

bs n°15

22/05 - 20/07/13

QUELQUE CHOSE DE PLUS QU'UNE
SUCCESSION DE NOTES

SOMETHING MORE THAN A
SUCCESSION OF NOTES

bétonsalon

Centre d'art et de recherche
10 ans

MÉLANIE BOUTELOUP ET GARANCE MALIVEL

MÉLANIE BOUTELOUP AND GARANCE MALIVEL

En 2003, l'UNESCO établissait une *Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel*, offrant une reconnaissance institutionnelle inédite à des pratiques de l'ordre du savoir-faire, de l'oralité, du geste ou du rituel. Selon cette convention, la notion de « patrimoine culturel immatériel » désigne les « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés » – transmis de génération en génération par une communauté. Il est en permanence recréé en fonction de l'interaction du groupe avec son milieu, son histoire, et lui procure « un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine ». Cette convention témoigne d'une évolution du concept de « patrimoine » vers une définition élargie, non plus strictement monumentaliste et occidentale. En dehors du bâti et des textes, elle inclut désormais l'oralité et les gestes pour reconnaître la diversité des formes d'expressions culturelles à travers le monde. L'ambition d'en assurer la préservation pose cependant question. Comment envisager la représentation de pratiques immatérielles ? Comment entreprendre leur « sauvegarde » sans pour autant les figer en un inventaire, et les réduire à une transcription ou réactivation nécessairement partielle et subjective ? Faut-il en définitive « conserver » ces pratiques immatérielles ou laisser libre cours à leurs mutations ?

In 2003, UNESCO established a *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, offering unprecedented institutional recognition of practices in the order of know-how, oral traditions, gestures, and ritual. According to this convention, the notion of “intangible cultural heritage” designates the “practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith” – transmitted from generation to generation by a community. These practices exist in states of permanent recreation in measure with the interaction of the group with its milieu, its history, and provide “a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity”. This convention testifies to the evolution of the concept of “heritage” towards a broader definition, no longer strictly monumental and western. Beyond monuments, objects and texts, this concept now includes oral traditions and gestures, recognizing the diversity of culturally expressive forms throughout the world. However, the ambition to assure their preservation, poses difficulties. How to envisage the representation of practices that are intangible? How to undertake their “safeguarding” without freezing them within an inventory, and reducing them to a transcription or a reactivation necessarily partial and subjective? Should we definitively “conserve” these intangible practices, or give free reign to their mutations?

À l'occasion des dix ans de cette convention, l'exposition *Quelque chose de plus qu'une succession de notes*¹ propose d'interroger les enjeux soulevés par la patrimonialisation de données culturelles par définition vivantes et en perpétuelle évolution. Tenter de classer et perpétuer les pratiques culturelles immatérielles, n'est-ce pas aller à l'encontre du mouvement organique qui les sous-tend, propre à la constitution, à l'évolution voire à la disparition des formes d'expression d'une communauté humaine ? Dans la mesure où les pratiques d'un groupe naissent et se métamorphosent toujours en fonction d'un contexte socio-économique précis, leur fixation en une forme atemporelle supposée représentative (au moyen d'enregistrements sonores, photographiques, vidéos, mais encore de témoignages ou d'éléments collectés sur le terrain) ne peut rendre compte de leurs variations et de leur labilité profonde.

On the occasion of the tenth anniversary of this convention, the exhibition *Something More Than a Succession of Notes* proposes an interrogation of the concerns raised by the patrimonialization of cultural goods that are by definition living and in perpetual evolution. Attempting to classify and perpetuate intangible cultural practices, is this not to go against the grain of their underlying organic movement, proper to the constitution, to the evolution, and the eventual disappearance of expressive forms belonging to a human community? In as much as the products, knowledge and rituals of a group are always born and transformed in accordance with a precise socio-economic context, their concretization in a timeless form supposed to be representative (by means of sound recordings, photographs and videos, as well as testimonial and elements collected in the field), cannot take full account of their variations and their strong tendency to change.

La question de la préservation des pratiques culturelles immatérielles est complexe et présente de nombreux écueils. Le désir de mémoire et de représentation qu'elle suppose implique d'abord le risque de conduire à leur folklorisation, voire marchandisation. Ces pratiques représentent généralement un enjeu touristique pour la région concernée ; support d'intérêts économiques, si ce n'est politiques et nationalistes, elles sont alors progressivement éloignées des communautés qui les pratiquent, et réduites à des produits dérivés florissants dans les commerces – en contradiction avec la notion même de patrimoine culturel immatériel. Par ailleurs, la prise en charge de leur représentation par une institution – processus qui implique le prélèvement d'éléments représentatifs d'une réalité donnée pour les étudier ou exposer

The question of the preserving of intangible cultural practices is complex and presents many pitfalls. The desire for memory and representation involves the risk of leading to their folklorization and commodification. These practices generally represent new tourism possibilities for the concerned area. Becoming a platform for economic interests, if not political and nationalist ones, they are gradually distanced from the communities by which they are practiced, and reduced to derivative products which flourish on the market – in contradiction with the very notion of intangible cultural heritage. Moreover, the undertaking of their representation by an institution – a process that involves sampling representative elements from a given reality in order to study and exhibit them – runs the risk of decontextualization and reification. In

1. Ignazio Macchiarella, « Sauvegarder l'oralité ? Le cas du canto a tenore », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel, Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 172

1. Ignazio Macchiarella, « Sauvegarder l'oralité ? Le cas du canto a tenore », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel, Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 172

- comporte un risque de décontextualisation et de réification. À rebours du modèle muséal classique dont la fonction est de conserver, valoriser et rendre public le patrimoine matériel, l'enjeu est donc aujourd'hui de trouver comment aborder les dimensions immatérielles des cultures, et concevoir une muséographie à même d'incarner leur pluralité. Bon nombre de musées ethnographiques et de sciences naturelles comme le Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren, en Belgique, le Musée Humboldt de Berlin, ou encore le MUCEM à Marseille, sont actuellement engagés dans une redéfinition du musée comme lieu d'exposition de pratiques vivantes². Afin d'éviter l'effet décontextualisant de l'espace muséal, il s'agit de faire place aux éléments historiques, économiques et sociaux qui contribuent à expliquer l'apparition d'une pratique, sa nature et sa fonction.

À la suite de l'exposition *Une légende en cache une autre* qui abordait en 2012 les questions éthiques, politiques et juridiques soulevées par les restitutions d'objets ethnographiques, *Quelque chose de plus qu'une succession de notes* prolonge la réflexion sur notre rapport à la culture de l'Autre en interrogeant les modalités et les limites de sa documentation. Toute occurrence d'une tradition, d'un rituel ou d'un geste est unique, et ne se répète jamais de manière identique. L'anthropologue Jack Goody, qui s'est attaché de nombreuses années à transcrire le chant du Bagre au Ghana, souligne ainsi dans un numéro de la revue *Museum International* consacré au patrimoine immatériel : « La transcription n'est en aucun cas un événement neutre. [...] Le passage d'une récitation parlée à un texte écrit ne se résume pas à l'action qui consiste à enregistrer ce qui a été dit. Le procédé lui-même change la nature de l'œuvre en attribuant une forme permanente à une réalité qui d'ordinaire subit des changements continus, en donnant des fins de ligne et des fins de phrase visuelles à ce qui n'était peut-être que des légères pauses au cours de la narration, en éliminant des accompagnements musicaux, vocaux et gestuels. »³

Face à l'impossibilité de représenter et d'interpréter de manière objective le vivant, l'exposition *Quelque chose de plus qu'une succession de notes* prend le parti, à l'image de certains courants de l'anthropologie contemporaine, d'assumer la subjectivité totale des transcriptions à l'œuvre dans les travaux qu'elle présente. Elle relève l'incohérence qu'il y a finalement à vouloir dissocier les cultures humaines en un pan « matériel » et un autre « immatériel » - alors même que certains éléments dits « matériels », tels que les costumes, sont indissociables des pratiques « immatérielles » auxquelles ils sont associés. Au croisement de l'anthropologie, de l'histoire, de l'art et de la muséologie, l'exposition réunit des contributions de chercheurs, activistes et artistes dont les recherches et les œuvres affirment la singularité irréductible des pratiques culturelles immatérielles. Loin de toute classification risquant de conduire à la simplification et normalisation de ces pratiques, *Quelque chose de plus qu'une succession de notes* se veut au contraire plurielle et polyphonique. Dessinant une muséographie à plusieurs voix qui reflète à la fois le point de vue des communautés, des chercheurs, et des créateurs, elle opère un glissement du champ de l'anthropologie à celui de l'art - ici réunis par l'observation, l'enregistrement du réel, la subjectivité du regard, et la variabilité profonde de leur objet.

a reversal of the classical model of the museum whose purpose is to conserve, valorize, and present to the public tangible heritage, the aim today is thus to find ways of approaching the intangible dimensions of cultures, and conceiving of a museology able to embody plurality. A significant number of ethnographic and natural science museums, such as The Royal Museum for Central Africa of Tervuren, in Belgium, the Humboldt Museum of Berlin, and the MUCEM in Marseille, are currently engaged in a redefinition of the museum as a site for the exhibition of living practices². With the aim of avoiding the decontextualizing effect of the museum space, they are working to create venues for the historical, economic and social elements that contribute in explaining the emergence of a practice, its nature and function.

Following from the exhibition *One Caption Hides Another* which in 2012 addressed the ethical, political and legal questions raised by the restitution of ethnographic objects, *Something More Than a Succession of Notes* extends the reflection on our relationship to the culture of the Other, by investigating the modes and limits of its documentation. Each occurrence of a tradition, a ritual, or of a gesture is unique, and will never be repeated identically. The anthropologist Jack Goody, who focused his work over many years on the transcription of the Bagre song in Ghana, emphasizes this in a volume of the journal *Museum International* dedicated to intangible heritage: "Transcription is not a neutral event. [...] The shift of a spoken recitation into a written text is not merely a matter of recording what has been said. The actual process changes the nature of the work by giving a permanent shape to something that is otherwise undergoing continuous change, by providing visual line endings and sentence endings to what were possibly slight pauses in the performance, by eliminating the musical, gestural and vocal accompaniments."³

Facing the impossibility of objectively representing and interpreting that which has a life of its own, the exhibition *Something More Than a Succession of Notes* takes the position - as do certain currents in contemporary anthropology - of assuming the complete subjectivity of the transcriptions involved in the presented works. The exhibition takes a note of the incoherence that we fall upon in dividing human cultures into one side "tangible" and this other "intangible" one - while in practice certain elements said to be "material", such as costumes, are inseparable from the "intangible" practices to which they are associated. At the intersection of anthropology, history, art and museology, the exhibition brings together contributions from researchers, activists and artists whose works and investigations affirm the irreducible singularity of intangible cultural practices. Far from any type of classification that risks producing a simplification and normalization of these practices, the exhibition *Something More Than a Succession of Notes* on the contrary shapes itself on the contrary as pluralist and polyphonic. Sketching a museology of many voices coming at once from communities, researchers and creators, the exhibition enacts a slippage from the field of anthropology to that of art - united here by the observation, the recording of the real, the subjectivity of viewpoint, and the profound variability of subject matter.

2. Voir à ce propos la conférence internationale « The Postcolonial Museum: the Pressures of Memory and the Bodies of History », qui s'est tenue à Naples les 7 et 8 février 2013 dans le cadre du projet de recherche européen *European Museums in an Age of Migrations* (MeLA).

3. Jack Goody, « La transcription du patrimoine oral », *Museum International* n° 221/222, Paris : Éditions Unesco, Mai 2004, pp. 93 - 98.

2. See the international conference "The Postcolonial Museum: the Pressures of Memory and the Bodies of History", which took place in Naples on February 7 and 8, 2013 as part of the European research project, *European Museums in an Age of Migrations* (MeLA).

3. Jack Goody, « The Transcription of Oral Heritage », *Museum International* n° 221/222, Paris : Éditions Unesco, Mai 2004, pp. 93 - 98.

Fondée par l'architecte Jennifer Sorrell, la revue ADA - Art, Design, Architecture, explore la culture sud-africaine à travers le prisme de différents arts. Ses 14 numéros, publiés de 1986 à 1996, témoignent des transformations de l'Afrique du Sud à la fin de l'Apartheid. Cette publication indépendante, qui permet selon sa créatrice « une approche critique et impartiale du reportage », aborde des sujets esthétiques, urbanistiques et sociaux-politiques variés. Son graphisme soigné est lui aussi marqué par l'éclectisme : promouvant une image « Made in South-Africa », il mêle différentes influences culturelles, imagerie « savante » et « populaire », traditionnelle et contemporaine. Les éditoriaux retracent les évolutions politiques et sociales du pays. Le numéro 8, daté de 1990, mentionne ainsi la libération de Nelson Mandela, et le fait que « pour la première fois depuis des années, il y a un réel espoir d'égalité, de liberté, et de cessation de l'Apartheid » - effectivement abolie un an après. La revue ADA, dont la brève existence couvre tout juste cette période de transition, constitue un support exemplaire d'enregistrement du réel. Miroir du multiculturalisme sud-africain, elle substitue aux ségrégations raciales, géographiques et sociales, une union des cultures, des idées et des arts. Elle affirme la force de réinvention de cette société en crise, et fait de sa diversité une richesse, alors même qu'elle suscite encore violences et divisions. (G.M.)



ADA n°4, 1987, couverture / front cover © ADA

Founded by the architect Jennifer Sorrell, the magazine ADA - Art, Design, Architecture, explores South African culture through the prism of various arts. The 14 issues published between 1986 and 1996 attest to the transformations of South Africa at the end of Apartheid. This independent publication, which allows according to its creator “an unbiased and critical approach to reporting”, tackles aesthetic, urban, and socio-political topics. Its carefully treated graphic design is also marked by eclecticism: promoting a “Made in South Africa” image, it intertwines cultural influences, “learned” and “popular” imageries, traditional and contemporary ones. The editorials retrace the political and social evolutions of the country. The 8th issue, dated 1990, thus mentions the liberation of Nelson Mandela, and the fact that “for the first time in years, there is genuine hope for equality, freedom and the demise of Apartheid” - indeed abolished one year later. ADA, whose brief existence covers this period of transition, constituted an ideal support for recording the real. A mirror of South African multiculturalism, it substituted for racial, geographic and social segregations, a union of cultures, ideas and arts. The journal affirmed the re-inventive force of this society in crisis, celebrating its diversity as a wealth - at a time when this very diversity was arousing violence and division. (G.M.)

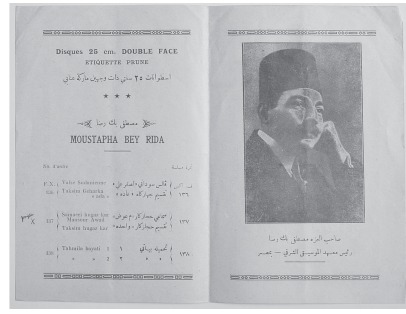
WILLIAM ANASTASI

Pionnier de l'art minimal et conceptuel, William Anastasi évacue dans son œuvre la question de la représentation au profit de celle du processus d'enregistrement. Proche de John Cage, il réalise dans les années 1960 une série de pièces sonores dont *Microphone* est un des premiers exemples. Il place dans un placard un magnétophone pour l'isoler des bruits environnants, et suspend un micro qui permet à l'appareil d'enregistrer son propre son. La cassette contenant « l'enregistrement de l'enregistreur enregistrant l'enregistreur » (Anastasi, 1989) est ensuite lue par ce même appareil, à un volume équivalent à celui du bruit qu'il produit. Deux versions du même son se superposent, l'une mécanique, l'autre analogique, peu à peu décalées par l'irrégularité de l'influx électrique. De sorte que se compose une « symphonie » évolutive, où dialoguent le réel et sa copie. Cette réflexion sur la trace et la tautologie est omniprésente chez Anastasi, et se prolonge par une interrogation du rapport à l'espace d'exposition - tel que dans ses *pourings* réalisés à partir de 1966. Produites *in situ* par l'écoulement progressif d'un gallon de vernis industriel sur la hauteur d'un mur, ces œuvres suivent un même principe tout en étant à chaque occurrence différentes. Les deux pièces d'Anastasi présentées dans l'exposition oscillent ainsi entre singularité et répétition. Elles rendent tangibles les phénomènes invisibles - temporalité, gravité, physicalité du son - qui conditionnent le réel, sa perception et sa transcription. (G.M.)

William Anastasi, pioneer of minimal and conceptual art, evacuates the question of representation in his work, and engages with the process of recording. A close acquaintance of John Cage, he made a series of sound pieces in the 1960's, of which *Microphone* is one of the first examples. He placed a tape recorder in a closet, isolating it from ambient noises, and suspended a microphone in order to have the mechanism record its own sound. The tape containing “the recording of the recorder recording the recorder” (Anastasi, 1989) is then played by the same tape recorder, at a volume equivalent to that of the noise it produces. Two versions of the same sound are superimposed, one mechanical and the other analogue, little by little falling out of synchronicity with the irregularity of the electric impulse. An evolving “symphony” is thus composed, in which the real and its copy converse. This reflection on the trace and tautology is omnipresent in Anastasi's work, and is extended by an interrogation of the relationship to the exhibition space - as in his *pourings* beginning in 1966. Made *in situ* by the progressive flow of one gallon of industrial enamel down the height of a wall, these works follow the same principle while being different in each realization. The two pieces by Anastasi presented in the exhibition thus oscillate between singularity and repetition. They render tangible the invisible phenomena - temporality, gravity, physicality of sound - that condition the real, its perception and transcription. (G.M.)



William Anastasi, *Microphone*, 1963-2010, enregistreur Tangberg modèle 5 / Tandberg Model 5 / enregistreur cassette, cassette, enregistrement réel / tape recorder, tape, take up real. Edition 1/3. Ph : François Doury. Courtesy galerie Jocelyn Wolff



La tradition orale et l'improvisation occupent une place centrale dans la musique arabe classique de la fin du XIXe qui est de forme non écrite. Depuis 2009, la AMAR Foundation mène une recherche sur cette musique qui donne lieu à différents projets questionnant tout autant sa forme, que son histoire et son actualité. Pour l'exposition *Quelque chose de plus qu'une succession de notes*, l'artiste et musicien Tarek Atoui, membre de la AMAR Foundation, s'est concentré sur le Congrès du Caire de 1932, dont le but affiché était la « fixation pour la musique arabe de règles précises »*. Avec la collaboration de différents chercheurs membres de la fondation tels que Frédéric Lagrange (professeur des universités et directeur de l'UFR d'Etudes Arabes et hébraïques à l'Université de Paris IV-Sorbonne) et Jean Lambert (enseignant-chercheur en anthropologie et musicologie au Musée de l'Homme à Paris) et le précieux soutien du musée Guimet et de la BnF, Tarek Atoui a pu rassembler une sélection de documents qui rendent compte des enjeux et des débats générés par le Congrès du Caire. Photographies, partitions, coupures de presse, comptes rendus, textes officiels, à travers différents types d'écritures se tisse un récit polyphonique du Congrès du Caire, interrogeant en creux la possibilité de la fixation d'une musique dont l'identité même est plurielle et mouvante. (F.K.)

* *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe*, Le Caire, 1934, p. 26

Oral tradition and improvisation with non-written forms occupy a central place in classical Arab music dating from the end of the 19th century. Since 2009, the AMAR Foundation has carried out research on this music – giving occasion to produce divers projects that question its form, history and current state. For the exhibition *Something More than a Succession of Notes*, the artist and musician Tarek Atoui, member of the AMAR Foundation, focuses on the 1932 Cairo Congress, for which the posted goal was the “solidification of precise rules for Arab music”*. With the collaboration of various other researchers, members of the foundation, such as Frédéric Lagrange (University professor and Director the UFR d'Etudes hébraïques at the University of Paris IV – Sorbonne) and Jean Lambert (teacher – researcher in Anthropology and Musicology at the Musée de l'Homme in Paris), and the valuable support of the musée Guimet and the BnF (National Library of France), Tarek Atoui has been able to assemble a selection of documents that summarize the concerns and debates generated by the Cairo Congress. Photographs, scores, press clippings, reports, official texts: through different forms of writing, a polyphonic narrative of the Cairo Congress is woven, interrogating in hollow the conceived possibility of fixing a music whose very identity is plural and dynamic. (F.K.)

WILLEM BOSHOFF

L'artiste Willem Boshoff s'interroge sur les modalités de transmission de savoirs locaux en constituant une encyclopédie alternative et subjective. Dans la gravure *Highveld*, il questionne le rapport entre langage et transcription visuelle sous la forme d'un calligramme où sont traduites les plantes vernaculaires d'une colline sud africaine. Le dessin ne se limite pas à faire image mais révèle aussi une posture, celle d'un spectateur caché dans l'herbe. Il évoque ainsi la question du point de vue par l'intégration du spectateur : les mots deviennent un lieu de projection. Willem Boshoff se définit comme un druide : gardien des traditions et passeur de savoirs, son travail consiste en une manipulation plastique du mot où les procédés de collecte et d'accumulation sont utilisés pour produire une nouvelle forme de mémoire. L'idée de faire inventaire, souvent assimilée à un recensement d'un patrimoine matériel, est alors transposée dans le champ de l'immatériel. Les herbes d'Afrique du Sud de la pièce *Highveld* évoquent ainsi, dans une cartographie textuelle, les déplacements du patrimoine oral, fragmentaire et instable tout en démontrant l'urgence de la conservation. (L.B.R.)

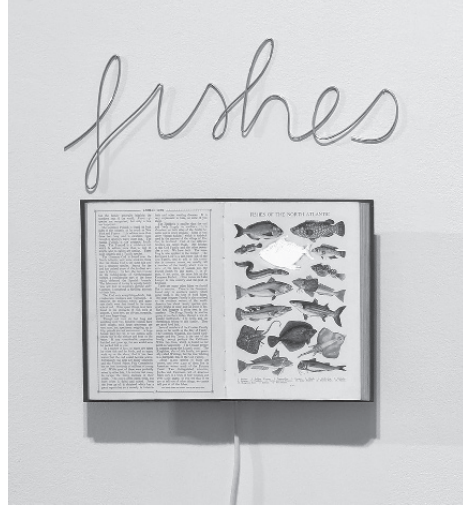
Artist Willem Boshoff questions the modalities of transmitting local knowledge by establishing an alternative and subjective encyclopedia. In the etching *Highveld*, he problematizes the relationship between language and visual transcription in the form of a calligram comprising a translation of the vernacular plants to a South African hillside. The drawing does not limit itself to creating an image, but also depicts a posture: that of a spectator hidden in the grass. He evokes the question of the point of view by interrogating the spectator, and words become a site of projection. Willem Boshoff defines himself a druid; a guardian of traditions and ferryman of knowledge, his work consists of a physical manipulation of words wherein the processes of collection and accumulation are used to create a new form of memory. The idea of 'making an inventory' – often equated with a census of a material heritage – is here transposed to the field of the intangible. The South African grasses in the work *Highveld* evoke, within a textual cartography, the displacements of an oral, fragmentary and instable heritage, while demonstrating the urgency of conservation. (L.B.R.)



Willem Boshoff, *Highveld*, 2011, gravure / etching, 91.4 x 121 cm. Courtesy Willem Boshoff

IAN CARR-HARRIS

Comment des schémas d'organisation du savoir orientent-ils notre expérience du monde ? C'est la question que pose Ian Carr-Harris dans son travail où il s'attache à mettre en crise les systèmes de classification des connaissances que sont l'encyclopédie et la bibliothèque. Ian Carr-Harris définit son œuvre comme étant « l'acte de refaire, ou on peut dire retoucher, conçue comme une forme de démonstration » (Ian Carr-Harris, 1997). Des études de bibliothéconomie (science de l'information et des bibliothèques) l'ont amené à questionner le système d'archivage de la pensée. En éclairant arbitrairement une des illustrations présentées sur la page d'un bestiaire marin, Ian Carr-Harris formule une discrète critique de l'entreprise d'indexation utopique des Lumières. L'œuvre est une sorte de facsimilé, au dessus duquel est dessiné le mot « Fishes » avec des fils d'aluminium et dans une écriture manuscrite : aut tant d'opérations de redoublement qui remettent en cause le principe même d'une vérité contenue dans le dictionnaire. Avec les *Books of Knowledge*, Ian Carr-Harris pointe la frénésie de regroupement que représente l'ambition de vouloir représenter le monde en un seul objet. (L.B.R.)

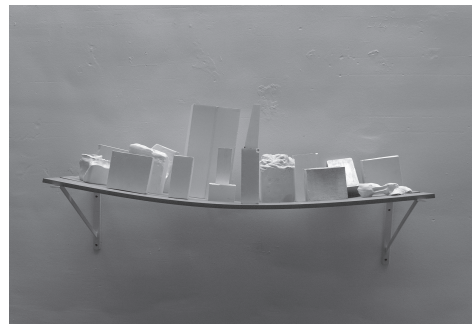


Fishes et / and Poissons de la série / from the series Books of Knowledge, 1995, livre rétro-éclairé / illuminated book, aluminium. Courtesy Susan Hobbs Gallery

How do schematics for organizing knowledge direct our experience of the world? This is the question asked by Ian Carr-Harris in his work, as he endeavors to put systems of knowledge classification – the encyclopedia and the library – into crisis. Ian Carr-Harris defines his project as “the act of re-doing, or we could say of re-touching, conceived of as a form of demonstration” (Ian Carr-Harris, 1997). Studies in Library Sciences led him to question systems of archiving thought. In arbitrarily illuminating one illustration from a page of a bestiary, Ian Carr-Harris formulates a discreet critique of the Enlightenment's utopian project of indexing. The work is a type of facsimile, above which the word “Fishes” is drawn with aluminum wire in handwritten lettering. Many operations of redoubling are at work, calling into question the very principal of a truth as contained in the dictionary. With the *Books of Knowledge*, Ian Carr-Harris points to the frenetic craze of grouping – embedded in the ambitious desire to represent the world into a single object. (L.B.R.)

ALICE DE MONT

pm 95fi 80c im est le titre d'une des pièces présentées par Alice De Mont dans l'installation *Etude, bloc de test, planche de test, salle de test* (2011). Selon l'index des abréviations créé par l'artiste, cet intitulé signifie : le matériau est en plâtre (p), il est massif (m), il présente une forme indéterminée qui, sur une échelle de 1 à 100 est à 75 (75 fi), sa forme est caractérisée sur cette même échelle à 80 (80c) et son intention a été modifiée (im). Si un index est généralement construit pour permettre de mieux cerner une chose, celui-ci ne nous amène pas tout à fait à comprendre l'installation présentée. Et c'est bien ce que l'artiste cherche à nous faire sentir : l'objet résiste toujours à sa fixation. Il est bien plus que ce qu'une liste peut raconter, il doit être envisagé au-delà de ses simples caractéristiques matérielles, dans son rapport à l'environnement, et à son histoire. Fondé dans des agencements processuels, le travail d'Alice De Mont présente une façon de concevoir les objets à partir de leurs usages. Ses films, photographies et installations déroulent les infinités de vies des objets qu'elle crée, souvent en plâtre et sans couleur. Précédemment mis en scènes dans des vidéos, les formes neutres de *Etude, bloc de test, planche de test, salle de test* sont présentées dans différentes positions sur une étagère qui se courbe avec leur poids. Portant les traces des différentes manipulations de l'artistes, elles racontent tout à la fois l'usure du temps et leurs activités passées, présentes, et peut-être futures. (F.K.)



Alice De Mont, Study, test block, test shelf, test room, 2011. Courtesy Alice De Mont

ps 95is 80c ic is the title of one of the pieces presented by Alice De Mont in the installation *Study, test block, test shelf, test room* (2011). According to the index of abbreviations created by the artist, the above title signifies: the material is plaster (p), it is solid (s), it represents an indeterminate shape that, on a scale of 1 to 100, is at 95 (95is), its own form is characterised at 80 on the same scale (80c), and its intention has been changed (ic). If an index is generally made to permit a better understanding of things, this one does not entirely lead us to comprehend the presented installation. Herein lies that which the artist seeks to have us perceive: that the object always resists its determination. Being much more than what a list can contain, an object must be perceived beyond its simply material characteristics, in relation to the environment and to its history. Founded in processual arrangements, Alice De Mont's work presents a way of conceiving of objects based on their usages. Her films, photographs and installations unfurl the infinity of lives of the objects she creates, often from plaster and without colouring. Staged earlier in videos, the neutral forms of *Study, test block, test shelf, test room* are shown in different positions on a shelf that bends under their weight. Carrying the traces of the artist's manipulations, they tell stories both of time's wear and of their activities in the past, present, and potential futures. (F.K.)

Mueda, Memória e Massacre est un film mozambicain de 1979, réalisé par l'un des plus grands auteurs du Cinema Novo brésilien: Ruy Guerra. Mêlant le documentaire et la fiction, le présent et la mémoire, le film raconte la reconstitution du massacre de Mueda ayant eu lieu le 16 juin 1960. Suite à une manifestation pacifique de la population mozambicaine, les colons portugais auraient tué, selon l'histoire officielle, plus de 600 personnes. Quatre ans plus tard commençait la Guerre de Libération au Mozambique. Comme l'écrit Raquel Schefer : « Mueda (...) va encore plus loin en basant la représentation du massacre sur l'enregistrement d'une dramatisation populaire, spontanée et collective de l'évènement qui, à partir de juin de 1976 et pendant deux décennies, a eût lieu annuellement sur la place publique de Mueda, devant et à l'intérieur de l'ancien immeuble de l'administration coloniale, c'est-à-dire, à l'endroit même où le massacre est survenu, une représentation théâtrale, populaire, collective et carnavalesque, basée sur la pièce de théâtre homonyme de Calisto dos Lagos, qui est aussi le scénariste et le directeur dramatique du film. Dans cette pièce orale et improvisée, jamais fixée par l'écriture, le peuple de Mueda incarnait à la fois les personnages de l'administration coloniale et les manifestants. Dans un deuxième moment, ces images sont entrecoupées par des entretiens et témoignages documentaires de survivants et participants du massacre. »* (M.Be.)



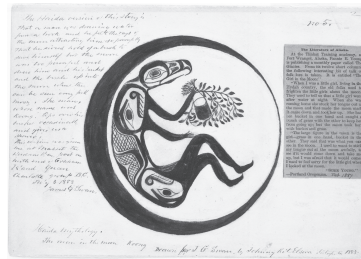
Ruy Guerra, *Mueda, Memória e Massacre*, film, 80', 1979. D.R.

Mueda, Memória e Massacre is a Mozambican film from 1979, produced by one of the greatest auteurs of Brazilian Cinema Novo, Ruy Guerra. Mixing documentary and fiction, the present and memory, the film tells the story of the re-enactment of the massacre of Mueda, an event that took place on June 16, 1960. Following a peaceful demonstration by the Mozambican populous, Portuguese settlers are said to have killed, according to the official record, more than 600 people. Four years later the Mozambican War of Independence had begun. Raquel Schefer writes, "Mueda... goes even further [than a commemoration of an important antecedent to the War of Independence] since the massacre's representation is based on the shooting of a popular, spontaneous and collective dramatisation of the event that, from June 1976 until about two decades later, took place every year at Mueda's public square, in front and inside of the colonial administration's ancient building; that is to say, in the same place where the massacre happened in 1960. This theatrical and carnivalesque performance of the massacre was based on the homonymous theatre play by Calisto dos Lagos, who is also quoted as the film's screenwriter and dramatic director. In this oral and improvised play, which was never set down in writing, Mueda's people incarnated simultaneously the colonial administration's characters and the demonstrators. The film intercuts images from this mise en scène with documentary interviews with survivors and witnesses of the massacre."* (M.Be.)

* Raquel Schefer, « Re-constitutions/Autour de Mueda, Memória e Massacre de Ruy Guerra », *le journal de La Triennale n°4*, Palais de Tokyo, Paris, 2012

JOHNNY KIT ELSWA

L'artiste aborigène Johnny Kit Elswa rend compte dans son œuvre *A man in the moon* des glissements de sens opérés par la retranscription, en comparant deux récits mythologiques de la population Haida : le premier paru dans la presse, écrit par une journaliste, Susie Young, et l'autre écrit de sa main. Dans l'entre-deux de ces versions se place un dessin réalisé par l'artiste. La circulation des contenus à travers l'écriture manuscrite, l'image et le texte imprimé implique des transformations : le patrimoine culturel immatériel se retrouve traduit de différentes manières, réévalué en fonction de la personne et du lieu de sa transmission. À travers ses multiples variations, le mythe oscille entre renouvellement et volonté de sauvegarde, il tend peut-être ainsi vers une forme d'abstraction de son sens premier, questionnant ainsi l'idée de l'origine du récit mythologique, souvent indéterminée. Johnny Kit Elswa, assistant de l'ethnologue James G. Swan, interroge par ailleurs les modalités et limites de la représentation de la culture de l'Autre. *A man in the moon* témoigne d'une réflexion critique opérée par un autochtone sur le regard biaisé de l'ethnologue, qui malgré son observation participante, ne peut que rendre une expérience partielle et partielle des mœurs et coutumes d'une autre société. (L.B.R.)



Johnny Kit Elswa, *A man in the Moon*, 1983, dessin à l'encre et stylo / pen-and-ink drawing, 1983. Franz R. and Kathryn M. Stenzel collection d'art de l'ouest occidental / collection of western American art. Yale Beinecke Rare Book and Manuscript Library

In his work *A Man in the Moon* the aboriginal artist Johnny Kit Elswa reflects on the slippages of meaning operative in re-transcription. He compares two tellings of Haida mythology: the first narrative appeared in the press, written by the journalist Susie Young; the other is written by his own hand. A drawing by the artist is placed between these two versions. The circulation of content through the hand written text, the image and the printed text implies transformations: this intangible cultural heritage is found translated in different manners, reevaluated in the context of the person and place of its transmission. Through these many variations, the myth oscillates between renewal and the will to conserve, tending perhaps toward an abstracted form of its first meaning, and thereby questioning the idea of the origin of the mythic narrative – which is often undetermined. Johnny Kit Elswa, an assistant to the ethnographer James G. Swan, also interrogates the modalities and limits of representing the culture of the Other. *A Man in the Moon* testifies to a critical reflection enacted by a native person on the biased gaze of the ethnographer, who – despite his participatory observation – can render only partially and with partiality an experience of the mores and customs of an other society. (L.B.R.)

SHIRLEY, DOUGLAS ET TAM KRENAK

Les Krenak, population indigène de l'Est du Brésil, ont subi depuis le XVI^{ème} siècle l'oppression des colons européens et plus récemment de la société brésilienne. Le combat qu'ils ont mené pour défendre leur identité et leur territoire est par beaucoup considéré comme à présent achevé. En réalité, c'est contre la pression des exploitants industriels et le racisme véhiculé par la télévision brésilienne et l'imagerie hollywoodienne qu'ils doivent aujourd'hui résister. La vidéo ici diffusée, grâce à l'artiste Maria Thereza Alves qui travaille à faire connaître leur action, présente un projet de documentaire réalisé sur et par la communauté Krenak. Plusieurs films à son propos ont déjà été tournés, généralement marqués par une vision exoticiante qui contribue à forger des interprétations erronées. Pour les réalisateurs Shirley, Douglas et Tam Krenak, il s'agit de montrer dans ce film l'histoire et le vécu réels de leur communauté. Réalisé dans une réserve du Minas Gerais où quelques 300 Krenak vivent encore, il recueillera les témoignages des anciens - méthode suivant laquelle se transmet leur culture orale. Ce documentaire, dont les réalisateurs sont aussi les sujets et observateurs, contournera les écueils de la transcription et de l'interprétation propres à tout regard « extérieur ». Il constituera un récit alternatif offrant une visibilité au peuple Krenak, absent de l'histoire officielle du Brésil. Encore faut-il que ce projet puisse être mené à bien : accusés de freiner les progrès du pays, les Krenak font aujourd'hui face aux entraves d'une large part de la société brésilienne. (G.M.)



Shirley, Douglas et Tam Krenak, *Une histoire du peuple Krenak / A History of the Krenak People*, film, 6', 2012. D.R.

The Krenak, an indigenous people of eastern Brazil, have suffered the oppression of European settlers since the 16th century, and more recently that of Brazilian society. The struggle they have led to defend their identity and territory is considered by many to now be over. In reality, this group is currently resisting the pressures of industry operators, and against the racism circulated by Brazilian television and Hollywood imagery. The video here shown, thanks to the initiative of the artist Maria Thereza Alves who works to make their cause known, presents a project of documentary produced about and by the Krenak community. Numerous films have already been made on the subject, marked in general by an exoticising vision that contributes to forge false interpretations. For the directors Shirley, Douglas and Tam Krenak, the aim is to show the real history and reality as experienced by their community. Made on a reserve in Minas Gerais where 300 Krenak still live, the film will gather the testimony of elders - a method for transmitting their oral culture. This documentary, whose directors are also the subjects and the observers, bypasses the pitfalls of transcription and interpretation, inherent to any "outsider" gaze. It will constitute an alternative narrative that gives visibility to the Krenak people, currently absent from the official history of Brazil. Still, this project is yet to be completed: accused of curbing the progress of the country, the Krenak face many barriers in a large part of today's Brazilian society. (G.M.)

VIOLAINE LOCHU

Comment retient-on une forme orale ? Quelles déformations s'opèrent lors de la transmission d'un récit qui n'a pas été conçu dans l'écriture ? L'artiste et chanteuse Violaine Lochu propose deux actualisations de la question : une vidéo et une performance. *Chinese whispers* prend pour point de départ le jeu populaire du téléphone arabe ; une comptine française est racontée d'une personne à une autre par des non francophones, et des erreurs d'articulation et de prononciation se glissent, provoquant une érosion du sens. Dans la vidéo l'artiste a rassemblé les matériaux de ces récits et répète telle une ritournelle la comptine ainsi transformée. La performance *Fabula* poursuit le même questionnement en révélant l'oubli et la fixation comme deux autres aspects de l'altération d'une culture orale. Violaine Lochu reprend le conte du Petit Chaperon rouge, de tradition verbale, qui fut transcrit par de nombreux auteurs comme les frères Grimm et Charles Perrault. Par un jeu d'intonations, de silences et de remémoration, l'artiste révèle les aspérités, les fissures et les zones d'ombres qui forment l'identité fluctuante de tout récit oral, perdue à l'écrit. Elle met en œuvre une dynamique complexe de glissements, disparitions et réapparitions qui est propre au conte populaire. Avec poésie, Violaine Lochu actualise et redouble les accidents inhérents à toute forme de transmission orale : oublis, déformations et surgissements constituent les aléas d'une pensée tout à la fois vivante, contingente et partagée. (F.K.)



Violaine Lochu, *Chinese whispers*, video, 2013. Courtesy Violaine Lochu

How do we remember oral forms? What transformations occur during the retelling of a story that was not conceived in writing? The artist and singer Violaine Lochu proposes two new takes on the question: a video and a performance. *Chinese whispers* takes the popular game of broken telephone as its point of departure. A French nursery rhyme is repeated from one person to the next by non-francophones; mistakes of articulation and pronunciation slip easily into the telling and erode the meaning. In the video, the artist has compiled the material of these stories and repeats the transformed nursery rhyme as a ritornello. The performance *Fabula* pursues the same line of inquiry by presenting oblivion and fixation as two other factors in the alteration of an oral culture. Violaine Lochu takes up the tale of the Red Riding Hood, which has been transcribed from the oral tradition by numerous authors, including the Brothers Grimm and Charles Perrault. In a play of intonations, silences, and recitation from memory, the artist reveals the rough patches, fissures and grey areas that form the fluctuating identity of all narratives of oral storytelling, and which become lost in the writing process. She puts into effect a complex dynamic of the intermingling, disappearances and reappearances, specific to folktales. Violaine Lochu poetically updates and redoubles the accidents inherent to all forms of oral transmission: oblivions, deformations and sudden appearances which make up the uncertainties of a thought that is at once alive, contingent and shared. (F.K.)



© 2010 Agriturismodela-sardegna.it

Ignazio Macchiarella est ethnomusicologue / is an ethnomusicologist. Il enseigne à la faculté de Cagliari, Italie / He teaches at the Faculty of Cagliari, Italy

Spécialiste du « faire musical », Ignazio Macchiarella est très sensible au mécanisme de transformation continue qu'implique une pratique orale. Dans son texte *Sauvegarder l'oralité ? Le cas du canto a tenore**, l'ethnomusicologue italien fait le récit du processus de reconnaissance du chant A Tenore comme patrimoine culturel immatériel de l'humanité et produit une critique éclairée des implications de son inscription. L'A Tenore est joué en Sardaigne selon différents « traggiu », tracés fluctuants qui se transforment au rythme des protagonistes et des contextes partagés. De part son caractère improvisé et collectif, de nombreuses problématiques apparaissent lors de sa patrimonialisation : comment impliquer les infinités de communautés qui participent quotidiennement de la vie de ce chant sans tomber dans l'écueil de sa folklorisation ? Comment « sauvegarder » sans figer et fixer définitivement dans un modèle de référence ce qui doit être vivant et spontané ? Nées de l'émergence de ces problèmes, des initiatives autonomes se sont créées : il s'agit pour ces communautés de penser la notion de patrimoine dans une dynamique subjective et collective. Par exemple l'association Tenores propose à travers des festivals, rencontres et ateliers différentes modalités de sauvegarde et de transmission. Ainsi, à partir d'une initiative institutionnelle peuvent émerger des solutions alternatives qui tentent de conserver au cœur de leurs actions la pratique d'un savoir-faire traditionnel et non normalisé. (F.K.)

A specialist of “musical making”, Ignazio Macchiarella is very attuned to the mechanisms of continual transformation that are implied by an oral practise. In his text *Safeguarding Orality ? The Case of the Canto A Tenore*, the Italian ethnomusicologist narrates the process through which A Tenore song was recognized as intangible cultural heritage of humanity, and delivers an enlightened critique of the implications of this status. A Tenore is played in Sardinia according to different *traggiu*, fluctuating versions that transform themselves to the rhythm of the protagonists and to shared contexts. Because of its improvised and collective character, the institutionalization of A Tenore makes many issues apparent: How can this process implicate the multiplicity of communities who participate day-to-day in the life of the song, without stumbling into a folklorisation of the practise? How can the living and spontaneous practise be “safeguarded” without becoming fixed and restricted definitively by a model of reference? Autonomous initiatives have been born from the emergence of these problems. What is at stake for these involved communities is a process of rethinking the notion of heritage in the context of a subjective and collective dynamic. The Tenores Association is an example that proposes different terms of safeguard and transmission – through festivals, meetings, and workshops. Thus, beginning with an institutional initiative, alternative solutions emerge that attempt to retain, at the heart of their actions, a practice of customary and non-normalised know-how. (F.K.)

* « Sauvegarder l'oralité ? Le cas du canto a tenore » in *Le patrimoine culturel immatériel*, enjeux d'une nouvelle catégorie, dir. Chiara Bortolotto, ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2011

PÉNÉLOPE PATRIX

Pénélope Patrix, doctorante et membre de l'équipe de recherche CERILAC et du GREP (groupe de recherches en ethnopoétique) à l'Université Paris Diderot, s'interroge sur les effets de la patrimonialisation du fado portugais, reconnu patrimoine culturel immatériel en 2011. Les financements obtenus de l'UNESCO ont permis, par l'achat et la numérisation d'archives, d'augmenter le corpus de documentation sur le fado accessible au public. Le musée du fado a par ailleurs été complété d'un monument du fado créé dans le quartier de la Mouraria à Lisbonne. Fondé sur une pratique nocturne ritualisée, expression de la *saudade* - « déchirure de l'être qui se découvre enfant du temps »* - et longtemps mal considérée par les élites, ce genre musical est aujourd'hui devenu une attraction touristique et une fierté nationale. Cependant un écart semble se creuser entre le savoir-faire du fado et sa représentation institutionnelle : une forme de fétichisation se produit, où la culture est réifiée dans des images qui deviennent des icônes. Ce phénomène de folklorisation s'accompagne de la vente de nombreux produits dérivés qui figent et modifient l'identité du fado. Pénélope Patrix questionne ainsi, dans sa conférence donnée lors d'un colloque sur les usages de l'archive à l'Université Paris Diderot, le conflit de classe que produit la patrimonialisation et les risques de fragilisation qui paradoxalement en découlent. (L.B.R.)



Courtesy : Pénélope Patrix

Pénélope Patrix, Doctorate and member of the team research CERILAC and GREP (research group in Ethnopoetics) at Paris Diderot University, has studied the effects of the institutionalization of the Portuguese Fado, recognized as Intangible Cultural Heritage in 2011. Financing obtain from UNESCO has permitted - through the acquisition and digitalisation of archives - an enlargement of the body of documentation about the Fado accessible to the public. The Fado Museum has also been completed with the addition of a monument to the Fado, in the Mouraria district of Lisbon. Founded in a nocturnal and ritualised practice, an expression of the *saudade* - “the tearing up of the being who discovers themselves to be a child of time”* - and for a long time not well considered by elites, this musical genre has now become a tourist attraction and a national pride. However, a gap seems to be widening between the knowledge and skill of the Fado, and its industrial representation; a form of fetishism is produced, with culture being reified in images that become icons. The process of folklorization is also found in a whole set of commercial practices, where derivative products both fix and modify the identity of the Fado. Thus, Pénélope Patrix questions, in her conference given during a symposium about uses of archives at Paris Diderot University, questions the conflict of class that produces patrimonialization and risks of embrittlement that, paradoxically, follows. (L.B.R.)

* Eduardo Lourenço, in “Fado et contestation”, Agnès Pellerin, revues-plurielles, No.26 April 2006

Née en / born in 1985, vit et travaille à / lives and works in Paris

L'exposition explore les liens entre collecte, mémoire collective et historiographie au moyen de plusieurs récits entrepris de manière autonome et réflexive par plusieurs communautés cherchant à lutter contre l'oubli de pratiques traditionnelles mises en péril dans un monde globalisé. Depuis 1975, des femmes mayas collectent et font vivre leurs savoir-faire en publiant des livres entièrement fabriqués à la main qu'elles écrivent, illustrent et impriment. Un des premiers recueils du Taller Leñateros, *Bon Tintes Naturales*, rassemble sur 80 pages bilingues (Espagnol/Tzotzil) différentes techniques de teinture à base de plantes. Ce manuel est composé de recettes, d'illustrations de plantes, de poésie, de graphiques et d'une carte à déplier pour localiser les lieux où acheter des fournitures dans la ville de San Cristobal. L'ensemble se présente comme une suite de feuillets libres regroupés sous une couverture sérigraphiée. Une école permet le partage et l'invention de nouvelles teintures naturelles qui sont aujourd'hui réemployées à des fins cérémonielles et commerciales. Par exemple il est expliqué quelle plante doit être utilisée pour garder les couleurs telles que le rouge carmin, naturellement produit par un insecte, la cochenille : *Pour figer la couleur rouge de la « cochenille » ou du « Palo du Brésil », il faut trouver l'« Eugenia » : avec cette plante nous fixons la couleur de la laine que nous mettons ensuite toutes deux à bouillir (...)* (M.Bo.)



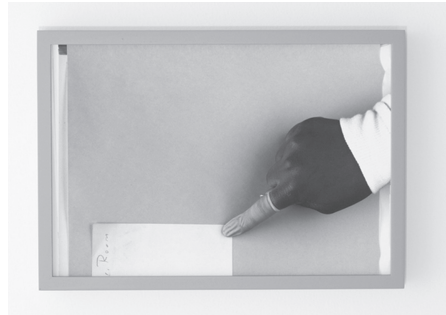
Bon Tintes Naturales, couverture / cover, ed. Taller Leñateros, Chiapas, Mexico, 1980 © Taller Leñateros

The exhibition explores the linkages between the act of assembling a collection, collective memory, and historiography by means of different narratives that have been undertaken autonomously and reflexively by communities seeking to fight against the loss of their traditional practices, put at peril in a globalized world. Since 1975, Mayan women have been collecting and giving life to their craft and knowledge, publishing books made entirely by hand – which they write, illustrate and print. One of the first collections of the Taller Leñateros, *Bon Tintes Naturales* assembles different techniques of plant based dyeing in 80 bilingual (Spanish/Tzotzil) pages. This manual is composed of recipes, illustrations of plants, poems, charts and a foldout map for locating the places where one can purchase supplies in the town of San Cristobal. As a whole, the collection presents itself as a series of loose sheets, grouped within a screen-printed cover. A school facilitates the sharing and invention of new natural dyes that are used today to ceremonial and commercial ends. In one example, it is explained what plant should be used to preserve colours such as carmine red, produced naturally by an insect called the cochineal: “To fix the red colour of the ‘cochineal’ or the ‘Brazilian Palo’, you must find the ‘Eugenia’: with this plant we fix the colour of the wool, and we put the two in to boil right away (...)” (M.Bo.)

* *Bon Tintes Naturales*, « Como se fija el color », ed. Taller Leñateros, Mexico, 1980 p.22

ANDREW NORMAN WILSON

Le travail d'Andrew Norman Wilson explore la matérialité des médias, leurs processus, leurs techniques et la main-d'œuvre qui les composent. L'artiste a travaillé un an au sein du siège social californien de Google et s'est particulièrement intéressé aux quotidiens des salariés du département « ScanOps » chargés de numériser les livres pour leur mise en ligne. Pour la série de photographies *ScanOps* (2012), Andrew Norman Wilson a collecté au fil des années des anomalies trouvées sur Google Books : des images distordues, mal scannées, des mains ou des doigts des salariés qui restent visibles, etc. La présence humaine de ces travailleurs anonymes raconte les rouages techniques ainsi que le système social de la machinerie internationale de l'entreprise. L'artiste ne retouche pas et ne modifie pas le format des images. Toutefois pour leur encadrement, il met en place plusieurs étapes de production : envoi à des encadreurs, fabrication d'une peinture sur-mesure dans un magasin de bricolage et pulvérisation de celle-ci sur les cadres par un carrossier. Les scans et photographies « ratées » deviennent ainsi des « images-sculptures ». La performance *Materials and What We Can Do/ScanOps* (2012) poursuit ce projet par une présentation à propos du statut des images : du passage d'un médium à un autre à la re-matérialisation du virtuel. (M.Be.)



Andrew Norman Wilson, *The Inland Printer -164*, de la série / from the series *ScanOps*, 2012. Courtesy: Andrew Norman Wilson et American Medium

The work of Andrew Norman Wilson explores the materiality of media, and the processes, techniques and labour that compose it. The artist spent one year working on the site of Google's head offices in California, taking particular interest in the day-to-day of employees in the “ScanOps” department, who digitize printed matter for Google's Books project. For the series of photographs *ScanOps* (2012), Andrew Norman Wilson collected anomalies found on Google Books over the years: images that have been distorted or badly scanned, ones in which the hands or fingers of the employees are visible, etc. The human presence of these anonymous workers confronts technical cogs, as well as the social system of international business' machinery. The artist has made no touch-ups or modifications to the format of the images. Once again for their framing, he has put several steps of production in place: work is sent to the framers; a paint is made to measure at a hardware store and then sprayed onto the frames by an autobody specialist. “Mistake” scans and photographs become “image-sculptures”. The performance *Materials and What We Can Do / ScanOps* (2012) follows from this project with a presentation around the status of images: from the passage from one medium to another, to the re-materialisation of the virtual. (M.Be.)

CHIARA BORTOLOTTA

CHIARA BORTOLOTTA

Dernière déclinaison de la notion de patrimoine, le patrimoine culturel immatériel (PCI) en est peut-être aussi la plus énigmatique et déroutante. Cette nouvelle catégorie, introduite par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), perturbe aujourd'hui le domaine du patrimoine, historiquement fondé sur un « régime d'objet » : les institutions patrimoniales peinent à concevoir la dimension immatérielle et à l'intégrer dans leur organisation, et la prise en compte des valeurs sociales du patrimoine, enjeu véritable des politiques de sauvegarde du PCI, ne relève pas des compétences techniques et scientifiques des professionnels du patrimoine.

Si l'irruption du PCI pose des problèmes concrets aux responsables de la mise en œuvre des politiques culturelles, les théoriciens du patrimoine en dénoncent les limites conceptuelles, voyant dans cette notion une « aberration intellectuelle », dernier avatar d'une « obsession patrimoniale » qui rongerait la société contemporaine jusqu'à anéantir le présent dans une « rétroaction perpétuelle » (Jeudy 2001). Les ethnologues ont souvent dénoncé comme universalistes les interventions de l'UNESCO et les ont soupçonnées de favoriser une fixation muséalisatrice des processus culturels, d'encourager la mise en spectacle de la culture dite « traditionnelle », d'intervenir en faveur de la protection de la diversité culturelle par un outil global et globalisant (Nas 2002), de relancer une ethnologie de sauvetage influencée par un modèle biologique appliquant des principes enterrés depuis longtemps par la théorie anthropologique (Noyes 2006), de viser à la sauvegarde non pas de la culture vivante mais de ses représentations et de réduire ses interprètes à des « archives vivantes » (Kirshenblatt-Gimblett 2004).

À ce désarroi des institutions patrimoniales et à la perplexité de l'anthropologie critique, fait face un engouement social de plus en plus évident pour le PCI. Les trois premières « Proclamations des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » (2001, 2003 et 2005) suivies par la création des listes internationales du PCI à l'initiative de l'UNESCO ont en effet stimulé la curiosité et l'intérêt des *stakeholders* du patrimoine. Les possibilités que ce dispositif laisse entrevoir sur le plan de la visibilité ou du développement économique ont progressivement accru l'intérêt de la société civile pour cette nouvelle catégorie patrimoniale. Les porteurs du PCI, les collectivités locales voire les animateurs culturels se sont organisés pour constituer des dossiers de candidature aux listes de l'UNESCO. Face à cet enthousiasme, les institutions chargées de la mise en œuvre des politiques de sauvegarde du PCI à l'échelle nationale sont tenues de traiter ces dossiers, et en premier lieu de dresser des inventaires nationaux du PCI.

L'intérêt de cet objet controversé relève donc largement de son actualité et du débat institutionnel, social et intellectuel que suscite l'instauration du PCI. Ce dernier soulève en particulier des questions propres à l'ethnologie car la notion même de PCI est l'aboutissement d'une anthropologisation progressive de la notion de patrimoine au sein de l'UNESCO (Bortolotto 2007). La définition du PCI recoupe en effet celles de la culture que les anthropologues n'ont jamais cessé de reformuler dans un sens technique et sur lesquelles ils ont revendiqué leur autorité scientifique. La notion même de patrimoine reprend en termes politiques la réflexion sur la persistance du passé,

The latest development of the concept of heritage, intangible cultural heritage (ICH), is perhaps also the most enigmatic and confusing. This new category, introduced by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), is currently causing anxiety in the field of heritage, historically founded on a "system of the object": heritage institutions are struggling to conceptualise the intangible dimension and to integrate it into their organisations; and the taking into account of the social values of heritage, an important stake in the preservation policies for ICH, does not fall within the technical and scientific competencies of heritage professionals.

If the sudden entrance of ICH presents concrete challenges for those responsible for the implementation of cultural policies, heritage theoreticians have denounced its conceptual limitations, seeing this idea as an "intellectual aberration", the latest avatar of the "heritage obsession": that may well eat away at contemporary society to the point of destroying the present in a "perpetual feedback" (Jeudy, 2001). Anthropologists have often denounced UNESCO's interventions as universalist and have suspected them of favouring a museifying fixation of cultural processes, of encouraging the spectacularising of so-called "traditional" cultures of intervening in favour of the protection of cultural diversity by means of tools that are global and globalising (Nas 2002); of relaunching salvage anthropology influenced by a biological model applying principles that have long since been abandoned by anthropological theory (Noyes 2006); of aiming to safeguard not living culture, but rather its representations, and to reduce its participants to "living archives" (Kirshenblatt-Gimblett 2004).

Together with this puzzlement on the part of heritage institutions and perplexity on the part of critical anthropology, there is an increasing social fervour for ICH. The three first "Proclamations of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity" (2001, 2003 et 2005), followed by international lists of ICH initiated by UNESCO, have in fact stimulated the curiosity and interest of heritage stakeholders. The possibilities that this measure provides a glimpse of, in terms of visibility or economic development, have progressively attracted the interest of civil society in this new category of heritage. The bearers of ICH, local collectivities and even cultural organisers have gathered together to prepare applications for the UNESCO lists. Faced with such enthusiasm, the institutions that are responsible for implementing policies for the safeguarding of ICH at a national level are responsible for dealing with these applications, and first and foremost for putting together the national inventories of ICH.

The interest in this controversial matter arises largely therefore because of its topicality and the institutional, social and intellectual debate that the establishment of ICH has provoked. The latter raises questions belonging to anthropology in particular, because the very notion of ICH is the end-result of the progressive anthropologisation of the concept of heritage inside UNESCO (Bortolotto 2007). The definition of ICH intersects with those definitions of culture that anthropologists have continuously reformulated in a technical sense and over which they have claimed a scientific authority. The very idea of heritage takes up in political

qui fait partie du discours fondateur de l'anthropologie dès ses origines évolutionnistes et demeure centrale lorsqu'on passe de l'étude des survivances à celle des phénomènes d'acculturation jusqu'aux travaux anthropologiques les plus récents sur la mémoire ou les néo-traditions (Berliner 2010).

Loin de rester simplement une préoccupation de la discipline, cette réflexion sur la continuité est aujourd'hui appropriée par les acteurs sociaux qui utilisent, dans un discours parfois simplificateur et souvent politisé, le vocabulaire, les catégories et les cadres théoriques que les anthropologues ont conçus pour penser la persistance du passé. L'usage du terme portugais « cultura » en Amazonie ou du pidgin « kastom » en Mélanésie relève d'un registre métadiscursif se référant à des pratiques qui ne sont plus vécies comme *habitus* mais comme des représentations de ce dernier. Les notions clés de la définition de PCI (« culture », « identité », « tradition » et « transmission »), importées dans le contexte colonial par les missionnaires, les ethnologues ou les administrateurs, sont désormais transposées, selon la formule proposée par Manuela Carneiro da Cunha (2009), par un mouvement d'aller-retour (*ida y vuelta*) du contexte scientifique au social. Une fois intégrées au discours des acteurs sociaux, elles sont utilisées dans une perspective pragmatique visant souvent à revendiquer des droits culturels. En ce sens le patrimoine immatériel incarne la forme la plus extrême d'objectivation métaculturelle de la culture entendue dans son acception anthropologique.

La boîte à outils à disposition des anthropologues n'est toutefois pas la même que celle des institutions patrimoniales. Ainsi, bien que penser la culture comme processus soit une évidence pour les ethnologues, les méthodes, objectifs et outils de protection du patrimoine légitimés par les institutions ne sont pas conçus pour accompagner et soutenir cette dimension évolutive. Ils sont en effet définis, d'un côté, en vue de la protection du patrimoine matériel dans la perspective d'en éviter la dégradation. D'autre part, la prise en charge des pratiques dites « traditionnelles » a pris à ce jour la forme d'une « protection symbolique » fondée sur la documentation et la recherche. Dans les deux cas, la restauration d'un élément architectural ou l'enregistrement d'un chant, l'intervention produit alors une fixation de l'élément. Aucun des outils à la disposition des institutions du patrimoine n'est donc conçu pour prendre en compte la dimension dynamique de l'élément et en assurer avant tout la « viabilité » préconisée par l'UNESCO.

La notion de sauvegarde, à savoir l'ensemble des « mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel » est difficile à intégrer dans la culture institutionnelle. Elle provoque en outre la perplexité des nouveaux acteurs qui, selon la Convention, doivent s'impliquer dans la transmission du PCI. « Qu'est-ce que la sauvegarde ? » se demandent les chanteurs sardes réunis en association pour prendre en main la patrimonialisation de leurs pratiques. La complexité des expressions culturelles immatérielles, dont le *canto a tenore* est un exemple, analysé par Ignazio Macchiarella (2011), rend difficile l'application effective d'un programme de sauvegarde : face aux nombreuses variantes, par où faut-il commencer ? Comment et par quels moyens organiser la transmission ?

Ces complications admises, surgit le constat, déploré par la majorité des experts impliqués dans la préparation du texte de la Convention, qu'en dépit des approches innovantes promues par l'idée, fût-elle abstraite, de « sauvegarde », le principal dispositif de la Convention demeure le plus habituel et, comme le remarquent plusieurs théoriciens du patrimoine, objectivant : il s'agit des listes. La Convention prévoit en effet

terms a discourse on the persistence of the past, which was part of the founding debate of anthropology right from its evolutionist origins; and which has remained central as it passed from the study of vestiges to the study of phenomena of acculturation, right through to the latest anthropological studies on memory or on neo-traditions (Berliner 2010).

Far from remaining simply a preoccupation of the discipline, this concern for continuity has today been appropriated by social stakeholders who use, in a discourse that is sometime simplistic and often politicised, the vocabulary, the categories and the theoretical frameworks that anthropologists conceived in order to think through the persistence of the past. The use of the Portuguese term “cultura” in the Amazon or of the pidgin “kastom” in Melanesia falls under a metadiscursive register that refers to practices that are not lived as *habitus*, but rather as representations of the latter. The key concepts of the definition of ICH (“culture”, “identity”, “tradition” and “transmission”), imported into the colonial context by missionaries, anthropologists or civil servants, are henceforth transposed, according to the formulation suggested by Manuela Carneiro da Cunha (2009), by a movement back and forth (*ida y vuelta*) of the scientific and social context. Once they are integrated into the discourse of social stakeholders, they are used to a pragmatic end, often with the aim of claiming cultural rights. In this sense, intangible heritage embodies the most extreme form of the metacultural objectification of culture understood in its anthropological sense.

The toolbox available to anthropologists is not, however, the same as that of heritage institutions. Thus, whilst thinking of culture as a process is obvious to anthropologists, the methods, objectives and tools for the protection of heritage that are legitimate in institutions are not conceived to complement and support this progressive dimension. They are, indeed, defined, on the one hand, with an eye to the protection of tangible heritage in order to avoid their deterioration. On the other hand, the management of so-called “traditional” practices has to-date taken on the form of a “symbolic protection” based on documentation and research. In the two cases, the restoration of an architectural object or the recording of a song, the intervention results in the “fixation” of the element. None of the tools available to heritage institutions is conceived in order to take into account the dynamic dimension of the element and to guarantee first and foremost its “viability”, as recommended by UNESCO.

The notion of safeguarding, to wit the entirety of the “measures aimed at ensuring the viability of intangible cultural heritage” is difficult to integrate into the cultural institution. Additionally, it leads to the bewilderment of new stakeholders who, according to the Convention, must involve themselves in the transmission of ICH. “What is safeguarding?” asks each of the Sardinian singers who have been brought together in order to look after the transformation of their practices into heritage. The complexity of intangible cultural practices, of which *canto a tenore*, analysed by Ignazio Macchiarella (2011), is an example, renders the effective application of a safeguarding programme difficult: faced with numerous variations, where should one begin? How and by what means can its transmission be arranged?

In view of these complications, it becomes clear – a notion deplored by the majority of experts involved in the preparation of the convention's text – that despite the innovative approaches promoted by the idea, albeit abstract, of “safeguarding”, the main apparatus of the Convention remains the most customary, and, as many of the heritage

la création d'une liste à l'échelle nationale (des inventaires du PCI présent sur le territoire de chaque État) et de deux listes à l'échelle internationale : une Liste du patrimoine culturel immatériel nécessitant une sauvegarde urgente et une Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

Ce choix, longuement débattu par les négociateurs de la Convention et fondé sur une vision rationalisatrice du patrimoine, a été jugé arbitraire et artificiel (imposant une dichotomie cartésienne entre le matériel et l'immatériel), simplificateur et technocratique (comment traduire la complexité, fût-ce celle d'une seule culture, dans une liste ?), anachronique (inspirée de l'ethnographie du XIXe siècle qui, considérant comme inévitable l'extinction des « cultures primitives », regardait la documentation tous azimuts comme le seul moyen d'en garder une trace). En somme, les listes, dont l'étendue procure aux États visibilité et prestige, sont considérées par les « hommes de terrain » comme un procédé indigent qui ne rend pas compte de la culture et de ses porteurs mais des représentations objectivées de cette même culture (Kurin 2007 ; Nas 2002). La question est d'autant plus délicate, que, comme l'ont démontré les auteurs qui se sont attachés à analyser le concept de liste, une fois créées, les listes deviennent des systèmes autonomes qui peuvent être appropriés et utilisés dans des perspectives différentes (Schuster 2002). Découpant et ordonnant la culture selon une classification d'inspiration naturaliste, une liste la présenterait comme un ensemble d'éléments séquentiels. Cette abstraction prescriptive du réel pourrait non seulement avoir des conséquences sur les représentations cognitives mais, une fois légitimée par un pouvoir (politique ou religieux par exemple), susciter des formes de manipulation.

Chiara Bortolotto est anthropologue à l'Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) / Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC) / is an anthropologist at the Interdisciplinary Institute of Contemporary Anthropology (IIAC) / Laboratory of Anthropology and history of the institution of culture (Lahic). Elle a publié plusieurs articles et a dirigé la publication de / She has published several articles and edited *Le patrimoine culturel immatériel: enjeux d'une nouvelle catégorie*, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2011.

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

BERLINER DAVID, 2010

« Anthropologie et transmission », *Terrain*, n° 55, « Transmettre », p. 4-19.

BORTOLOTTI CHIARA, 2007

« From objects to processes. Unesco's intangible cultural heritage », *Journal of Museum Ethnography*, n° 19, p. 21-33.

CARNEIRO DA CUNHA MANUELA, 2009

« Culture » and culture. *Traditional Knowledge and Intellectual Rights*, Chicago, Prickly Paradigm Press.

JEUDY HENRI-PIERRE, 2001

La Machinerie patrimoniale, Paris, Sens Et Tonka, coll. « Essai 10/Vingt ».

KIRSHENBLATT-GIMBLETT BARBARA, 2004

« Intangible cultural heritage as a meta-cultural production », *Museum International*, n° 221-222, « Visages et visions de l'immatériel », p. 53-66.

KURIN RICHARD, 2007

« Safeguarding Intangible Cultural Heritage. Key factors in implementing the 2003 Convention », *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2, p. 10-20.

theoreticians have pointed out, objectifying: it is a question of lists. Indeed, the Convention envisages the creation of a list at a national level (the inventories of ICH to be found on the territory of each country) and of two lists at an international level: a List of Intangible Cultural Heritage In Need of Urgent Safeguarding and a Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

This choice, debated at length during the negotiations of the Convention and founded on a rationalising vision of heritage, was judged to be arbitrary and artificial (imposing a Cartesian dichotomy between the tangible and the intangible), simplistic and technocratic (how can the complexity of even a single culture be translated into a list?), anachronistic (inspired by the ethnography of the XIXth century, which, seeing the extinction of "primitive cultures" as inevitable, saw the frenetic documentation as the only means of keeping a trace of it). In short, lists, the length of which brings countries visibility and prestige, are considered by "field experts" as a deficient method that does not represent culture or its bearers, but rather objectified representations of this culture (Kurin 2007; Nas 2002). The question is all the more difficult since, as the authors who have undertaken an analysis of the concept of the list have shown, once they have been created, the lists become autonomous systems that can be appropriated and used with different aims in mind (Schuster 2002). Dividing and ordering culture according to a system of classification that is naturalistic in spirit, a list can make the culture look like a collection of sequential elements. This prescriptive abstraction of the real could potentially have consequences not only for cognitive representations, but, once it had been legitimated by an authority (political or religious, for example), could also invite forms of manipulation.

MACCHIARELLA IGNAZIO, 2011

« Sauvegarder l'oralité ? Le cas du canto a tenore » *Le patrimoine culturel immatériel, enjeux d'une nouvelle catégorie*, dir. Chiara Bortolotto, p. 167 - 186

NAS PETER J. M., 2002

« Masterpieces of oral and intangible culture. Reflections on the Unesco World Heritage List », *Current Anthropology*, vol. 43, n° 1, p. 139-148

NOYES DOROTHY, 2006

« The Judgment of Solomon. Global protections for tradition and the problem of community ownership », *Cultural Analysis*, vol. 5, « Theory/Policy », p. 27-55.

SCHUSTER J. MARK, 2002

« Making a list and checking it twice. The list as a tool of historic preservation », communication à la conférence semestrielle de / communication at the semestrial symposium of Association for Cultural Economics International, Rotterdam, 13-15 juin 2002.

Matériel

P plâtre
C carton
A argile
PL plastique
TEX textile
BO bois

Caractéristique du matériau

M massif
C creux

numéro + fi forme indéterminée

Sur une échelle de 0 à 100, plus le nombre est élevé, plus la forme de l'objet est indéterminé. Si l'objet présente des caractéristiques connues des formes géométriques ou a d'autres formes typiques (par exemple des objets quotidiens), le nombre sera inférieur.

numéro + c caractérisé

Sur une échelle de 0 à 100, plus le nombre est élevé, plus l'objet est marqué et changé, usé, par rapport à son état d'origine.

NE non endommagé

Dans ce cas, l'objet est intact, rien n'a changé depuis que l'objet existe.

DC destination changée

L'objet a appartenu à ce travail mais a été affecté une destination différente, il est maintenant utilisé comme une sculpture ou appartient à une classification différente.

IM intention modifiée

L'objet a été initialement conçu à d'autres fins, mais s'est tout de même retrouvé dans ce travail.

E exception

L'objet a une caractéristique qui le distingue vivement des autres objets dans le travail.

Ce travail se compose d'éléments sculpturaux qui sont présentés sur trois étagères ajustées au mur par deux supports métalliques. L'ensemble de ces éléments constitue le titre 'étude, bloc de test, planche de test, salle de test'. Le travail n'a pas de forme ou mode de présentation fixe et peut être configuré différemment à chaque fois en fonction de l'espace dans lequel il se trouve. Les éléments sculpturaux ou les objets n'ont pas de position fixe sur les planches, les planches n'ont pas de position fixe dans l'espace. En fonction de l'espace dans lequel le produit est présenté, les planches et les objets sont placés dans une manière qui leur permet de se relier au contexte et l'architecture de l'espace. Chaque objet possède un titre qui tente de se référer à ses caractéristiques. Ces titres comprennent les abréviations de lettres et de chiffres qui renvoient à certaines caractéristiques formelles et matérielles des objets. Il ya un index disponible qui se réfère à la signification des abréviations des titres.

pm 70fi 50c dc
plâtre, massif, 70 forme indéterminée, 50 caractérisé, destination changée
pm 70fi 50c
plâtre, massif, 70 forme indéterminée, 50 caractérisé
pm 95fi 80c im
plâtre, massif, 95 forme indéterminée, 80 caractérisé, intention modifiée
pc 75fi ne (1)
plâtre, creux, 75 forme indéterminée, non endommagé
pc 75fi ne (2)
plâtre, creux, 75 forme indéterminée, non endommagé
pc 75fi ne (3)
plâtre, creux, 75 forme indéterminée, non endommagé
c 100fi 75c im
carton, 100 forme indéterminée, 75 caractérisé, intention modifiée
am 100fi ne im
argile, massif, 100 forme indéterminée, non endommagé, intention modifiée
pl 15fi ne
plastic, 15 forme indéterminée, non endommagé
p 75m 90fi 60c
plâtre, 75 massif, 90 forme indéterminée, 60 caractérisé
pm 60fi 35c
plâtre, massif, 60 forme indéterminée, 35 caractérisé
pm 70fi 45c
plâtre, massif, 70 forme indéterminée, 45 caractérisé
pm 75fi 50c
plâtre, massif, 75 forme indéterminée, 50 caractérisé
pm 80fi 80c
plâtre, massif, 80 forme indéterminée, 80 caractérisé
pm 70fi 49c
plâtre, massif, 70 forme indéterminée, 49 caractérisé
pm 70fi 65c
plâtre, massif, 70 forme indéterminée, 65 caractérisé
pm 99fi 30c
plâtre, massif, 99 forme indéterminée, 30 caractérisé
am 100fi 100c im e
argile, massif, 100 forme indéterminée, 100 caractérisé, intention modifiée, exception
pl 10fi ne edc
plastique, 10 forme indéterminée, non endommagé, exception de couleur
c 99fi 5c
carton, 99 forme indéterminée, 5 caractérisé
pm 99,9fi 60c dc
plâtre, massif, 99,9 forme indéterminée, 60 caractérisé, destination changée
tex 100fi 80c im e
textile, 100 forme indéterminée, 80 caractérisé, intention modifiée, exception
bom 90fi 40c 25ne im
bois, massif, 90 forme indéterminée, 40 caractérisé, 25 non endommagé, intention modifiée
pm 88fi 60c im
plâtre, massif, 88 forme indéterminée, 60 caractérisé, intention modifiée
pbom 80fi 50c im
plâtre, bois, massif, 80 forme indéterminée, 50 caractérisé, intention modifiée

Material

P plaster
 C cardboard
 CL clay
 PL plastic
 TEX textile
 WO wood

Shape characteristic

S solid
 H hollow

number + is indetermined shape

On a scale from 0 to 100, the higher is the number, the more the form of the object is undetermined. If the object shows several characteristics of known geometric shapes or has other typical shapes in common (everyday objects), the number will be lower.

number + c characterised

On a scale from 0 to 100, the higher the number, the more the object is marked and changed, worn out, compared to its original state.

U unmarked

In this case, the object is intact, nothing has changed since the object exists.

CD changed destination

The object once belonged to this work but was assigned to a different destination, is now used as a sculpture or belongs to a different classification.

CI changed intention

The object was originally made for other purposes but ended up in this work all the same.

E exception

The object has a defining characteristic that strongly distinguishes it from the other objects in the work.

This work consists of sculptural elements that are presented on three shelves adjusted to the wall by two metal supports. The totality of these elements constitutes the work 'study, test block, test shelf, test room'. The work does not have a fixed form or mode of presentation and can be set up differently each time depending on the space in which it is located. The sculptural elements or objects have no fixed position on the shelves, the shelves have no fixed position in space. Depending on the space where the work is presented, the shelves and the objects are placed in a way that allows them to relate to the context and the architecture of the space. Each object has a title that attempts to refer to its characteristics. These titles include abbreviations of letters and numbers that refer to some formal and material characteristics. There is an index available that refers to the meaning of the abbreviations of the titles.

ps 70is 50c cd
 plaster, solid, 70 indetermined shape, 50 characterised, changed destination
 ps 70is 50c
 plaster, solid, 70 indetermined shape, 50 characterised
 ps 95is 80c ci
 plaster, solid, 95 indetermined shape, 80 characterised, changed intention
 ph 75is u (1)
 plaster, hollow, 75 indetermined shape, unmarked
 ph 75is u (2)
 plaster, hollow, 75 indetermined shape, unmarked
 ph 75is u (3)
 plaster, hollow, 75 indetermined shape, unmarked
 c 100is 75c ci
 cardboard, 100 indetermined shape, 75 characterised, changed intention
 cl s 100is u ci
 clay, solid, 100 indetermined shape, unmarked, changed intention
 pl 15is u
 plastic, 15 indetermined shape, unmarked
 p 75s 90is 60c
 plaster, 75 solid, 90 indetermined shape, 60 characterised
 ps 60is 35c
 plaster, solid, 60 indetermined shape, 35 characterised
 ps 70is 45c
 plaster, solid, 70 indetermined shape, 45 characterised
 ps 75is 50c
 plaster, solid, 75 indetermined shape, 50 characterised
 ps 80is 80c
 plaster, solid, 80 indetermined shape, 80 characterised
 ps 70is 49c
 plaster, solid, 70 indetermined shape, 49 characterised
 ps 70is 65c
 plaster, solid, 70 indetermined shape, 65 characterised
 ps 99is 30c
 plaster, solid, 99 indetermined shape, 30 characterised
 cls 100is 100c ci e
 clay, solid, 100 indetermined shape, 100 characterised, changed intention, exception
 pl 10ov o u
 plastic, 10 indetermined shape, unmarked, exception by color
 c 99is 5c
 cardboard, 99 indetermined shape, 5 characterised
 ps 99,9is 60c cd
 plaster, solid, 99,9 indetermined shape, 60 characterised, changed destination
 tex 100is 80c ci e
 textile, 100 indetermined shape, 80 characterised, changed intention, exception
 wos 90is 40c 25u ci
 wood, solid, 90 indetermined shape, 40 characterised, 25 unmarked, changed intention
 ps 88is 60c ci
 plaster, solid, 88 indetermined shape, 60 characterised, changed intention
 p wos 80is 50c ci
 plaster, wood, solid, 80 indetermined shape, 50 characterised, changed intention

JACK GOODY

JACK GOODY

Le patrimoine immatériel concerne tout particulièrement les cultures orales, ou la tradition orale dans les cultures écrites, car s'il était écrit il deviendrait bien entendu matériel. Il est essentiellement oral étant donné que, contrairement au dessin, à la peinture et à la sculpture (les arts visuels), il ne laisse aucune trace physique et est donc difficile - quoique pas impossible - à rassembler pour un musée. La situation a ceci de paradoxal que lorsqu'on essaie de consigner le patrimoine immatériel, de le communiquer à un plus large public, en abandonnant le face-à-face, on est obligé de passer de l'oral à l'écrit (ou, dans certains cas, à l'enregistrement audio). Ce processus en modifie la nature même, comme je ne cesse de le constater depuis plus de 40 ans à travers mon entreprise de transcription de la récitation du Bagre des LoDagaa. La transcription n'est en aucun cas un événement neutre. Si elle est effectuée, comme il arrivait souvent avant 1950, et toujours avant 1900, au moyen du papier et du crayon, il y a fort à parier que de nombreuses modifications apparaîtront au cours de l'opération. Et les dangers ne sont pas nuls non plus avec l'usage d'un magnétophone, bien que la transcription soit certainement plus fidèle.

La démarche qui consiste à sauvegarder l'immatériel implique nécessairement qu'un document matériel soit produit. Avec la représentation visuelle, ce document existe déjà ; le dessin, la peinture et la sculpture laissent des traces visibles, de même que l'architecture et l'arrangement d'objets naturels. Mais pour l'ensemble du patrimoine qui dépend de l'audition (tout comme du goût ou du toucher), le travail de sauvegarde présente de sérieux problèmes dans la mesure où une réalité évanescence doit être transformée en un objet durable et visuel par le biais de l'écriture, du « langage visible ». Car le patrimoine oral ne laisse aucune trace externe (n'en déplaie à Derrida), juste une trace d'ordre neurologique.

Le passage d'une récitation parlée à un texte écrit ne se résume pas à l'action qui consiste à enregistrer ce qui a été dit. Le procédé en lui-même change la nature de l'oeuvre en attribuant une forme permanente à une réalité qui d'ordinaire subit des changements continus, en donnant des fins de ligne et des fins de phrase visuelles à ce qui n'était peut-être que de légères pauses au cours de la narration, en éliminant les accompagnements musicaux, vocaux et gestuels.

Ainsi, l'enregistrement d'une forme orale standardisée, ce que certains ont appelé la « littérature orale », pose des problèmes pour tout musée, ou, du reste, pour tout système de conservation. Dans le passé, les chercheurs sont souvent partis du principe que chaque société possédait son propre mythe fondateur. C'est peut-être vrai pour les cultures écrites où le mythe existe sous une forme fixe qui est transmise dans un texte écrit, tel qu'un livre religieux. Initialement, la consignation des mythes ou des récitations des sociétés orales fut effectuée par la dictée et la transcription, un procédé laborieux et extrêmement long que les ethnologues n'eurent pas souvent la possibilité de répéter avant l'avènement du transport aérien généralisé dans les années 1950. Puis la baisse du coût des transports rendit les sociétés orales plus accessibles, et l'apparition du radiocassette portatif dans les années 1960 permit la

The intangible heritage obviously refers to oral cultures or to the oral tradition in written ones, since if it had been written it would be tangible. It is primarily oral, since unlike drawing, painting and sculpture (the visual arts), it leaves no physical trace and is therefore difficult but not impossible for a museum to assemble. The paradox of the situation is that in recording the intangible heritage, in attempting to communicate it to a wider audience, no longer face-to-face, we have to move it from the oral to the written (and in some cases to the recorded). That changes its very nature as I know from having tried to do just this over some forty years with the Bagre recitation of the LoDagaa. But transcription is not a neutral event. If it is done, as happened in most cases before 1950, certainly before 1900, by means of pencil and paper, it is likely to have been changed in that very process. And dangers also exist when using a tape recorder, although certainly the transcription will be more faithful.

The process of safeguarding the intangible then necessarily involves making a tangible record of that heritage. With visual representation, a record already exists; drawing, painting, and sculpture leave a visible trace, as does architecture and the rearrangement of natural objects. With the part of heritage that depends upon hearing (as with smell and taste) safeguarding presents quite a different problem since first of all the evanescent has to be turned into the permanently visual by means of writing, of 'visible language'. Because that leaves no external trace (*pace* Derrida), only a trace of a neurological kind.

The shift of a spoken recitation into a written text is not merely a matter of recording what has been said. The actual process changes the nature of the work by giving a permanent shape to something that is otherwise undergoing continuous change, by providing visual line endings and sentence endings to what were possibly slight pauses in the performance, by eliminating the musical, gestural and vocal accompaniments.

Thus the recording of a standardized oral form, what others have called 'oral literature', sets a problem for any museum, or indeed any kind of storage system. In the past, it has often been assumed that each society has its appropriate myth. That may be true of written cultures where the myth exists in fixed form to be handed down in a written text, such as a religious book. Initially the recording of the myths or recitations of oral societies was done by dictation and transcription, a lengthy and arduous process which ethnologists were unlikely to be able to repeat before the coming of extensive air transport in the 1950s. Then cheaper transport made purely oral societies more accessible and the advent of the portable transistorized tape-recorder in the 1960s made repeated readings possible. The ethnologist could then tape a series of performances and transcribe them at leisure outside the field situation. What then did we learn? I speak primarily with reference to the Bagre recitation of the LoDagaa of northern Ghana of which I have published three volumes of transcriptions (1972, 1981, 2003) together with my collaborator, Kum Gandah. Firstly, the variations were considerable, much greater than the participants would have us expect ('The Bagre is one', they claim). These narratives are of a totally different order of magnitude than the variations in a written text and

répétition des lectures ; l'ethnologue pouvait désormais enregistrer une série de représentations puis les transcrire à loisir loin du terrain. Qu'avons-nous appris alors ? Je me base principalement sur la récitation du Bagre des LoDagaa au nord du Ghana dont j'ai publié trois volumes de transcriptions (1972, 1981, 2003) avec mon collaborateur Kum Gandah. Tout d'abord, les variations sont considérables, bien plus importantes que les participants ne le laissent entendre (« le Bagre est un », prétendent-ils). Ces variations sont d'un ordre de magnitude entièrement différent de celles qui peuvent apparaître dans un texte écrit et entraînent non seulement des changements verbaux mineurs mais aussi des différences dans la structure centrale de la récitation, voire même dans l'orientation générale concernant le monde ou les forces surnaturelles. On ne retrouve pour ainsi dire aucune trace d'une structure profonde qui subsisterait à travers toutes les versions enregistrées, à moins de chercher un dénominateur commun si vague et si général qu'il ne nous est plus d'aucune utilité d'un point de vue analytique ou informatif. La variabilité met en évidence d'autres caractéristiques des cultures orales. La mémorisation exacte de longues séquences, qui est très valorisée dans les cultures de l'écrit, est très difficile avec la transmission orale (Goody 1987), mais cette difficulté même implique qu'un espace plus important est ménagé (pas nécessairement de façon intentionnelle) à la création et aux processus imaginatifs. L'invention se substitue à la répétition exacte, ce qui explique l'abondance des variations, ou plutôt des changements, puisque le terme de variation sous-entend qu'il y ait un noyau commun, ce qui en l'occurrence n'est pas prouvé. Ainsi, les cultures orales – les cultures « traditionnelles » – , ne peuvent pas être jugées statiques, comme on l'entend souvent ; dans le domaine des formes orales, tout du moins, elles sont d'une créativité infinie, contredisant par là l'accusation de « mentalité primitive » qui a pu être formulée à leur sujet.

Le problème pour les musées, ou pour tout autre type de collections permanentes, est évident. Comme je l'ai dit, la démarche qui consiste à consigner une récitation orale sous une forme permanente change sa nature en modifiant sa relation avec la société qui l'a produite. Lorsque j'ai présenté ma première publication du mythe du Bagre (1972), certains membres instruits de la société commencèrent à la considérer comme la version authentique. Ils étaient disposés à le faire, d'une part parce que l'instruction valorise plus les textes publiés que les narrations orales, d'autre part parce qu'ils étaient convaincus que le Bagre était « un », mais aussi parce que cette version avait été enregistrée dans leur jeunesse (en 1949 très exactement) de la bouche de membres âgés de leur communauté qui depuis étaient décédés : le Bagre provenait de leurs ancêtres et eux-mêmes étaient plus proches des ancêtres détenteurs de la connaissance infinie. Mais bien entendu, comme toute version écrite d'une récitation orale, cette version n'était qu'un exemple parmi un nombre infini de variantes, qu'il est pratiquement impossible de consigner et de conserver sous forme d'archives. Mon premier enregistrement (publié en 1972) fut le résultat de la rencontre accidentelle que je fis d'un ancien soldat très intelligent qui s'était converti à l'islam mais qui dans sa jeunesse avait été éduqué par un aïeul instruit. Les versions ultérieures furent également le résultat de choix « fortuits » opérés par mon collaborateur. Nous effectuâmes ensemble l'enregistrement et la transcription d'un certain nombre de versions du Bagre blanc et noir recueillies lors de plusieurs représentations, principalement dans le village de Birifu et dans une commune voisine. Mais nous aurions pu tout aussi bien visiter d'autres lieux à d'autres moments, et chaque version aurait révélé des changements – des changements qui entretiennent des liens entre eux mais ne supposent pas l'existence d'une narration

compromise not only minor verbal changes but differences in the central structure of the recitation as well as in the orientation to the world as to supernatural agencies. There is little or no evidence of a deep structure persisting through all recorded versions, unless one seeks a common denominator that is so vague and so general as to be of no use analytically or informatively. The variability points to other features of oral cultures. Exact memorization of long sequences, such as is much valued in literate cultures, is not only very difficult with oral transmission (Goody, 1987) but its difficulty means that more space is allowed (not necessarily deliberately) for the creation and imaginative processes. Invention takes the place of exact repetition, hence the great range of variation, or rather of changes since variation has at its heart a definite core, which it is not clear exists. Therefore, oral cultures, 'traditional' cultures, cannot be viewed as 'static', as is often supposed; at least in the field of oral forms, they are much more creative, contradicting many views of 'primitive mentality'.

The problem for museums or other permanent collections is obvious. As I have said, the very process of setting down an oral recitation in permanent form changes its nature by altering its relation to the society that produced it. When I had produced my first publication of the Bagre Myth (1972), some literate members of the society began to regard it as the true version. They were willing to do so partly because of the greater value schooling places on published texts, partly because they believed that the Bagre was 'one' and partly because this version had been recorded in their youth (in 1949 in fact) from senior members of their community who had now passed away; the Bagre came from the ancestors and those elders were nearest to the all-knowledgeable ancestors. But of course, like any written version of an oral recitation, it was only one among an almost infinite number of possibilities, which it is almost impossible to record and conserve in an archive or anywhere else. My first recording (published in 1972) was the result of a chance encounter with an intelligent ex-soldier who had converted to Islam but in his youth had been instructed by his knowledgeable grandparent. The later versions were again the result of 'accidental' choices made by my collaborator. We recorded and transcribed a number of versions of the White and Black Bagre gathered from various performances largely in the clan sections of one village (Birifu) and in a neighbouring township. But there were many other times and places we could have visited and each version would have shown some changes, changes interlinked but not presuming one fixed original, either substantively or 'structurally', in the mind's eye. This range of variability raises the question of what it is that we are conserving of the oral heritage in a museum or archive collection. Clearly it is only one or a handful of versions selected randomly from a huge number. None are entirely 'typical' of, say, the Bagre of the LoDagaa but all are representative of the genre from a certain time and a certain place. It would be quite impractical to collect multiple versions of every standard oral form; but it would be essential in every collection to include one example of a range of transcriptions in order to show the variability of particular performances and the creativity of the performers in oral cultures more generally.

But there is another problem in making a written transcription of a standardized oral form which can be seen in my experience with the Bagre. The written version tends to become accepted as the orthodox, even though it can claim no ontological status as having anything but accidental primacy. Soon, but not immediately, performers will start reading the text instead of reciting it. Or alternatively they recite a version of the written text they have learnt by heart, as with

originale et fixe, que ce soit du point de vue du contenu ou de la structure. Ce degré de variabilité nous amène à nous interroger sur la nature de ce que nous conservons du patrimoine oral dans un musée ou une collection d'archives. De toute évidence, il ne s'agit que d'une version ou d'une série de versions choisies au hasard parmi une quantité illimitée. Aucune d'entre elles n'est entièrement « typique » du Bagre de LoDagaa, mais toutes sont représentatives du genre, à un moment et dans un lieu donnés. Il ne paraît pas très réaliste de chercher à consigner de multiples versions de chaque forme orale majeure trouvée dans le monde ; mais il serait essentiel que chaque collection inclue un exemple d'une série de transcriptions afin de montrer la variabilité de certaines représentations et, de façon plus générale, la créativité des interprètes dans les cultures orales.

Il existe un dernier problème important concernant la transcription écrite d'une forme orale standardisée, comme mon expérience avec le Bagre l'a démontré. La version écrite tend peu à peu à être considérée comme la version véritable, même si elle ne peut prétendre à aucun statut ontologique, ayant été choisie seulement par accident. Bientôt, quoique pas immédiatement, les interprètes commencent à lire le texte au lieu de le réciter. Ou bien ils récitent une partie du texte écrit qu'ils ont apprise par coeur, comme il était d'usage pour les récitations d'Homère dans les festivals panathéniens. À supposer que le texte d'Homère constitue la trace écrite d'une version orale parmi d'autres (et j'en doute fort), le fait même qu'elle ait été écrite et apprise par coeur (ou même lue) signifie que la variabilité et la créativité continue de la version orale d'origine seront bientôt perdues. Car une version unique a remplacé la multiplicité antérieure, et elle fait désormais autorité. La créativité orale se tarit en donnant naissance à un nouveau type de création littéraire. Ce voyage a été effectué par toutes les cultures dans leur transition de l'oral à l'écrit, et c'est un voyage essentiel au développement des cultures humaines, mais il est important pour nous d'être conscient des aspects négatifs de notre entreprise. En conservant le patrimoine oral et en l'enregistrant de façon permanente, nous en modifions la nature et le statut au sein de la communauté. Une fois que l'écrit apparaît, la tradition orale elle-même est transformée

the recitations of Homer made at the Panathenian festivals. Supposing that the Homer text does represent the writing down of one oral version among many (which I doubt), the very fact of it being written down and learned by heart (or even read) means that the variability and continuous creativity of the oral original will soon be lost. For there is now one where there had been many, the one having become the (written) 'authority'. Oral creativity dries up giving way to a new type of literary creation. That is a voyage that all cultures have made in the transition from oral to written. It is a voyage that is essential to the growth of human cultures but it is as well to be aware of the negative aspects of what we are undertaking. In conserving the oral heritage by recording it in permanent form we are changing its nature and its character in the community. Once writing appears, even the oral tradition is changed.

Jack Goody enseigne à St John's College et est professeur émérite en anthropologie sociale à l'université de Cambridge (Grande-Bretagne) / Jack Goody is a fellow of St John's College and emeritus professor of Social Anthropology at the University of Cambridge, United Kingdom. Il est l'auteur de nombreux livres, parmi lesquels / He is the author of many books, among them : *The Domestication of the Savage Mind* [La domestication de l'esprit sauvage] (1977), *The Logic of Writing and the Organization of Society* [La logique de l'écriture : aux origines des sociétés humaines, Armand Colin] (1986), *Food and Love: A Cultural History of East and West* [La nourriture et l'amour : une histoire culturelle de l'Orient et de l'Occident] (1998).

Ce texte a été initialement publié dans / this text has been initially published in: Goody, Jack, *La transcription du patrimoine oral*, Museum International, LVI, 1-2/221-222, Mai 2004, pp. 91-96, © UNESCO 2004 - Reproduit avec la permission de l'UNESCO.

RÉFÉRENCES

- La récitation du Bagre
 Goody Jack, *The Myth of the Bagre* [Le mythe du Bagre], Clarendon Press, Oxford, 1972.
 Goody Jack, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987 [Entre oralité et l'écriture, PUF, Paris, 1994].
 Goody Jack et Gandah S. W. D. K., *Une récitation du Bagre*, Armand Colin, Paris, 1981.
 Goody Jack et Gandah S. W. D. K., *A Myth Revisited: the Third Bagre* [Un mythe revisité : le troisième Bagre], Carolina Academic Press, Durham, NC, 2003.
 Voir aussi : <http://www.frontlist.com/booklist/28861>.

REFERENCES

- Recitation of the Bagre
 Goody Jack, *The Myth of the Bagre*, Clarendon Press, Oxford, 1972.
 Goody Jack, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
 Goody Jack et Gandah S. W. D. K., *Une récitation du Bagre* [Recitation of the Bagre], Armand Colin, Paris, 1981.
 Goody Jack et Gandah S. W. D. K., *A Myth Revisited: the Third Bagre*, Carolina Academic Press, Durham, NC, 2003.
 Voir aussi : <http://www.frontlist.com/booklist/28861>.

INFOS PRATIQUES / PRACTICAL INFO

Bétonsalon
Centre d'art et de recherche
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris
Métro ligne / line: 14 - RER C
Arrêt / Stop: Bibliothèque François Mitterrand

Entrée gratuite / free entrance
Ouvert mardi - samedi / 11h-19h
Open Tuesday - Saturday / 11am-7pm

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Adresse postale / Postal address
BP 90415
75626 Paris Cedex 13

EQUIPE / TEAM

Mélanie Bouteloup, directrice / director
Marie Bechetoille, coordinatrice des projets, chargée
de la production et des publics / projects coordinator,
in charge of production and education
Flora Katz, coordinatrice des projets, chargée de
l'administration et de la communication / projects
coordinator, in charge of administration and
communication
Garance Malivel, service civique / civic service
Lina Ben Rejeb, stagiaire / intern
Jennifer Caubet, régie / technician
Pauline Kieffer, assistante / assistant
Maeve O'Neill Sanger, assistante / assistant

NOUS REMERCIONS CHALEUREUSEMENT / WE WARMLY THANK

Les artistes et les participants / the artists and participants; l'équipe et les collaborateurs / the team and its collaborators; les partenaires des événements et de l'exposition / the events and exhibition's partners: Institut français, Maison des Cultures du Monde, Centre culturel canadien; les prêteurs et galeries / the lenders and galleries: American Medium, Susan Hobbs Gallery, Goodman Gallery, David Krut Projects, Jocelyn Wolff Gallery (Jocelyn Wolff, Nasim Weiler). Et tout particulièrement / and special thanks to: le musée Guimet (Caroline Arhuero, Cristina Cramerrotti), la BnF (Pascal Cordereix), AMAR Foundation (Tarek Atoui, Kamal Kassar, Frédéric Lagrange, Jean Lambert) et / and Bénédicte Alliot, Paula Aisemberg, Maria Thereza Alves, Sarah Andrieu, Leïla Belkaid, Lerato Bereng, Chiara Bortolotto, Thomas Boutoux, Séverine Cachat, Marie Didierlaurent, Claire Le Masne, Bernard Lortat Jacob, Aurélien Mole, Maeve O'Neill Sanger, Corinn Gerber, Katja Gentric, Lissa Kinnaer, Maria Manca, Kitty Scott, Raquel Schefer, Jennifer Sorrell, Bie Venter.

Bétonsalon bénéficie du soutien de / is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot, Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil régional d'Île-de-France & Leroy Merlin (Quai d'Ivry).

MAIRIE DE PARIS

île de France

Manifestation organisée dans le cadre des / Event
organised as part of the Saisons Afrique du Sud France
2012 & 2013 - www.france-southafrica.com



UNIVERSITÉ
PARIS
DIDEROT
PARIS 7

LEROY MERLIN
...et vos envies
prennent vie!



Bétonsalon est membre de / is a member of: tram,
réseau art contemporain Paris/Île-de-France

TRAM Réseau art
contemporain
Paris / Île-de-France



Centre
culturel canadien
Paris



AVEC / WITH:

ADA Magazine / William Anastasi / AMAR Foundation / Willem Boshoff
/ Ian Carr-Harris / Alice De Mont / Ruy Guerra / Johnny Kit Elswa /
Shirley, Douglas & Tam Krenak / Violaine Lochu / Ignazio Macchiarella /
Pénélope Patrix / Taller Leñateros / Andrew Norman Wilson

COMMISSAIRE / CURATOR:

Mélanie Bouteloup