la compréhension, c'est l'exotopie de celui qui comprend – dans le temps, dans l'espace, dans la culture – par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement. Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le plus puissant levier de compréhension. Ce n'est qu'aux yeux d'une culture autre que la culture étrangère se révèle de façon plus complète et plus profonde ». Dans un souci d'explicitation de cette notion qui me semble importante, retenons ces quelques lignes : « L'exotopie bakhtienne est un mode de fonctionnement de l'esprit humain que l'on peut observer dans la vie quotidienne et pas seulement au niveau artistique. D'un point de vue psychologique, il le décrit

comme le processus d'identification et de distanciation qui se produit vis-à-vis d'autrui » (Tubières, 2009). Cette notion nous permet de saisir que la compréhension que l'on a d'un monde ne peut se faire sans le regard d'un autre, sans un appel à l'extériorité, sans une certaine forme de décentrement, par « un hors-sujet-parlant » (Affergan).

Dans le même ordre d'esprit, Francis Affergan en appelle au dialogisme de Bakhtine pour montrer comment la diversité peut être sauvée : « Bakhtine sauve en quelque sorte l'identité des cultures et des langages moyennant l'intervention artificielle d'une fiction. » C'est le dialogisme contre le carnaval ; la séparation contre la fusion. Ainsi, lors de l'expérience patrimoniale, les visiteurs, les touristes ne sont pas des facteurs d'uniformisation mais les acteurs indirects de la compréhension de soi, le détour sans lequel il n'y aurait pas de conscience de soi.

Cet effet de révélation mutuelle est possible car la visite, la pérégrination et le tourisme produisent des temps et des espaces particuliers, des rythmes propres à cette démarche caractérisée avant tout par la curiosité, l'envie de connaître, voire le désir de rencontre. Alphonse Dupront nous amène à faire le parallèle entre le tourisme et le pèlerinage et à comprendre ces parcours comme une expérience spécifique. Selon lui cette démarche produit un certain état d'esprit, en rupture avec l'expérience quotidienne et propice à la rencontre. « Selon la rigueur des mots, vacuité est proche de vacance, et le tourisme vit la vacance. Celle-ci, dans la sûreté du vocabulaire, exprime, jusque dans la stabilité physique, l'errance, c'est-à-dire le parcours même imaginaire, la disponibilité mentale et dans l'aventure, l'ouverture à ce qui survient ; un vide actif où passe le monde. » Expérience spécifique d'une relation cognitive au monde : « Ainsi, tant pèlerinage que tourisme sont créateurs d'un „medium“ mental, subtil, perméable, où les voies de la connaissance et de la participation sont toutes différentes de celles de

l'expérience quotidienne. » Il insiste sur cette ouverture que provoque le déplacement, voire la fatigue qu'il procure : « L'expérience est patente d'une disponibilité à l'ouverture quand, le corps recru de fatigue, les freins accoutumés lâchent, le personnage se défait et laisse place à une réalité autre, de puissance neuve ». (103)

Mais ne nous méprenons pas et gardons à l'esprit que ces visites n'assurent pas la révélation d'une signification propre à l'œuvre. S'il le faut, souvenons-nous des travaux de Eliseo Veron et Martine Levasseur (1983) sur les visiteurs d'exposition pour bien rester attachés à la diversité des parcours et des modes de compréhension, même lorsque les déplacements, les visites sont collectives. Chacun construit son propre univers de significations, en lien étroit avec ce qu'il est et ce que la situation l'amène à être. C'est en cela aussi que la perspective d'autrui joue un rôle important.

Pour Jean-Marie Schaeffer (2002) « La fiction résulte [...] d'une décision, voire d'un pacte communicationnel, quant à l'usage qu'on décide de faire de certaines représentations, en l'occurrence un usage qui consiste à mettre entre parenthèses la question de leur force dénotative. Pour le dire autrement : ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas ». C'est une fiction instrumentalisée, selon la distinction établie par Schaeffer. Dans le sens où l'expérience que l'on en fait renvoie au monde réel. A ce titre elle agit « comme une exemplification virtuelle d'un être-dans-le-monde possible » et contribue à l'harmonisation des comportements par ce qu'elle permet de faire l'expérience de théories du monde. Schaeffer adopte une position très proche de celle de Geertz⁵ en faisant de la fiction « un modèle *de* la réalité mais aussi un modèle *contre* la réalité, et cela parce que dans tous les cas, il est un modèle *pour* la réalité ». Cette di-

mension pragmatique est essentielle car elle est au cœur de ce mouvement de continuelle invention-confirmation qui permet aux individus de penser et d'agir collectivement dans des mondes sans pour autant s'y enfermer. Ces mondes ne sont pas des territoires mais le produit d'une territorialisation, d'une activité humaine, d'une expérience toujours repensée du monde car la territorialisation est aussi déterritorialisation et en ce sens, toujours ajustement à l'environnement.

L'expérience patrimoniale correspond à la construction d'un espace par la pratique que le visiteur a de la fiction. Cette expérience est celle d'un corps qui, plongé dans un environnement particulier, va produire un espace temps spécifique. Les parcours créent l'œuvre : les gestes, qu'il s'agisse des pas, des flexions du corps, des saccades perceptives, organisent l'expérience et contribuent à produire une œuvre parmi celles probables.

Henri Meschonnic défend l'idée que le rythme est à la source de la production de significations. Il a montré (1999 : 116) que « le rythme dans le langage peut apparaître comme l'organisation du mouvement dans la parole, l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. Non plus du son, non plus une forme, mais du sujet. ». (1999 : 117) Il s'est opposé à la toute puissance du signifié, véritable entité métaphysique, seule capable de légitimer le signifiant. Cela l'a conduit à cette position très stimulante : « Il n'y a plus du son et du sens, *il n'y a plus la double articulation du langage*, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. » (1999 : 117). Lorsque Henri Meschonnic parle de rythme ce n'est plus du rythme platonicien de la langue dont il est question, mais il évoque le « rythme héraclitéen des mouvements du sujet dans son langage », des « prosodies personnelles ». C'est bien parce que l'homme est en mouvement que les choses

et les significations signifient pour lui. Tout est mouvement mais, selon Meschonnic, comme « le corps dans la langue n'est pas de la viande, ni des neurones. Ce ne peut être – la gestuelle et l'intonation, et la mimique étant dans le parlé – que du rythme comme le mouvement de la parole dans l'écriture, la parole comme inscription d'un sujet ». (2002 : 273) Rodolfo R. Llinas, (2001 : 241) s'appuie, lui aussi, sur la notion de prosodie. Mais, vraisemblablement en raison de son attachement disciplinaire – il est professeur de neuroscience à l'université de New York – il la définit ainsi : « We have defined prosody as the outward expression of a momentary internal state that by way of this outward expression means something to another creature. Such internal states, emotions and intentions alike, do not exist in the outside world and so by definition must be abstractions ». Pour Llinas, « The central generation of movement and the generation of mindness are deeply related ; they are in fact different parts of the same process. In my view, from its very evolutionary inception mindness is the internalization of movement » (2001 : 5).

Le fonctionnement du cerveau repose sur la synchronisation des rythmes de la pensée et de

l'action, du langage comme des gestes. Ainsi, nous pouvons appréhender l'expérience patrimoniale comme une expérience à la fois sensible, physique et cognitive : comme une véritable expérience du corps. C'est cette expérience qui permet une conscience de soi dans la relation à autrui et qui nous lie les uns les autres.

La patrimonialisation semble être une fiction qui n'a pas de lieu car elle est à la fois intérieure et extérieure : elle n'existe que parce qu'elle peut être pensée et vécue de l'extérieur, que parce qu'elle est pensée et vécue de l'intérieur. Cette vie intérieure est ce qui lui confère un aspect de réalité et c'est cette vie extérieure qui la rend pensable. Cette fiction fait sauter les frontières entre l'ici et l'ailleurs, le réel et l'imaginaire et s'offre à un espace ouvert propice aux dynamiques sociales. Mais pour fonctionner, cette fiction doit être établie selon des règles spécifiques qui lui confère une cohérence (une authenticité ?) sans laquelle il n'y aurait pas de véracité possible. Et l'on revient à l'esthétique qui apparaît comme l'expression d'une relation cognitive accomplie, qui engage l'individu dans la compréhension de son environnement et lui permet d'améliorer ses compétences sociales.

Notes:

¹ dans le cadre d'un programme de recherche du Réseaux de chercheurs „Cultures, Identités et dynamiques sociales“ de l'Agence universitaire de la Francophonie qui nous a réunis, en 2006, Stoyan Antonov, Tzvetana Bachvarova, Krassimira Krastanova et Meglena Zlatkova (université de Plovdiv, Bulgarie), Smaranda Vultur (université de Timisoara, Roumanie), Dominique Belkis (université de Saint-Etienne, France), Bianca Botea, Olivier Givre, François Portet, et moi-même (université Lumière de Lyon 2, France) autour de la question *Patrimoines, tourisme, dy-*

namiques sociales : étude comparative de nouveaux usages en Europe.

² « Selon la convention du Patrimoine mondial, un „patrimoine culturel“ est un monument, un ensemble de bâtiments ou un site ayant une valeur historique, esthétique, archéologique, scientifique, ethnologique ou anthropologique. Le terme „patrimoine naturel“ désigne, quant à lui, une caractéristique physique, biologique ou géologique exceptionnelle : la flore, la faune menacée, les zones ayant une valeur du point de vue scientifique, esthétique ou du point de vue de la conservation. »

³ http://www.vnf.fr/vnf/content.vnf?action=content&occ_id=4625

⁴ En note de bas de page de cet article les rédacteurs de la revue précise que « Le terme phanique se réfère à une notion introduite par J.-M. Pradier pour désigner la di-

mension spectaculaire de la communication humaine (du grec phainein : montrer).

⁵ Voir „La religion comme système culturel“, In Bradbury et alii, *Essais d'anthropologie religieuse*, Gallimard, 1972 pour la traduction française.

Bibliographie

- AFFERGAN F. (1997) *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, Albin Michel.
- BERNER Ch. (2001) „Aimer comprendre. Recherche sur les fondements éthiques de l'herméneutique de Schleiermacher“, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 29, 43-61.
- CAMBIER A. (2006) « Hannah Arendt : la part de l'art dans la constitution d'un monde commun d'apparence », *Apparence(s)* [En ligne], N° 1, mis en ligne le 24 mai 2007, Consulté le 14 septembre 2009. URL : <http://apparences.revues.org/index56.html>
- DEWEY J. (2006) *Œuvres philosophiques* : Tome 3, „L'art comme expérience“, Publications de l'Université de Pau / Editions Farrago.
- DUPRONT A. (1967) „Tourisme et pèlerinage. Réflexions de psychologie collective“, *Communications*, 10, 97-121.
- FOUCAULT M. (1966) *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Editions Gallimard.
- FRANCASTEL P. (1967) „La figure et le lieu“, *Œuvres III*, Denoël Gonthier.
- FROSSARD-URBANO S. (1991) „La volaille de Bresse : un « objet parfait* »“, *Terrain*, 16, mars, <http://terrain.revues.org/document2995.html>
- GEERTZ Cl. (1983) *Bali, interprétation d'une culture*, Gallimard, pour la traduction française.
- GEERTZ Cl. (1988) „La description dense : vers une théorie interprétative de la culture“, *Enquête*, n° 6-1998, p. 73-105.
- GOODMAN N. (1990) *Langages de l'art*, Editions Jacqueline Chambon.
- HONNETH A. (2000) *La lutte pour la reconnaissance*, Editions du Cerf, traduction française de l'édition allemande de 1992.
- KANT E. (1790) *Critique de la faculté de juger*, Paris Gallimard, Folio Essais, 1985.
- LE CHATELIER L. (2006) „La grande récup“, *Télérama*, 2957, 13 septembre, 8-14.
- MURZILLI N. (2001) „La fiction ou l'expérimentation des possibles“, *L'effet de fiction*, colloque en ligne fabula 2001, <http://www.fabula.org/effet/>
- PRADIER J.-M. (1999) „La perception ethnoscénologique, Entretien avec Jean-Marie Pradier“, *Les périphériques vous parlent*, n° 12, été, 26-34.
- SCHAEFFER J.-M. (2002) „De l'imagination à la fiction“, *Vox poetica*, <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>
- SHUSTERMAN R. (1991) *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Les Editions de Minuit.
- SHUSTERMAN R. (1998) « Raison, esthétique modernes et post-modernes », in *La Modernité en questions. De Richard Rorty à Jürgen Habermas*, F. Gaillard, J. Poulain, R. Shusterman (éd.), Les Éditions du Cerf, Paris.
- TUBIÈRES S. (2009) „Exotopie“, in GRASSIN J.-M. (ed) *DITL (Dictionnaire International des Termes Littéraires)*, <http://www.ditl.info>, [7 septembre 2009]
- TODOROV T. (1981) *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*, Seuil, coll. « Poétique ».
- TURGEON L. (2003) *Patrimoines métissés : Contextes coloniaux et post-coloniaux*, Paris-Québec : Editions de la Maison des sciences de l'Homme.
- VERON E., LEVASSEUR M. (1983) *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, Paris : Editions du centre Georges Pompidou.

