MEG TOTEM

N° 56

JOURNAL DU
MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE
DE GENÈVE
MAI – AOÛT 2010

« LE MEG A DES VISIONS »

ÉDITO

LE MEG A DES VISIONS

Couverture:
Hamba wa hwima, autel ou porte-trophées de chasseurs composé d'une branche de bois fourchue que l'on fiche en terre et à laquelle sont accrochés 6 crânes de petites antilopes et un fragment de mâchoire de phacochère. Cette pièce du MEG sera visible au Musée Dapper à Paris dès octobre 2010 pour l'exposition «Les arts d'Angola». Chokwe. Angola, années 1950.
Bois, os. H 50 cm
Récolté entre 1951 et 1954, don du pasteur H. Monnier
MEG Inv. ETHAF 037620
Photo: Guy Piacentino

Ci-contre:
Construction d'un nouveau tombeau.
Andranata, 26 avril 1939.
MEG Inv. ETHPH 402507
Photo: Jacques Faublée

Ce mercredi 23 mars 2010, le Conseil municipal de la Ville de Genève a voté les crédits nécessaires au projet d'agrandissement du MEG. De nombreux élus se sont plu à souligner la qualité du projet et la collaboration exemplaire des différents services qui ont œuvré à le mettre sur pied. Quelques étapes doivent encore être franchies dans les semaines qui viennent pour que puisse être programmé le chantier de construction. Mais soyez d'ores et déjà tous et toutes ici chaleureusement remercié-e-s pour votre soutien et pour l'ensemble de vos contributions ces deux dernières années, sans lesquelles nous n'aurions pas atteint cette étape.

Dans ces circonstances, l'équipe du MEG se trouve aujourd'hui galvanisée dans la préparation de son programme à venir, qu'il s'agisse de la recherche, des expositions, de la médiation scientifique et culturelle et de tous les autres secteurs d'activité qui contribuent, dans un souci d'excellence et d'ouverture, au rayonnement et à la dynamique de l'institution. Une politique d'acquisition est en cours de rédaction. Elle précisera dans quels domaines et de quelle manière le MEG désire développer ses collections patrimoniales, sur le terrain, par des achats et, comme toujours, grâce au concours de nos généreux donateurs. Un Centre de Recherches en Anthropologie est créé, avec l'arrivée d'un directeur de la recherche, en la personne du nouveau conservateur du département Amériques. La mission du centre est d'une part, de promouvoir les recherches de terrain dans les cinq continents, mais aussi sur les collections et dans le domaine de la muséologie; d'autre part, de développer des collaborations avec la recherche et l'enseignement universitaires. Les liens avec l'Université de Genève se réaffirment déjà, notamment au niveau de l'enseignement par la préparation de cours dans le domaine de l'anthropologie religieuse (Afrique, Amériques, Océanie). D'autres collaborations se précisent avec les universités de Neuchâtel, de Lausanne et de Lucerne. Des projets de recherche sur les publics sont également entrepris afin que nous puissions mieux connaître nos visiteurs.

Dans sa nouvelle configuration, le MEG disposera d'une surface d'exposition quatre fois supérieure à celle qui est disponible aujourd'hui, ce qui représente l'opportunité d'une nouvelle approche muséographique. Tout d'abord, ce sera le grand retour, après de nombreuses années, d'une exposition permanente des collections du MEG, sur un tiers de la surface d'exposition. Plusieurs milliers d'objets, parmi les plus remarquables et représentatifs des collections issues des cinq continents, ainsi que des documents d'archives, permettront aux visiteurs d'aborder l'histoire des collections, celle de l'institution, mais surtout celle de l'anthropologie. Par là, c'est l'histoire d'une pensée, celle des modes de présentation muséaux, aussi bien que celle des modes d'acquisition qui seront envisagées.

Pour le programme des expositions temporaires, une partie des expositions se basera sur le travail de recherche de longue haleine effectué par les conservateurs-trices du MEG sur le terrain, ainsi que sur certaines collections remarquables pour leurs qualités historiques, ethnographiques ou esthétiques. D'autres expositions feront appel à l'expertise scientifique externe la plus avancée pour le champ culturel abordé, ou seront coproduites avec des partenaires institutionnels. À cet effet, le MEG a intégré le projet européen «Réseau international des Musées d'Ethnographie» (RIME), dont les objectifs sont de promouvoir la circulation des savoirs, des collections et des expositions au niveau européen. Finalement, une partie des expositions temporaires permettra de présenter au MEG de très importantes collections venant des autres continents. Plusieurs projets de ce type sont en préparation notamment avec le Pérou et le Japon. Pour que ceci puisse être mis en oeuvre, notre premier objectif à courte échéance demeure: le lancement du chantier de construction!

BORIS WASTIAU
DIRECTEUR

MEG CARL-VOGT
Boulevard Carl-Vogt 65
1205 Genève
T+41 22 418 45 50
F+41 22 418 45 51
E musee.ethno@ville-ge.ch
www.ville-ge.ch/meg
Ouvert tous les jours de 10h à 17h, fermé le lundi
Accès à la bibliothèque du mardi au vendredi de 13h à 17h
Bus 1 et 32

MEG CONCHES
Chemin Calandrini 7
1231 Conches
T +41 22 346 01 25
F +41 22 789 15 40
E musee.ethno@ville-ge.ch
www.ville-ge.ch/meg
Ouvert tous les jours de 10h à 17h, fermé le lundi
Bus 8

IMPRESSUM
TOTEM 56
JOURNAL DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE
Direction Boris Wastiau
Rédaction Geneviève Perret
Communication Sylvie Clément Gonvers
Photographie Johnathan Watts
Graphisme GVA Studio
© MEG 2010

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur

DÉPARTEMENT DE LA CULTURE
VILLE DE GENÈVE

EXPOSITION

LECTURE PHOTOGRAPHIQUE MISE EN SCÈNE

EXPOSITION
À MADAGASCAR. PHOTOGRAPHIES DE JACQUES FAUBLÉE, 1938–1941
DU 30 AVRIL AU 20 JUIN 2010
MEG CARL-VOGT

Ci-contre:
Kitrutru. Ambinani [Kitrotro. Ambinany], 1940.
MEG Inv. ETHPH 407223

Entrée d'enceinte, vue intérieure. Befamat, avril 1939.
MEG Inv. ETHPH 402136
Photos: Jacques Faublée

En septembre 2009, dans *Totem* N° 54, nous rendions hommage au travail photographique, méthodique et conséquent de Jacques Faublée (1912-2003) – ethnographe, et linguiste, spécialiste de Madagascar et auteur des 12'600 clichés donnés au MEG par sa fille Véronique Guérin-Faublée en 2008. L'article abordait l'idée d'un éventuel projet d'exposition autour de cette collection. Aujourd'hui, nous sommes donc très heureux de pouvoir vous proposer un accrochage de l'oeuvre inédit de cet ancien conservateur du Musée de l'Homme à Paris.
L'exposition «À Madagascar. Photographies de Jacques Faublée, 1938-1941» est consacrée aux 7200 images prises par l'ethnographe lors de sa première mission dans le sud de Madagascar, en pays bara.
Divisée en quatre sections, elle propose un parcours évoquant celui de notre confrontation et de notre découverte du fonds, où l'accent est mis sur la lecture des images. Les spectateurs sont invités à se plonger dans une masse de négatifs proposée selon des thématiques et contextes différents. Notre intention a été de faire partager un exemple de traitement d'un fonds photographique, de son arrivée au Musée jusqu'à la mise en lumière et à l'interprétation des prises de vues.
Cette œuvre visuelle de première importance engage une réflexion sur les relations entre l'anthropologie et la photographie; elle questionne aussi le rôle de nos fonds photographiques dans un contexte scientifique et leur accessibilité à nos publics.

Découverte

Dans la première partie, des négatifs sont serrés dans des boîtes à chaussures. C'est ainsi qu'ils sont arrivés au MEG, chaque image dans une pochette en pergamine, toutes les boîtes à chaussures disposées dans un seul grand carton. L'appareil photographique de Faublée, ses carnets de notes, l'inventaire dactylographié des prises de vues et l'ombre du photographe complètent ce «patrimoine en sommeil».

Émergence

Dans la deuxième partie, les images s'étalent, se révèlent à la lumière, les yeux s'ouvrent et découvrent l'émergence de thématiques propres au regard du photographe. Toutes sont présentées en négatif, comme sur la table lumineuse qui a servi au premier travail de reconnaissance au MEG. Jacques Faublée ayant systématiquement catalogué ses négatifs par ordre chronologique, nous suivons son arrivée à Madagascar, sa prise de connaissance du terrain et ses intérêts qui varient au gré de la réalité qu'il découvre.
Les grands thèmes de la recherche menée par Jacques Faublée apparaissent: nature, (paysage, végétation), navigation, bâtiments, élevage, portraits et clichés anthropologiques, culture rituelle (tombeaux, rites funéraires et lutte).

Révélation

En entrant dans la troisième partie de l'exposition, on passe de la lecture des négatifs à celle des images en positif. «Révélation». À ce stade, nous avons besoin de spécialistes de l'ethnographie. Ces deux métiers distincts – la photographie et l'ethnographie – combinés ensemble, constituent l'un des volets de l'anthropologie visuelle. La photographie ne livre son sens qu'à des conditions exigeantes de connivence avec le sujet. Les légendes offrent des pistes mais ne suffisent pas. Pour comprendre le contenu d'une photographie, il faut aller plus loin: réunir des connaissances, découvrir les relations entre les images, entre les sujets, acquérir la sensibilité, le savoir pour lire ces clichés.
Mises en espace sur les murs de la salle d'exposition, les images de Faublée sont d'une part, présentées en séries presque cinématographiques du sujet observé, selon le regard scientifique du photographe et son penchant probable pour l'image animée, et d'autre part, regroupées selon son regard d'ethnographe, avec des clichés assemblés et réinterprétés par Eva Keller et Karolina Marcinkowska, deux anthropologues qui consacrent leurs recherches à Madagascar.

Fleurons

L'exposition s'achève par un accrochage classique de «tirages avec cadres». Cette sélection, basée sur le caractère esthétique des images, est une représentation de la totalité de l'œuvre du photographe lors de sa première mission à Madagascar entre 1938 et 1941.

À l'opposé des photographies arrivées au MEG dans des boîtes à chaussures, une dernière image «phare» (voir p. 3) emblématique de la collection, fortement agrandie, vient symboliser, idéalement condenser, sa richesse. Nous observons sur l'image un homme, appuyé sur sa canne, qui observe à distance un groupe de personnes se tenant près d'un arbre, qui à leur tour ont les yeux rivés plus loin dans la même direction. Cette image est aussi l'«image relais», qui nous invite à porter notre regard au-delà du paysage et des murs du MEG vers d'autres modes d'interprétation.

MAJAN GARLINSKI
CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT ANTHROPOLOGIE VISUELLE
EVE HOPKINS
ANTHROPOLOGUE

REGARD

UN VOYAGE DANS LA CONTINUITÉ DES MONDES MALGACHES

CONFÉRENCE
LE CULTE DES ANCÊTRES À MADAGASCAR : DU TEMPS DE FAUBLÉE À AUJOURD'HUI
PAR KAROLINA MARCINKOWSKA
MERCREDI 2 JUIN À 18 H 30
MEG CARL-VOGT

« UN VOYAGE SE PASSE DE MOTIFS. IL NE TARDE PAS À PROUVER QU'IL SE SUFFIT À LUI-MÊME. ON CROIT QU'ON VA FAIRE UN VOYAGE, MAIS BIENTÔT C'EST LE VOYAGE QUI VOUS FAIT, OU VOUS DÉFAIT. »

NICOLAS BOUVIER

Karolina Marcinkowska, conservatrice du département extra-européen au Musée d'ethnographie de Varsovie a passé deux mois au MEG pour participer à la conception et à la réalisation de l'exposition de photographie de Jacques Faublée. Spécialiste de l'Afrique – elle prépare une thèse sur le culte *tromba* des Sakalava du nord-ouest de Madagascar –, ses compétences ont été utiles pour replacer cette collection dans le contexte ethnographique malgache et en particulier définir les grands thèmes qui s'en dégagent, dont les poteaux funéraires et les monuments commémoratifs.

Est-il possible d'exposer le travail minutieux d'un ethnologue, l'effet de son parcours immense – à la fois méthodologique, temporel et spatial – qui est aussi le regard d'un photographe de la première moitié du XXe siècle ? Mes collègues du MEG ont été confrontés à une quantité immense de photos (plus de 7000 !) bien documentées par Jacques Faublée. Les commissaires ont décidé alors de rendre visibles leurs critères de choix (indispensables pour faire connaître une collection aux visiteurs d'un musée) et d'ajouter la réflexion sur le travail qu'ils ont effectué dans la composition scénographique de l'exposition.

La démarche intellectuelle, créative et stimulante, qui est à l'œuvre pendant l'élaboration d'une exposition par une équipe d'anthropologues, fait penser à un voyage que le visiteur est incité à partager. La découverte d'autres mondes, aussi bien géographiques que mentaux, nous dévoile en même temps le parcours de nos pensées, ainsi que le but effectif (pas nécessairement établi au départ) qui se révèle à la fin du trajet.
La nature de ma (trop) courte présence durant la conceptualisation de l'exposition « À Madagascar. Photographies de Jacques Faublée, 1938-1941 » pourrait être comparée (avec un clin d'œil !) à la méthode induite par l'un des mes compatriotes – l'ethnologue désormais classique, Bronislaw Malinowski – de l'observation participante. Étant intégrée et associée aux activités des commissaires, mon voyage personnel autour de l'exposition s'est déroulé entre les connaissances acquises à Madagascar pendant mon travail de terrain et les informations cachées dans les images prises par Faublée.

En effet, dans le cas du « voyage malgache » sur les traces de Faublée, les sujets à découvrir par un visiteur ne manquent pas et les chemins pour suivre l'exposition sont multiples. Au cours du travail, nous avons continué à repérer les différents thèmes auxquels Faublée s'est intéressé : architecture, paysages, scènes de la vie quotidienne, portraits (présentant la coiffe différente de chaque ethnie), cérémonies rituelles, monuments commémoratifs, poteaux funéraires, etc.
Pas à pas, nous avons souhaité partager ces découvertes avec les visiteurs, en les invitant à chercher leur propre chemin. En effet le regard de l'Autre peut être montré uniquement à travers un regard particulier (Malinowski, toujours lui, a montré combien l'objectivité est inaccessible au chercheur). Restant toujours subjectifs, nous révélons le processus en cours lors du travail de préparation de l'exposition, donnant la liberté au visiteur de construire son propre voyage, sa propre révélation.

Le riche terme de « processus », qui se réfère au voyage cité ci-dessus, établit en même temps un lien fort avec le noyau de la cosmologie et de la philosophie malgaches.
En conduisant mes propres recherches à Madagascar, j'ai retrouvé la signification de cette expression dans plusieurs contextes : depuis les systèmes de filiation (qui se forment à travers un dialogue entre le monde des ancêtres décédés et celui des vivants, comme entre les vivants eux-mêmes), jusqu'aux activités de la vie quotidienne. Un travail échelonné, qui exige des étapes consécutives, était – à l'époque de Faublée – et est toujours nécessaire pour construire une maison, tisser un *lamba* ou établir une relation. Même jouer est un processus qui renvoie à la répétition des actions des parents par leurs enfants (voir photographie p. 8, où les enfants imitent les tâches des pêcheurs). Le transport de marchandises sur la tête est aussi une pratique culturelle apprise et transmise dans un entourage social spécifique. Afin d'établir la stabilité des rapports entre les vivants et les esprits des morts – aspect fondamental tant pour la perpétuation que pour le dynamisme de la tradition malgache – le passage de chaque étape d'une cérémonie est important. La continuité d'une coutume *(fomba)* est garantie par de nombreuses interdictions *(fady),* et par les ancêtres qui communiquent leurs vœux aux vivants. La transformation et la vitalité de la tradition sont bien visibles dans la réalisation des poteaux funéraires *alo-alo* chez les Mahafaly du sud de l'île. La création de nouvelles formes de sculptures qui surmontent les *alo-alo* s'explique par la croyance selon laquelle les ancêtres ont besoin de profiter du plaisir de la vie, de sa continuité et de sa diversité. Les relations avec des étrangers (colonisateurs, touristes) et les empreintes qu'ils ont laissées (objets, voitures et vêtements) ont été et restent aussi une source d'inspiration.
Le « processus » à Madagascar se reflète par l'élan vital, la continuité de la vie, le dialogue incessant entre les ancêtres et les vivants, le passé et le présent.

L'image-phare (voir p. 3) qui termine scénographiquement l'exposition (mais pas tout à fait le voyage !) est un symbole de l'assemblage des regards, des temps et des voyages. Elle est une véritable invitation à l'émerveillement et à nous « défaire » au cours du voyage particulier à travers l'exposition du MEG.

KAROLINA MARCINKOWSKA
ANTHROPOLOGUE, CONSERVATRICE AU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE VARSOVIE

À MADAGASCAR. PHOTOGRAPHIES DE JACQUES FAUBLÉE, 1938-1941

SOUS LA DIRECTION DE MAJAN GARLINSKI ET EVE HOPKINS

Cet ouvrage collectif, qui accompagne l'exposition au MEG du 29 avril au 20 juin 2010, propose un regard interdisciplinaire sur l'ensemble des photographies ramenées par Jacques Faublée lors de sa première mission à Madagascar.
En plus de la présentation de l'ethnologue français, qui fut, de 1934 à 1949, en charge de la collection d'objets de Madagascar au Musée de l'Homme, puis professeur à l'École nationale des Langues Orientales à Paris, des articles scientifiques analysent l'ensemble de ses images conservées au MEG et traitent celui-ci comme exemple d'un fonds d'archives photographique et de sa numérisation.
Finalement, dix-huit auteurs venant d'horizons à la croisée entre anthropologie et photographie, ont été invités pour une lecture d'image. Chacun se prête à l'exercice avec son propre regard influencé par sa formation et sa spécialité. Le résultat est étonnant et met en valeur les thèmes de la réalité malgache les plus chers à Jacques Faublée.

À Madagascar. Photographies de Jacques Faublée, 1938-1941
sous la direction de Majan Garlinski et Eve Hopkins
Gollion: Infolio éditions/Genève: MEG 2010
245 x 220 mm, 96 pages avec ill. noir/blanc
ISBN 978-2-88474-192-7
Prix: 32 CHF/20 €

En vente au MEG et sur commande
T +41 22 418 45 53 ou F +41 22 418 45 51
E musee.ethno@ville-ge.ch
http://www.ville-ge.ch/meg/cd.php

UNE NOUVELLE BASE DE DONNÉES EN LIGNE

Le catalogue informatique du Fonds Jacques Faublée présente 7213 photographies prises durant sa première mission à Madagascar entre 1938 et 1941.
Chaque cliché est associé à une fiche descriptive minimale précisant lieu, date et thèmes représentés.
Cette collection constitue le premier jalon d'une réflexion liée au traitement, à la description et à la diffusion du patrimoine photographique du MEG. Elle sera prochainement complétée par d'autres fonds comme le Fonds Alfred Bertrand et le fonds photographique documentaire du MEG.

http://www.ville-ge.ch/meg/musinfo_photo.php

Double page suivante:
Confrontation, par paires, des photographies noir/blanc de Jacques Faublée datant de 1938 à 1941 avec les photos couleur de Karolina Marcinkowska prises à Madagascar entre 2007 et 2009, sans connaissance aucune du Fonds Faublée du MEG.

1. Femmes allant au marché. Tukuburi, décembre 1938.
MEG Inv. ETHPH 400712
1 bis. Femmes de Mahajanga, juillet 2008.
Photo: Karolina Marcinkowska

2. Femme tatouée. Village bara vinda d'Ampasimaiki,
28 janvier 1939. MEG Inv. ETHPH 401371
2 bis. Mère et enfant sakalava. Mahajanga, novembre 2009.
Photo: Karolina Marcinkowska

3. Maison sur pilotis. Tuléar [Toliara], décembre 1938.
MEG Inv. ETHPH 400663
3 bis. Maison de pêcheurs. Belo sur Mer, août 2008.
Photo: Karolina Marcinkowska

4. *Alualu* [*alo-alo*] près de l'ancien Ankazuabu keli [Ankazoabo kely], là ou il y a un *hazumanga.*
MEG Inv. ETHPH 405044
4 bis. Poteau funéraire *alo-alo* Mahafaly. Près d'Ampanihy, octobre 2007. Photo: Karolina Marcinkowska

5. Tombe tandruy [antandroy] avec offrandes.
Est de Beraketa, 1939. MEG Inv. ETHPH 404829
5 bis.Tombeaux mahafaly avec des offrandes.
Près d'Ampanihy, octobre 2007.
Photo: Karolina Marcinkowska

6. Le *sikili* [*sikidy*]. Ankilitelu [Ankilitelo], 1940.
MEG Inv. ETHPH 404943bis
6 bis. Divination par les graines – *sikidy.* Miandrivazo, novembre 2007. Photo: Karolina Marcinkowska

7. Des enfants jouent avec des goélettes jouets.
Tuléar [Toliara], décembre 1938. MEG Inv. ETHPH 400627
7 bis. Des enfants jouent avec des bateaux jouets.
Belo sur Mer, août 2008. Photo: Karolina Marcinkowska

8. Arrivée de passagers. Tongobori, décembre 1938.
MEG Inv. ETHPH 400687
8 bis. Arrivée de passagers. Rivière Tsiribihina, Miandrivazo, novembre 2007. Photo: Karolina Marcinkowska

9. Jeu de *basi.* Tunave, 1940.
MEG Inv. ETHPH 404788bis
9 bis. Jeu de *katra.* Mahajanga, juillet 2009.
Photo: Karolina Marcinkowska

10. Coiffure *zubuzubu [zobozobo]* en petites boules, coiffure de femme âgée. Village bara vinda de Beraketa,
31 mars 1939. MEG Inv. ETHPH 402013
10 bis. Coiffure *doka-doka* de femme sakalava.
Belo sur Mer, octobre 2007. Photo: Karolina Marcinkowska

11. Tengi coiffe son amie. Amparimyak [Amparimiaiky] village bara vinda, 16 janvier 1939. MEG Inv. ETHPH 401107
11 bis. Un enfant coiffe sa mère. Près de Miandrivazo, octobre 2007. Photo: Karolina Marcinkowska

12. Coiffure coupée aux ciseaux. Village bara vinda d'Amarimyak [Amparimiaiky], 5 février 1939.
MEG Inv. ETHPH 401624
12 bis. Coiffure coupée aux ciseaux.
Route de Miandrivazo, octobre 2007.
Photo: Karolina Marcinkowska

1.

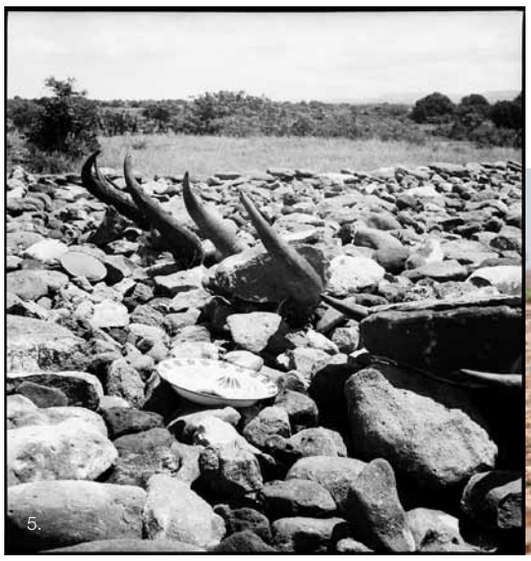
1 bis.

2.

2 bis.

4.

4 bis.


5.

5 bis.

7.

7 bis.

8.

10.

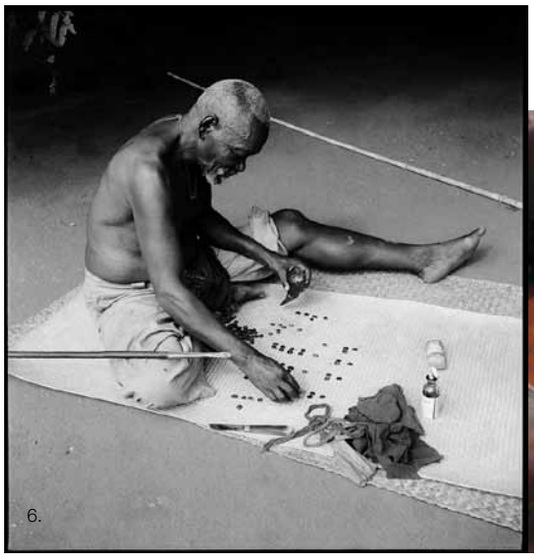
10 bis.

11.

11 bis.

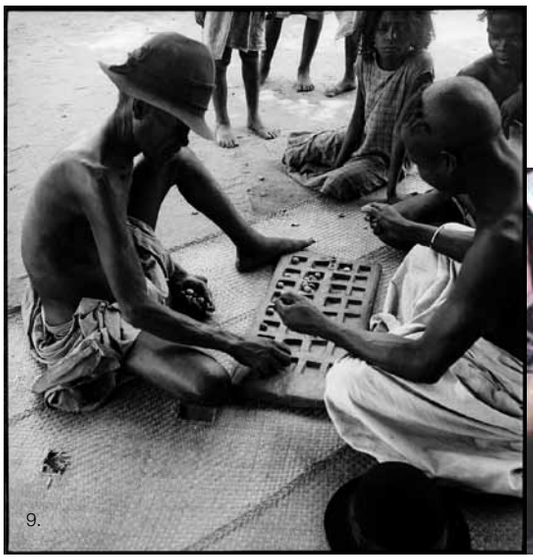
3.

3 bis.

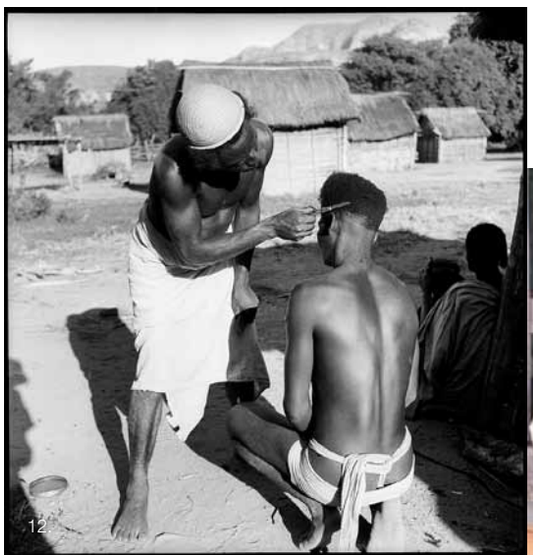

6.

6 bis.

8 bis.


9.

9 bis.


12.

12 bis.

EXPOSITION
LE REGARD DE KANNON
JUSQU'AU 20 JUIN 2010
MEG CARL-VOGT

EXPOSITION

L'UNIVERSALITÉ DU CULTE DE KANNON

L'exposition « Le regard de Kannon » présente actuellement au MEG l'universalité du culte de ce personnage en Extrême-Orient, où il incarne le comble de la compassion bouddhique. Ce que l'on sait moins, c'est que Kannon a aussi ses fidèles sous nos latitudes. Il occupe en effet une place importante dans la plupart des traditions bouddhiques vers lesquelles se tournent aujourd'hui un certain nombre d'Occidentaux. Dans les écoles tibétaines, par exemple, il est l'un des principaux sujets des méthodes de visualisation contemplative, et il y est fréquemment invoqué comme source d'inspiration dans les pratiques visant à développer la compassion.

Kannon est aussi très présent dans le Zen, ce courant du bouddhisme qui a fait son chemin chez nous jusqu'à entrer dans le langage courant : « être zen » est maintenant une expression commune pour désigner un certain état de sérénité face aux événements. Mais à l'origine, le mot sino-japonais *zen* signifie « méditation ». Celle-ci est l'un des éléments principaux de la méthode bouddhique en général, puisque cette dernière consiste essentiellement en un travail sur son propre mental, afin de parvenir à une vision juste des choses et du monde. Pour leur part, les écoles Zen proprement dites soulignent que l'éveil à la réalité ultime est possible ici et maintenant, à travers une sorte de rupture de notre logique ordinaire, selon un processus où la pratique se confond avec le but. C'est dire que cette voie recourt fréquemment au paradoxe, un phénomène qui explique en bonne partie l'attraction qu'elle a exercée sur les Occidentaux dès le milieu du XXe siècle. Ce premier engouement est dû, pour une bonne part, à D.T. Suzuki (1870-1966), un spécialiste de l'école Rinzai du Zen, qui séjourna en Amérique, et dont les *Essais sur le Bouddhisme Zen* furent traduits de l'anglais en français par un Genevois d'adoption, Jean Herbert. L'œuvre de Suzuki inspira plusieurs représentants de la Beat Generation, dont Allen Ginsberg, Jack Kerouac et Gary Snyder. Une autre vague survint avec l'arrivée en France de Taisen Deshimaru (1914-1982), un maître de l'école Sōtō du Zen. Ce courant est représenté à Genève par plusieurs communautés. Nous avons demandé au Révérend Kakudō Pierre Gérard, du Centre Zen Sōtō et qui a reçu la transmission au Japon, de nous en dire un peu plus sur Kannon dans sa tradition.

Rév. Kakudō : Dans chaque temple Zen de l'école Sōtō au Japon ou ailleurs dans le monde, la journée commence par la méditation assise *(zazen),* suivie par la récitation des sutras (sermons du Bouddha), dont le *Sūtra de Kannon* extrait du *Sūtra du Lotus ;* plus tard dans la journée vient l'emblématique *Sūtra du cœur de la Perfection de Sagesse*[1]*,* lequel est associé à des formules dhāranī, qui auraient certains pouvoirs par leur seule récitation.

J.D. – Quel est le sens de ces récitations?

Rév. K. – L'hommage aux activités compatissantes du Bodhisattva Kanzeon, qui commence la journée, est-il dû au fait que Maître Dōgen (1200-1253), le fondateur de notre école, ait eu une grande dévotion pour le *Sūtra de Kannon,* allant jusqu'à lui donner une place importante dans son enseignement ? Est-ce parce que cette école appartient au courant du Grand Véhicule et adhère complètement à son idéal du bodhisattva qui se consacre à la délivrance de tous ? Ou tout simplement en raison de la croyance que sa seule invocation permet d'être libéré de la souffrance et des dangers ? Il y a peut-être un peu de tout cela dans chacun des cœurs des récitants. À bien la considérer, la liturgie de l'école Sōtō, comme sa légitimité d'ailleurs, a pour fondement cet idéal du bodhisattva véhiculé dans le *Sūtra du Lotus.*

J.D. – Le Zen n'est-il pas aussi connu pour la subtilité de ses interprétations philosophiques ?

Rév. K. – Dans le Zen, l'idéal du bodhisattva n'est pas qu'une croyance, c'est une réalité vraie de la vie des Bouddhas et des Patriarches. Si bien que, dès qu'il put enseigner à des disciples, Maître Dōgen le fit en commentant le *Sūtra du cœur de la Perfection de Sagesse,* qui relate l'expérience de celui qui a réalisé cette grande sagesse et qui s'évertue à vouloir sauver tous les êtres : Kannon. Dans son œuvre majeure, *Le Trésor de l'œil de la vraie loi* (*Shōbōgenzō*), Maître Dōgen apporte une nouvelle notion qui n'est pas sans nous laisser un peu perplexes. Le *Sūtra du cœur* commence en déclarant que Kannon voit le vide de toutes choses « au moment où il pratique la profonde perfection de sagesse ». Mais Maître Dōgen en donne cette lecture : « Le temps de sa pratique de la profonde perfection de sagesse est son corps dans sa totalité » qui voit le vide de toutes choses. Comment le temps peut-il être l'expression globale d'un corps faisant l'expérience du vide? Ce corps, dans sa globalité dynamique et cinétique, serait-il l'expression de la propre réalité complexe et hors d'atteinte de toute compréhension logique de ce temps de l'Eveillé ?

J.D. – Quel est le lien entre cette interprétation et l'iconographie de Kannon ?

Rév. K. La représentation de cette complexité en un personnage énigmatique est devenue l'un des sujets favoris des artistes bouddhistes. Lorsque l'on contemple ces œuvres qui tentent de représenter Kannon, il est difficile de ne pas s'interroger sur la nécessité d'avoir autant de bras, d'yeux et de têtes. Dans son *Trésor de l'œil de la vraie loi,* Maître Dōgen dit : « Pour comprendre le fait Kannon, il nous faut assimiler le dialogue entre les maîtres chinois Shūitsu du mont Dōgo et Ungan Mujū » . La question de Maître Ungan Mujū (IXe siècle) était la suivante : « Que peut bien faire Kannon de ses innombrables mains et de tous ses yeux ? » Ce à quoi Shūitsu répondit : « C'est comme un homme dans la nuit qui retourne sa main pour en faire un oreiller... »

Selon Maître Dōgen, les innombrables mains de Kannon et tous ses yeux veulent dire que nous ne devrions jamais nous laisser aller à penser que

1. Ces deux sutras sont traduits dans le livre *Le regard de Kannon* qui accompagne l'exposition.

Ci-dessous :
Kannon (Chenrezig) à 11 faces et 1000 mains, sous son aspect Roi de l'espace (Gaganarāja). Représentation particulière de l'une des sept formes de Kannon (détail).
Népal-Tibet, XXe siècle
Peinture sur coton. H 133 cm
Acquis par Marguerite Lobsiger-Dellenbach, Mission scientifique genevoise à l'Himalaya (1952)
MEG Inv. ETHAS 024096

« QUE PEUT BIEN FAIRE KANNON DE SES INNOMBRABLES MAINS ET DE TOUS SES YEUX ? »

les choses puissent être complètement accomplies et terminées … Si nous étudions avec attention ce dialogue, il nous sera peut-être possible d'apprendre comment utiliser convenablement nos propres mains et nos propres yeux – quelle est leur utilité, comment fonctionnent-ils et quel est leur savoir-faire... Il est facile de comprendre pourquoi nous disons que le corps de Kannon, dans son ensemble, n'est que mains et yeux – ils ne se limitent pas au moi, aux montagnes et aux rivières, aux allégories du Bouddha ou au fait que notre esprit soit Bouddha.

Les propos de Maître Dōgen nous ramènent à cette notion du Zen selon laquelle la réalisation du « temps » de Kannon ne dépend pas de dons naturels, ni de conditions sociales : elle est inhérente à la détermination de chacun dans le désir de réaliser ce temps de Kannon. On peut percevoir dans cette approche les prémisses de cette notion d'égalité chérie par notre monde d'aujourd'hui. Si l'on considère les dix têtes regardant les dix directions, on pourrait y voir le temps de Kannon faisant fi des générations et des pays. Il est donc possible de vivre ce temps aujourd'hui, là maintenant. Mais que faire de ce corps avec toutes ses facultés ? La question reste posée, car les choses ne sont pas complètement accomplies et terminées ...

PROPOS RECUEILLIS PAR JÉRÔME DUCOR
CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT ASIE

EXPOSITION
VILLA SOVIETICA
JUSQU'AU 20 JUIN 2010
MEG CONCHES

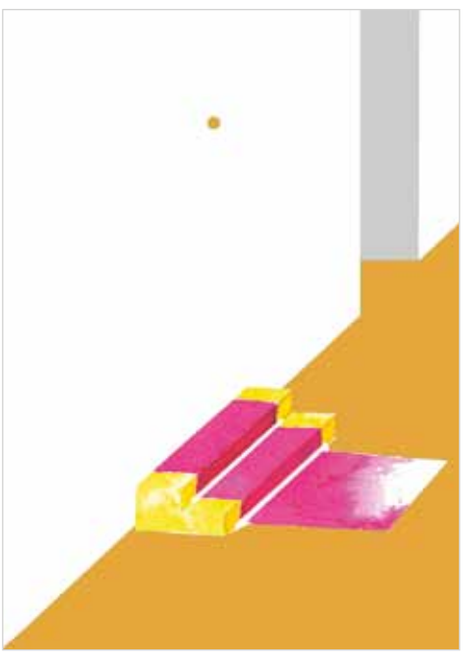
EXPOSITION

« DOUBLE EXPOSURE » : LES RAMIFICATIONS DE VILLA SOVIETICA

Les étudiants de master MAPS – Arts in Public Spheres de l'ECAV, Sierre, ont été invités à proposer des projets pour faire vivre la « Villa Sovietica », par l'intermédiaire de leur professeure, Federica Martini. Sous la forme d'un *workshop*, le projet « Double Exposure » s'est, dès le départ, développé à partir des concepts de l'exposition, non pas comme un écho du processus de Villa Sovietica mais comme une arborescence qui se déploie depuis celle-ci.

Les artistes puisent aux sources de l'exposition, ré-explorent les idées avec lesquelles elle joue de manière autoréflexive. Sur un mode performatif, elle est avant tout processus, en état de changement continu, et laisse place à l'incontrôlable, à l'inattendu. En s'éloignant de l'occulocentrisme, elle place le visiteur au centre de l'expérience, le prend en compte non plus en tant que regard, mais dans son entièreté corporelle. Le camouflage – tout un ensemble de stratégies pour protéger ces objets du regard conquérant – fait de cette exposition non pas une surface lisse, réfléchissante qui renvoie aux visiteurs les images qu'ils y projettent, mais inégale et déstabilisante, sur laquelle les attentes s'accrochent et se déchirent. L'espace, en comparaison, est dévoilé, exposé, mis à nu, et devient objet de cette exposition situationiste. La création du sens, à travers la réorganisation d'éléments *in situ,* révèle des liens autrement difficilement perceptibles. Aucun gadget technique ne détourne l'attention du visiteur. En laissant des interstices où la pensée peut venir se glisser, l'exposition reste ouverte aux interprétations.

Cette rencontre est avant tout un dialogue, un processus d'aller-retour entre l'hôte et ses invités. Les anthropologues et les artistes confrontent leurs méthodes de terrain et le projet devient une interface entre eux. L'exposition continue alors à être lieu de création, atelier. Car, dans une institution dédiée à l'ethnographie, la mise en scène d'un discours sur la culture doit non réifier celle-ci mais au contraire la restituer dans toute sa vivacité. On ne peut réaliser un certain produit qu'en



utilisant une certaine méthodologie. Loin d'être figée, l'exposition se doit d'être constamment en déploiement, créant de nouveaux rameaux. La rencontre avec les artistes de Sierre est une escapade méthodologique, un embranchement insufflant de la vie à l'exposition.

Leurs œuvres seront installées au fil du temps, se glissant lentement et presque imperceptiblement dans l'exposition, processus lent qui aboutira à un vernissage lors de la Journée internationale des musées, le 16 mai 2010.

Yann Amstutz réalisera trois installations : pour la première, en prolongement de la structure de l'exposition, il entrera en dialogue avec la charge spirituelle implicite du dernier étage de la Villa, dévolue à l'esprit et à la créativité. Une deuxième installation, en miroir de l'un des objets présentés, jouera sur la symbolique du temps. Enfin, une installation vidéo intitulée « Célébration » fera apparaître le printemps pour un instant, la création se mêlant aux notions de cycle et de résurrection.

Leah Anderson a choisi de travailler sur le long terme, aux frontières de l'anthropologie, de l'ethnographie et de l'art, expérimentant des méthodes de terrain diverses en une série d'études sur les liens entre ces disciplines et le rôle possible de l'artiste dans le cadre d'une telle exposition. Elle sera aidée par Jaquie Steyn.

Omar Ba cherchera à retravailler sur les objets exposés, à travers leur image qu'il re-présentera au visiteur sous forme de découpes, créant un dialogue entre le son et les images.

Cloé Breu interrogera les travaux du psychanalyste Wilhelm Reich en relation avec l'exposition.

Lawrence Chikwa utilisera ses recherches et ses interrogations sur la manière qu'ont les sociétés de s'imaginer à travers les objets qu'elles produisent et créent. Il utilisera pour cela l'imaginaire de l'espace soviétique.

Stéphanie Georgis présentera trois travaux. Le premier, une expérience sur la matérialité et la possession des objets de notre quotidien, interpellera le visiteur non sur les objets relégués à la cave, mais sur ceux qui sont précieusement gardés. Un autre travail soulignera l'espace du grenier de « Villa Sovietica » , tandis qu'une dernière installation évoquera le quotidien à travers les traces sonores de l'utilisation de ces objets. Cristián Valenzuela invitera quant à lui le visiteur à une coproduction, jouant sur sa présence physique indispensable pour en faire un « générateur de sens ».

Sous le titre « Double Exposure », cette exposition dans l'exposition complète « Villa Sovietica » en y incluant les réponses et réactions de ces jeunes artistes. Ils s'infiltrent dans l'espace, l'altérant de manière subtile et révélant, soulignant les concepts qui sous-tendent l'exposition. En revenant à des visions extérieures, ce projet offre de nouveaux points d'accroche et permet une autre interaction avec le public.

FEDERICA MARTINI PROFESSEURE ECAV
ALEXANDRA SCHÜSSLER
CONSERVATRICE DU DÉPARTEMENT EUROPE
GAËLLE QUINTON STAGIAIRE

Ci-contre et ci-dessous :
Extraits du projet « Double Exposure » :
Cristián Valenzuela, *Altérité obstinée,* esquisse
Stéphanie Giorgis, *Cartons,* esquisse

EXPOSITION

« L'AIR DU TEMPS » : BILAN D'UNE EXPOSITION

EXPOSITION
L'AIR DU TEMPS
JUSQU'AU 20 JUIN 2010
MEG CARL-VOGT

Ci-dessous :
Joueur de luth *(cobza)* et marchand d'œillets.
Valachie (Roumanie), vers 1937.
Archives du Musée du paysan roumain, Bucarest.
Photo : Mihai Oroveanu

Tout d'abord quelques mots sur le titre de cette exposition, qui n'a, il faut bien le reconnaître, rien de très original ! Le choix d'un titre est d'ailleurs souvent la dernière chose qui s'impose dans l'élaboration d'un projet, d'une exposition ou d'une publication. Mais il est censé en synthétiser le propos, en évoquer la « substantifique moelle », ce qui n'est pas sans importance. C'est ainsi que, si « L'air du temps » a fini par s'imposer, c'est que, au-delà du jeu de mots, ce titre nous a semblé évoquer certaines questions fondamentales sur la musique, et notamment sur les fluctuations du goût, auxquelles son expression est toujours soumise.

Contrairement à la plupart des expositions à thème musical, habituellement centrées sur la présentation d'instruments de musique plus ou moins mis en situation, le sous-titre de « L'air du temps » la définit comme une « exposition sonore » : il s'agissait donc de relever le défi de présenter la musique d'abord en elle-même, dans sa réalité audible, et non – ou du moins que de façon très succincte – à travers ses artefacts que sont les instruments. En effet, l'idée principale de cette exposition était de faire connaître au public les archives musicales déposées au MEG, les « Archives internationales de musique populaire » (AIMP), tout en rendant un hommage à la mémoire et à l'œuvre de leur fondateur, Constantin Brăiloiu, à l'occasion du cinquantenaire de son décès.

La phase de conception de l'exposition a été consacrée à en déterminer le propos, à construire une problématique, puis à la cadrer en imaginant une traduction muséale des données à disposition et des réflexions qu'elles suscitaient en nous. Le principal défi a consisté à conjuguer la présentation de nos archives musicales et le tribut à leur fondateur avec une vision critique permettant de situer sa démarche dans son contexte historique. Il s'agissait notamment de fournir aux visiteurs quelques pistes de réflexion générales sur ces musiques que Brăiloiu appelait « populaires » et sur leur devenir dans une société en pleine mutation. Pour parvenir à cette fin, nous nous sommes livrés à un véritable remue-méninges ou *brainstorming* collectif, qui nous a amenés à nous poser de nombreuses questions, y compris les plus basiques :

- à quoi servent des archives musicales ?
- quelle mémoire transmettent-elles d'une musique et de son contexte ?
- comment les faire découvrir et apprécier dans le cadre d'une exposition ?
- comment évoquer la personnalité de Brăiloiu et, à travers lui, l'histoire de l'ethnomusicologie ?
- comment présenter le travail de terrain des ethnomusicologues, des premières campagnes de Brăiloiu dans les villages roumains aux recherches les plus récentes de ses successeurs ?
- qu'est-ce qui a changé, quels sont les enjeux de l'ethnomusicologie contemporaine face aux transformations des esthétiques musicales et aux nouveaux cadres de performance ?
- ou encore, de façon plus générale, de quoi parle-t-on ? Quel domaine recouvre le terme ambigu de « musiques populaires », quelles en sont les limites, et quels sont les critères qui permettraient d'en décider ?

Dans cette exposition, la figure de Brăiloiu et le cas des musiques populaires de Roumanie ont servi à la fois de fil conducteur et de prétexte à une réflexion anthropologique plus large sur la musique comme fait humain. En effet, où que ce soit dans le monde, les musiques de tradition orale font aujourd'hui l'objet de processus tout à fait similaires à ceux dont témoigne l'exemple roumain. Porteuses d'enjeux éthiques et esthétiques, mais aussi politiques et économiques,

ces musiques sont à la fois l'image sonore de leur société et le produit des mémoires entrecroisées qui constituent son histoire culturelle. Mais pour se survivre à elle-même, une expression musicale doit savoir s'adapter aux contingences et répondre à la demande ; elle est tributaire de l'air du temps. À cet égard, ses nouvelles formes préfigurent souvent des développements sociaux qui ne s'imposeront que beaucoup plus tard; la domination de la musique de variété internationale en tant que symbole de réussite est ainsi l'indice d'une société en pleine mutation, en phase avec les modèles dominants du goût et de l'économie mondialisée.
Il est clair qu'on ne peut pas tout présenter de la musique, on ne peut pas tout dire sur la musique dans une exposition. Mais, s'il nous a fallu accepter les limites du musée en tant que lieu de diffusion et de partage d'une réflexion, cette expérience nous a cependant permis de relever le défi qui consistait à adapter notre discours au médium particulier que constitue une exposition temporaire, en développant certains outils de vulgarisation spécifiques afin d'y exprimer ce qui méritait d'y être dit et qui n'aurait pas pu être dit dans un autre cadre. Ainsi, en synthétisant le propos, en le condensant parfois à l'extrême, nous avons cherché à lui donner un maximum de pertinence et d'adéquation.
L'ethnomusicologue muséographe est un maillon d'une chaîne qui comporte, en amont, les musiciens et leur société (les faiseurs de musique), en aval, les scénographes, les techniciens et les artisans du musée (les faiseurs d'expositions), et évidemment, en bout de chaîne, le public dans toute sa diversité (les destinataires du processus).
Il faut souligner qu'un des objectifs d'une telle exposition était de proposer aux visiteurs de dépasser le rôle de « patients », autrement dit de récepteurs-consommateurs de culture passifs auquel les musées les confinent souvent, pour les inciter à devenir les agents de leur propre découverte; ce principe a été appliqué par la présence d'une série de dispositifs audiovisuels et interactifs et de stimuli sensoriels et intellectuels parfois délibérément provocateurs.
Le rôle de l'ethnomusicologue de musée est ainsi bien celui d'un traducteur, ou plutôt d'un translateur, d'un passeur de musiques, grâce auquel, par une perception différée de certaines réalités musicales et de leur contexte de production, les visiteurs sont amenés à se questionner sur des notions comme la musicalité, la mémoire des sens ou la diversité des appartenances culturelles. Mais peut-être une telle exposition les amènera-t-elle aussi à s'interroger sur leur propre perception du monde et l'image qu'ils se font des autres à travers leur musique ; et si tel est le cas, elle aura atteint certains des buts que nous lui avions assignés...

LAURENT AUBERT
CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT ETHNOMUSICOLOGIE

BRÈVE

AGRANDISSEMENT DU MEG

Le Conseil municipal a voté le 23 mars 2010 les crédits d'agrandissement du MEG.
Le vote s'est très bien déroulé et l'ensemble des intervenants s'est félicité de la qualité du projet.
Pour l'aménagement extérieur, il sera tenu compte de la volonté des habitants du quartier de préserver les arbres et de maintenir un poumon de verdure à Plainpalais.

En attendant l'ouverture du chantier prévue à la mi-juillet 2010, nous vous invitons à découvrir la maquette et les plans du nouveau Musée dans notre exposition « Présentation du projet d'agrandissement et de rénovation du MEG », jusqu'au 20 juin 2010 au MEG Carl-Vogt. Entrée libre.

Soyez tous ici chaleureusement remerciés pour l'ensemble de vos contributions et de vos soutiens, sans lesquels nous n'aurions pas franchi cette étape.

En savoir plus :
http://www.ville-ge.ch/meg/expo16.php

VIE DU MUSÉE

UN ARCHÉOLOGUE À LA TÊTE DU DÉPARTEMENT AMÉRIQUES

Ci-dessous :
Steve Bourget lors des fouilles de la tombe du Seigneur de Ucupe. Pérou, juillet 2008.
Photo: Kimberly Jones

Vue de certains des objets couvrant le corps du Seigneur de Ucupe, autour de 500 AD.
Photo : Steve Bourget

Steve Bourget est le nouveau conservateur du département Amériques et le directeur de la recherche scientifique du MEG. Auparavant, il occupait les fonctions de professeur associé au département d'Art et d'Histoire de l'Art à l'Université du Texas, Austin. Il a obtenu son doctorat en anthropologie à l'Université de Montréal et a également enseigné au Sainsbury Research Unit (Université de East Anglia) et à l'Université Nationale de Trujillo, Pérou. Ses fonctions viseront, entre autres choses, à monter des expositions, à favoriser la recherche de terrain et à promouvoir l'enseignement universitaire au MEG. En ce qui concerne l'enseignement, des ententes ont déjà été conclues avec l'Université de Genève et des cours, conjointement dispensés avec Boris Wastiau, débuteront à partir de septembre 2010.

Steve Bourget a dirigé des fouilles archéologiques sur de nombreux sites précolombiens de la côte nord du Pérou, incluant les sites cérémoniels mochica de Huaca de la Luna, Huancaco et Huaca el Pueblo. Les travaux à Huaca el Pueblo ont récemment mené à la découverte d'une tombe d'un dignitaire de cette culture. Celui-ci fut immédiatement baptisé Le Seigneur de Ucupe par la population locale. Ces fouilles ont révélé la splendeur des objets d'apparat appartenant aux dirigeants de cette culture qui s'est développée entre les deuxième et huitième siècles de notre ère. Les nombreux objets de cette tombe complexe, dont des couronnes, des diadèmes, des bijoux et des vases sont actuellement en cours de restauration. Ils feront éventuellement partie d'une exposition sur la royauté mochica qui marquera la réouverture du MEG prévue pour janvier 2013.

Ses intérêts de recherche actuels portent sur les rôles de l'idéologie et de la violence rituelle dans le développement de la complexité sociale et de la royauté dans les états archaïques. Dans un futur rapproché, de nouvelles recherches archéologiques seront effectuées dans la vallée de Jequetepeque. Ce nouveau projet d'une durée de quatre ans visera à explorer les débuts de la culture mochica dans la vallée. Les efforts seront concentrés sur le site monumental de Dos Cabezas et sur les flancs sud et nord de la vallée. Les fouilles clandestines effectuées sur les flancs de cette vallée ont livré des vestiges de nombreuses tombes de dignitaires mochica ; une partie du projet viserait donc à mettre fin à ce pillage et éventuellement à découvrir des contextes non perturbés.

Ses publications les plus récentes incluent *Sex, Death and Sacrifice in Moche Religion and Visual Culture* (University of Texas Press, 2006), et *The Art and Archaeology of the Moche* (co-éditeur, avec Kimberly L. Jones, University of Texas Press, 2008). Steve Bourget est le commissaire d'une exposition actuellement en cours au Musée du quai Branly : « Sexe, Mort et Sacrifice dans la Religion Mochica » (9 Mars - 23 Mai 2010). Cette exposition porte sur l'analyse d'un étonnant groupe de poteries mochica représentant des actes sexuels entre des humains, des squelettes, des animaux et des individus aux attributs surnaturels. La lecture de l'iconographie proposée invite à l'exploration de diverses notions dont celles de la dualité symbolique de l'inversion rituelle.

DE NOUVELLES COMPÉTENCES POUR LA CONSERVATION DU PATRIMOINE

Ci-dessous :
Portrait de Kilian Anheuser.
MEG, mars 2010.

Portrait d'Isabel Garcia Gomez.
MEG, mars 2010.
Photos : Jean-Claude Gadmer

Deux nouvelles recrues viennent poursuivre au MEG le développement des compétences du laboratoire et atelier de conservation-restauration. Au cours de ces deux dernières années, plusieurs collaboratrices temporaires, dont Caroline Böhm, Magali Stoller et Vinciane Bruttin ont très efficacement modernisé et dynamisé ce secteur. Killian Anheuser assure désormais les charges relatives à la conservation préventive, alors qu'Isabel Garcia Gomez sera principalement responsable des restaurations d'objets.

Né en France, de nationalité allemande, Kilian Anheuser a poursuivi des études en chimie, histoire de l'art et philologie classique aux universités de Marburg, Freiburg et Bonn (Allemagne). Suite à son diplôme en chimie (Bonn 1993) et sa thèse de doctorat sur l'histoire des techniques de dorure et d'argenture d'objets d'art (Oxford 1996), il a travaillé en tant que collaborateur scientifique au laboratoire Rathgen, Staatliche Museen Berlin (1997-98) avant d'accepter un poste de chargé de cours (*lecturer*) au département d'archéologie de l'Université de Cardiff, Pays de Galles (1998-2003). Venu à Genève en 2003 pour rejoindre le Musée d'art et d'histoire en qualité de responsable du laboratoire et des ateliers de restauration, il a été appelé à renforcer l'équipe du MEG en 2010 en tant que conservateur chargé de la conservation préventive des collections, ceci afin de travailler notamment sur l'amélioration des réserves dans la perspective du projet d'agrandissement du MEG. Ses compétences et intérêts scientifiques, mis en évidence par une longue liste de publications et conférences scientifiques et populaires, portent surtout sur la conservation préventive des collections ainsi que sur l'étude technologique et d'authenticité d'objets d'art.

Le choix fait par Isabel Garcia Gomez pour la restauration est né principalement de l'association d'un intérêt pour l'histoire de l'art et la sculpture, d'un attrait pour les musées et d'un goût pour le travail de minutie qu'exige ce métier. Elle a alors entamé des études d'histoire de l'art à Paris, puis de restauration d'œuvres sculptées à l'ENSAV La Cambre à Bruxelles. Pendant ses années d'apprentissage, au contact des œuvres muséales, elle a su assez vite qu'elle souhaitait travailler dans un musée plutôt que de s'isoler dans un atelier indépendant.
Le Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC) de Tervuren l'a engagée en 2005 au terme de ses études. Elle y a acquis une expérience en conservation préventive au sein des vastes collections de la section d'ethnographie. Elle s'est également confrontée à la diversité des matériaux qui constituent souvent les objets ethnographiques, tout en répondant aux exigences de leur exposition temporaire et de leur prêt auprès d'autres institutions.
Isabel Garcia Gomez a également étudié la scénographie et les technologies de présentation.

Elle a alors pu mettre en pratique ses recherches dans la conception et la fabrication de supports d'exposition des collections du MRAC, et dans sa participation à des projets de scénographie pour les Musées royaux d'Art et d'Histoire et le Musée royal de Mariemont.
Au MEG la mission de la conservatrice-restauratrice est prioritairement de mettre en œuvre des campagnes de restauration afin de poursuivre l'amélioration de l'état de conservation des collections, de les préparer pour la future exposition permanente et pour les expositions temporaires. Accessoirement, elle collaborera également à la mise en exposition des objets en participant aux opérations de soclage et à leur installation en vitrine, afin de s'assurer de leur sécurité tout au long de leur présentation au public.

D'OÙ VIENT LE MANTEAU DE PLUMES DU MEG ?

UN DESTIN ROMANESQUE POUR UN OBJET D'EXCEPTION

Eugène Pittard l'avait découvert oublié dans une armoire, en explorant les collections anciennes qui allaient figurer dans son Musée d'ethnographie. Il le considérait comme l'objet le plus précieux de tous. Marguerite Lobsiger-Dellenbach l'avait publié pour la première fois en 1932. Le manteau de plumes hawaïen (K000206) devint vite une vedette, suscitant une littérature bientôt imposante. Mais comment était-il arrivé là ? Le mystère demeurait... Une erreur de lecture du registre d'inventaire de l'ancien Musée archéologique fit longtemps croire à un don du capitaine Bacle (1794-1838), mais on peinait, et pour cause, à établir un lien entre cet aventurier et l'Océanie. En 1985, dans *Le Visage multiplié du monde,* Juliette Michaelis avait pourtant livré le vrai nom du donateur – on n'y prit pas assez garde... et puis, qui était donc ce « W. Rumpff » ?

C'est dans le registre des séances de la commission du Musée académique[1] (le grand-père du MEG, si l'on veut) que le don est enregistré le 20 juin 1829 : « M. William Rumpff donne un beau manteau de plumes fait à Othaiti pour l'un des chefs des Iles Sandwich », c'est-à-dire l'archipel d'Hawaï. D'un *Willliam* Rumpff, reconnaissons d'emblée que nous n'avons trouvé aucune trace. En revanche, à condition d'accepter qu'un usage de l'époque, peut-être familial – voire qu'une erreur de transcription – ait déformé son prénom, un personnage intéressant surgit: Vincent Rumpff (1789-1867), diplomate allemand, ayant épousé en 1825 Eliza Astor (1801-1838), fille cadette et chérie du multimillionnaire américain John Jacob Astor (1763-1848)[2]. Quel lien avec Genève ? Un séjour motivé par la santé de la jeune fille, en 1823, au cours duquel Astor avait acquis le beau domaine de Saugy à Genthod, au bord du lac. Il en fit cadeau à sa fille deux ans plus tard, au moment de son mariage. Eliza et Vincent Rumpff y séjournaient régulièrement durant la belle saison.

Et Hawaï ? Astor n'était pas né millionnaire, ni d'ailleurs Américain. Fils d'un boucher allemand, il fut l'un de ces émigrés qui partirent sans le sou aux Etats-Unis tenter leur chance. La sienne lui sourit de manière exceptionnelle : Astor fit fortune, une fortune colossale pour l'époque, dans le commerce de la fourrure ainsi que dans celui de l'opium et dans la spéculation immobilière. Son pari de génie fut d'établir un commerce avec la Chine en y troquant des fourrures acheminées depuis le Canada contre du thé, des soieries, des épices, revendues à Londres ou à Amsterdam, et bientôt d'inclure dans son circuit d'affaires du bois de santal procuré par les Hawaïens en échange de produits manufacturés européens. Les premiers contacts de la flotte d'Astor avec Hawaï remontent au début des années 1810, mais le retour ne fut pas sans déboires. Sans doute peut-on associer avec plus de vraisemblance l'acquisition du manteau de plumes aux relations qui s'intensifièrent avec les Hawaïens entre 1816 et 1828.

Que signifie à cette époque un manteau de plumes et dans quelles circonstances le nôtre a-t-il pu passer en mains occidentales ? Attribut traditionnel du pouvoir – fabriqué « pour un chef », a précisé le donateur – on se l'imagine offert à un personnage de quelque importance. On se souvient du chef suprême d'Hawaï jetant le sien sur les épaules de James Cook quelques décennies plus tôt. A l'époque qui nous occupe, l'arrivée d'un navire marchand restait un événement, mais évidemment moins extraordinaire. Les manteaux et autres accessoires en plumes changeaient eux-mêmes de statut, progressivement remplacés par des vêtements occidentaux qui assumaient de plus en plus la distinction de celui qui les portait. Le jeune Canadien Gabriel Franchère, embarqué en 1810 sur le Tonquin, premier bateau d'Astor à mouiller à Hawaï, nota ainsi dans son journal[3] la tenue européenne du roi Kamehameha Ier (1758?-1819). Ce dernier se fit toutefois peindre avec son superbe manteau de plumes entièrement jaunes porté par-dessus son costume moderne, tandis que son fils aîné, devenu Kamehameha II (1797-1824), opta pour un portrait officiel en uniforme et que plus rien ne distingue l'effigie de son jeune frère, devenu Kamehameha III (1813?-1854), de celle d'un chef d'Etat bourgeois du XIXe siècle occidental.

Authenticité perdue, regretteront les uns, résultat d'une rencontre non sans violences mais qui scelle pour l'avenir une histoire partagée où circulent les symboles comme les marchandises, constateront les autres. Dans un article démontrant l'utilité de la prise en compte de l'histoire dans les études ethnographiques[4], Adrienne Kaeppler a souligné la nouvelle fonction d'identifiant culturel de ces vêtements de plumes, désormais cadeaux tout désignés pour des étrangers friands d'exotisme, parfois fabriqués ou agrandis pour la circonstance. Kamehameha II en fit grand usage au cours du voyage à Londres qui devait lui être fatal (il y contracta la rougeole et en mourut), au point de lancer en Angleterre une mode de la cape de plumes que s'arrachèrent les élégantes. Les Hawaïens quant à eux, investissant d'autres formes d'affirmation d'un statut, chargeaient désormais ces anciens indicateurs d'incarner une tradition qui s'éloignait, comme lors de la dernière grande célébration de l'anniversaire du règne, en 1823[5].

Serait-il interdit de penser que le manteau de Genève pourrait avoir été engagé dans un marché alors que les ressources de bois de santal, surexploité, s'épuisaient déjà, avant la fin des années 1820 ? Monopole royal sous Kamehameha Ier, la commercialisation du bois de santal fut libéralisée par son fils et passa aux mains des chefs qui la développèrent massivement, s'endettant bientôt sans cesser de convoiter les meubles, ustensiles et colifichets « vendus » fort cher par les marins américains ou européens.

1. Archives de la Ville de Genève, MACA A.3.
2. Axel Madsen, John Jacob Astor. *America's first multimillionaire.* New York: Wiley 2001.
3. Gabriel Franchère, *Journal of a Voyage on the Northwest Coast of North America during the Years 1811, 1812, 1813 and 1814,* édité à partir du manuscrit original par Wessie Tipping Lamb. Toronto: Champlain Society 1969 : 62.
4. Adrienne L. Kaeppler (1978). "'L'Aigle' and HMS 'Blonde': The Use of History in the Study of Ethnography", in *Hawaiian Journal of History* 12/1978: 28-44.
5. Georges Sauvin, *Un royaume polynésien : Îles Hawaï.* Paris 1893 : 53.

Ci-dessous :
Kamehameha Ier.
Hawai'i State Archives, Honolulu

Kamehameha II.
Bishop Museum, Honolulu

Kamehameha III.
Bishop Museum, Honolulu

Manteau de plumes de chef hawaïen.
Base arrondie : 405 cm. H 138 cm
MEG Inv. ETHOC K000206

Notre Rumpff était-il bien le gendre d'Astor ? Avons-nous raison de penser que le millionnaire, entré en possession d'un bel objet rapporté par l'un de ses capitaines de vaisseau, en avait fait cadeau à sa fille ? Et que le jeune couple avait décidé d'en faire don au musée de la ville qu'ils avaient adoptée pour leur villégiature d'été ?
Au terme de cette enquête, l'itinéraire du manteau de plumes du MEG conserve sa part de mystère. Mais son aura s'est comme enrichie d'un nouveau cercle où gravitent des personnages fortement ancrés dans une époque. Au lieu d'être le signal magnifique d'une irréductible altérité, voilà notre manteau devenu trace d'un échange entre les partenaires d'une histoire déjà globalisée.

DANIELLE BUYSSENS
CONSERVATRICE CHARGÉE DE RECHERCHE

Ci-dessous :
Portrait de Claude Lévi-Strauss dans son bureau au Laboratoire d'anthropologie sociale du Collège de France, 2006.
Photo : P. Imbert, Collège de France

Ci-contre :
Portrait de Louis Necker lors de ses adieux au MEG. Conches, 2 mai 2003.
Photo : Guy Piacentino

L'INVITÉE DU MEG

L'ŒUVRE DE LÉVI-STRAUSS : UNE PHILOSOPHIE GLOBALE DU SENS À DONNER AU MONDE[1]

Claude Lévi-Strauss a conduit une vie régulière et construit une œuvre exceptionnelle, l'un permettant l'autre d'ailleurs. Lui-même raconte le supplice quotidien qu'il s'est infligé pendant les années de l'élaboration sous forme de cours puis de l'écriture des quatre volumes des *Mythologiques.* Il était à sa table de travail dès six heures du matin et recommençait (ce fut toujours sa règle) son travail d'écriture du jour si son épouse, qu'il faisait juge, ne l'avait pas estimé suffisamment clair et explicite. En dehors de cet aspect peu connu, il reste que l'astreinte au travail intellectuel (terrain, lectures, réflexion, établissement de fiches, classement, comparaison, naissance et test d'hypothèses, écriture…) était chez lui considérable. Le résultat en est une culture prodigieuse et des œuvres qui sidèrent par leur ampleur. Bien sûr, il y a eu d'autres œuvres, parmi les plus célèbres qui exigèrent moins de labeur. *Tristes tropiques* fut écrit en trois mois, dit-il. Trois mois de grâce, faut-il penser. Ce fut un succès planétaire.

Celui qu'on appelle le père du structuralisme récusait cette attribution, n'ayant fait, disait-il, qu'adapter à l'anthropologie des idées et des méthodes venues de la linguistique. Mais l'étiquette lui est restée, faveur et défaveur qui suivit, incluses – on observe à l'heure actuelle un retour en grâce ; et dans le public, l'idée d'une école de pensée, qui porte son nom, ce qu'il refusera toujours. Il ne voyait pas d'apparentement avec ceux dont on pensait qu'ils suivaient ses traces dans d'autres disciplines, et lui-même ne chercha pas à créer d'école dans la sienne proprement dite.
Outre une méthode, car le structuralisme est d'abord cela, l'œuvre de Lévi-Strauss est une philosophie globale du sens à donner au monde. Tout n'est pas venu *ex nihilo.* Sa pensée s'inscrit dans une histoire et dans une époque. Mais il eut déjà le génie, à partir d'intuitions déjà exprimées par d'autres, d'élaborer des théories qui en étaient la conclusion logique, quelques médiations de la pensée en plus. Ainsi, à partir du célèbre aphorisme de Edward B. Tylor selon lequel l'humanité a dû choisir très tôt entre se faire massacrer ou se marier à l'extérieur du groupe fondé sur la consanguinité, Claude Lévi-Strauss sut faire de la prohibition de l'inceste l'injonction positive qui est nécessaire à la création du lien social et à la paix. Ou encore, à partir partiellement des travaux d'ethnologues néerlandais qui découvraient dans des sociétés indonésiennes un système de « connubium » triangulaire (un groupe familial reçoit ses épouses de certains groupes, toujours les mêmes, et donne ses filles en mariage à d'autres groupes qui ne peuvent être les mêmes que les premiers), il sut montrer que cette forme d'alliance matrimoniale particulière, fondée sur le mariage d'un homme avec la fille de son oncle maternel, était l'une des plus répandues de celles qui constituent l'ordre des structures élémentaires de la parenté, à côté desquelles se déploient les structures complexes et semi-complexes de la parenté. On sait qu'il consacra aux premières une somme d'érudition et d'intelligence : *Les structures élémentaires de la parenté.*

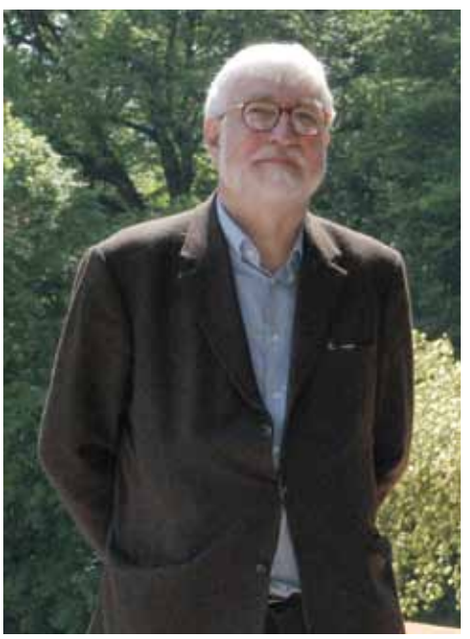
Je voudrais souligner deux points dans son œuvre. Le premier est, quoi qu'il en ait dit sur la fin de sa vie, qu'il a travaillé à faire reconnaître le statut de science à l'anthropologie sociale. Pour l'anthropologue – et pour l'ethnologue de terrain qu'il est en même temps – le « terrain » fournit l'équivalent du laboratoire dans d'autres sciences. Car c'est de la diversité des agencements culturels créés et organisés par les sociétés humaines – donc par le fonctionnement de la pensée à partir de ce qui lui est donné à traiter – et de la comparaison de ces agencements que naît la possibilité de débusquer le constant sous l'éphémère ou le divers et, dit-il, d'espérer parvenir, par l'identification progressive d'éléments immuables et essentiels, à une sorte de tableau de Mendeleiev des faits sociaux.
Il s'ensuit, sur un autre plan que celui de la reconnaissance de la scientificité, que la diversité des cultures et leur autonomie sont des conditions *sine qua non* pour parvenir à déceler l'universel : des lois, des invariants. C'est ce qu'il exprime remarquablement dans les ouvrages qui lui furent commandés par l'UNESCO, *Race et histoire* et *Race et culture*. Même si le deuxième fut compris à l'époque par certains comme un reniement de la pensée universaliste, en mettant l'accent sur la nécessité de maintenir la diversité des cultures, force est de conclure qu'il n'en est rien. Les deux assertions sont les deux bouts tenants d'une même chaîne, car l'universalisme ne peut naître que de la diversité, il ne peut être l'uniformité où se dissolvent toute liberté et toute créativité.
Le deuxième point sur lequel je voudrais m'attarder et qui est, bien sûr, corrélé au premier, est que toute l'œuvre structuraliste de Claude Lévi-Strauss est sous-tendue par une exigence maîtresse : mettre de l'intelligibilité dans le chaos disparate et inintelligible en apparence des faits sociaux, trouver un ordre sous le désordre, mettre en évidence les mécanismes universels de la pensée en incluant cette dernière parmi les

1. Cet article est paru en hommage à Claude Lévi-Strauss dans *Rayonnement du CNRS*, n° 53. Paris : février 2010.

productions du donné naturel. Ces mécanismes sont les mêmes pour toute l'humanité, même si les conclusions que tirent les hommes qui en usent pour régler les problèmes d'ordre cognitif ou pratique qui sont soumis à leur entendement sont différentes et parfois même violemment contrastées. Ainsi, les « codes » (animaliers, botaniques, spatiaux, temporels, alimentaires, culinaires, gestuels, sexuels, etc.) utilisés dans les mythes des sociétés indiennes américaines permettent-ils, une fois identifiés par l'exégète, de comprendre les relations qu'entretiennent entre eux les objets décrits, plutôt que le sens apparent du mythe, point central du travail structuraliste. Et ces codes eux-mêmes s'appuient sur des catégories binaires de pensée tirées de l'expérience concrète du réel, héritage de millénaires d'humanité, avec lequel nous pensons toujours.
Quelques mots sur l'homme. Claude Lévi-Strauss incarnait la courtoisie. Je doute qu'une seule personne lui ayant adressé un mot ou un ouvrage soit restée sans réponse. Il avait cependant la réputation d'être austère, distant et froid. Il est vrai que dans la simplicité même de son accueil (et dans la conscience qu'avait le visiteur de sa propre dérangeante insignifiance!), il était fort intimidant. Les silences pouvaient se prolonger, mettant mal à l'aise des interlocuteurs confrontés à l'acuité de son regard. Il me semble cependant que Claude Lévi-Strauss était plus souvent gêné et intimidé par l'admiration qu'on lui portait qu'il ne se voulait intimidant. Pas de paraître chez lui. Ce grand savant voulait travailler en paix et n'aimait pas le bruit et l'agitation autour de lui – même s'il se pliait aux contraintes qui lui étaient faites – qu'il voyait comme autant de marques de la folie de cette civilisation occidentale expansionniste dont il redoutait et déplorait les effets. La façon même avec laquelle il est sorti de ce monde, discrète, protégée du déferlement médiatique, est éloquente.

FRANÇOISE HÉRITIER
PROFESSEURE HONORAIRE AU COLLÈGE DE FRANCE

NOMINATION D'UN DIRECTEUR HONORAIRE DU MEG



Le Conseil administratif a décerné le titre de Directeur honoraire du Musée d'ethnographie de Genève (MEG) à Monsieur Louis Necker. Par son implication et ses compétences, celui-ci en tant que directeur du MEG de 1981 à 2003, a notoirement contribué à la reconnaissance et au bon fonctionnement du Musée. Depuis 2003, il continue à être présent dans la vie culturelle genevoise et à assurer une visibilité à cette institution par sa représentation au sein de fondations ou par des collaborations avec diverses institutions scientifiques. Le Conseil administratif souhaite qu'il puisse continuer à apporter sa précieuse collaboration et contribuer au rayonnement du MEG.

SAMEG

SOCIÉTÉ DES AMIS DU MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE
Bd Carl-Vogt 65
1205 Genève
T +41 (0)22 418 45 80 (répondeur)
F +41 (0)22 418 45 52
www.sameg.ch
E sameg@sameg.ch
Cotisation annuelle 25 CHF
Association d'utilié publique
Déduction fiscale des dons dès 50 CHF

ACTIVITÉS PROPOSÉES AUX MEMBRES DES AMIS

PARIS : TROIS MUSÉES EN UN WEEK-END

27 et 28 mai 2010
MUSÉE DU QUAI BRANLY
MUSÉE DAPPER
PAVILLON DES SESSIONS DU PALAIS DU LOUVRE
Visites commentées réservées aux membres SAMEG
Nombre de participants limité.
Contacter le secrétariat SAMEG

ANIMATION POUR LES ENFANTS DE 4 À 12 ANS

« BON ANNIVERSAIRE AU PAYS DES LOTUS »
Le MEG propose une formule anniversaire composée de la visite découverte de l'exposition « Le regard de Kannon », suivie d'un atelier créatif avec jeux.
Organisé en collaboration avec la SAMEG.
Réservation : T +41 (0)22 418 45 90
E publics.meg@ville-ge.ch

VENTE DE PASSEPORTS MUSÉES SUISSES

PASSEPORT VALABLE PENDANT UNE ANNÉE POUR 400 MUSÉES SUISSES
Vente à prix réduit pour les membres SAMEG.
Contacter le secrétariat.

CONFÉRENCE AU MEG / PARTAGE DE CULTURE

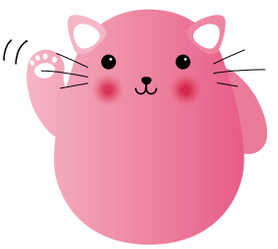
5 mai 2010 à 18h30
CONFÉRENCE PAR JEAN-FRANÇOIS STASZAK, PROFESSEUR, DIRECTEUR DU DÉPARTEMENT DE GÉOGRAPHIE DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE.
La femme exotique : de la photographie ethnographique à la peinture orientaliste
Organisation SAMEG | MEG
Entrée libre
Réservation : T +41 (0)22 418 45 90

MÉDIATION

UNE BRÈVE – ET INTENSE – IMMERSION AU MEG

OU LA RÉALISATION D'UN « CARNET-DÉCOUVERTE »

Ci-dessous :
Dessins de Silvia Francia, atelier BLVDR Genève



Cette chronique personnelle se veut l'expression d'une expérience au sein du Musée d'ethnographie de Genève.
L'austérité première de l'imposant bâtiment du MEG de Carl-Vogt s'est rapidement estompée pour laisser place à la découverte d'un labyrinthe de couloirs et de personnalités multiples. Tant d'individus et de corps de métiers insoupçonnés abrités au sein de ce même édifice ! Me voilà donc plongée dans ce brassage culturel et professionnel, stimulant et incroyablement enrichissant, pour un stage de trois mois en médiation culturelle. La médiation culturelle, c'est quoi ? me demanderont aussitôt certain-e-s. Via une recherche Google, on peut trouver la « Charte du médiateur culturel »[1]. En un mot, la médiatrice culturelle se charge de l'accueil des publics et est amenée à concevoir et à réaliser des projets éducatifs et culturels (visites guidées, ateliers, etc.), ainsi qu'à organiser des événements au sein des ou en parallèle aux expositions.
Pour en revenir à ma propre expérience en médiation culturelle, j'ai travaillé sur l'exposition « Le regard de Kannon ». Ma tâche principale a été la conception et la réalisation d'un « carnet-découverte », un cahier destiné au jeune public. Instauré en 2005 par Christine Détraz – responsable de l'accueil des publics et de la médiation culturelle au MEG – ainsi que par Fabienne Finat – médiatrice culturelle – le carnet-découverte avait fait sa première apparition lors de l'exposition « Les Feux de la Déesse, mythes et rituels du Kerala » (au MEG Conches). Le concept : amener l'enfant à se glisser dans la peau d'un ethnologue en herbe et à partir à la découverte d'univers nouveaux. La médiation culturelle exige dans ce cas précis un travail complexe, celui de la vulgarisation, c'est-à-dire « traduire » les propos d'une exposition pour un public spécifique. Si les expositions s'adressent généralement à un public varié, leurs discours sont bien souvent peu accessibles aux jeunes visiteurs.
Comment faire découvrir une exposition à un enfant ? Comment adapter un discours scientifique à un jeune public ? Pour répondre à cette problématique, j'ai dû au préalable répondre aux questions suivantes: qu'est-ce que je souhaite faire observer à l'enfant, lui transmettre – et pourquoi ?
La réalisation du carnet-découverte a exigé un travail de préparation à plusieurs niveaux. Il m'a fallu bien comprendre le fil rouge de l'exposition et apprivoiser son contenu, tout en prenant en compte sa mise en espace – la scénographie – importante pour la conception du cahier. Le carnet-découverte « Kannon au pays des lotus » invite l'enfant à découvrir un personnage célèbre et extraordinaire : Kannon, la divinité la plus populaire du panthéon bouddhique. Sous forme de dessins et de jeux et accompagné par un informateur privilégié, le chat Maneki-neko, l'enfant est guidé à travers l'exposition.
La réalisation de ce carnet-découverte m'a donné la possibilité de mettre à profit mes connaissances en ethnologie ainsi qu'en histoire et sciences des religions en les adaptant à un jeune public. Cette expérience nécessitait d'aller à l'essentiel et de mener un projet de A à Z : partir d'une idée relativement abstraite, la conceptualiser et suivre sa finalisation jusque dans les locaux de l'imprimerie. L'ultime étape consiste désormais à m'alimenter des diverses réactions des jeunes visiteurs – et des plus âgés – dans une perspective d'autocritique.
Tout au long de ce processus, le carnet-découverte a été la source de nombreux échanges avec les acteurs et actrices du MEG. Finalement, il a aussi – et surtout – été le fruit d'une belle collaboration avec Christine Détraz et la graphiste et dessinatrice Silvia Francia.
Ce passage au MEG a été une expérience très enrichissante, tant socialement qu'intellectuellement. J'espère qu'il aura été un véritable rituel d'initiation, dont j'attends avec impatience le prochain épisode !

MELINA BREDE
ANTHROPOLOGUE

1. www.ville-ge.ch/meg/pdf/DAC_Chartemus_22.pdf

LES ÉCHOS DE LA SAMEG

LA BANQUE CULTURELLE DE DIMMBAL AU MALI

Ci-dessous :
Spectacle de la troupe de théâtre au centre culturel, pour expliquer le principe de la banque culturelle à la population. Dimmbal, pays dogon, Mali.
Photo : Franck Na, novembre 2009, prise à l'occasion du tournage du film *Les mots délivrent.*

Suite au voyage de la SAMEG effectué en 2008 au Mali, certains membres se souviennent certainement de la visite du centre culturel de Dimmbal en pays dogon, et de l'achat pour le MEG d'une roue de coton filé par les femmes et tissé en bandes étroites par les hommes en vue de la fabrication de vêtements et de couvertures. Ce centre culturel est un projet novateur, fondé sur le concept de « banque culturelle ». Que signifie cette appellation aux termes apparemment antinomiques ?

Une banque culturelle est une institution villageoise ou communale, qui vise à valoriser les savoirs locaux et à tirer profit économiquement des richesses culturelles existantes. En effet, dans cette région particulièrement pauvre du Mali, classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, le patrimoine culturel, matériel et immatériel, est sévèrement menacé aujourd'hui par l'influence grandissante de l'islam, le commerce de l'art, le tourisme, et l'évolution moderne des sociétés, suite à l'introduction de l'école et des médias notamment. L'idée est de proposer une solution alternative à la vente des objets culturels en confiant aux populations locales la gestion de leur patrimoine et en favorisant par là leur développement social et économique.

La première banque culturelle a été créée au Mali en 1997, et celle de Dimmbal, logée dans une vaste construction de pierre inaugurée en juillet 2007, est la quatrième structure du genre à voir le jour.

Les activités de la banque culturelle s'articulent autour de trois pôles :
- le musée, où sont rassemblés, conservés et exposés les objets d'individus ou de groupes d'individus de la Commune et des environs. La documentation de ces objets favorise la sauvegarde de savoirs liés à des traditions en voie d'abandon, et leur exposition permet des rentrées financières en cas de développement touristique.
- La caisse de micro-crédit, qui donne la possibilité aux villageois d'utiliser leurs objets comme garantie pour bénéficier d'un prêt remboursable, destiné à initier une activité génératrice de revenus. La valeur du prêt est alors estimée en fonction de l'importance des informations historiques et culturelles fournies par le propriétaire.
- Le centre culturel, favorisant l'épanouissement socio-culturel et économique de la population par diverses activités.

Aujourd'hui, le comité de gestion de la banque culturelle de Dimmbal, formé et motivé, a déjà octroyé des microcrédits contre une cinquantaine d'objets variés, pour certains très originaux, voire inconnus. Epaulé par la troupe de théâtre, il organise aussi des cours d'alphabétisation pour adultes, des spectacles musicaux, des pièces de théâtre de sensibilisation à diverses problématiques actuelles, ainsi que la gestion d'une bibliothèque et d'une boutique. Leur prochain projet souhaite fédérer autour du centre culturel les artisans du fer, du bois, du cuir, du textile et de la vannerie, pour dynamiser et valoriser l'artisanat contemporain.

Où passé et présent se rejoignent et se nourrissent…

ANNE MAYOR
COLLABORATRICE SCIENTIFIQUE AU DÉPARTEMENT D'ANTHROPOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE GENÈVE
MEMBRE DU COMITÉ DE LA SAMEG

Note : L'association dimmbal.ch (www.dimmbal.ch) a initié ce projet en collaboration avec la Mission culturelle de Bandiagara et l'Association pour la promotion des banques culturelles au Mali ; elle tient à remercier le service de solidarité internationale de l'État de Genève et la Société suisse d'ethnologie (CCCI) pour leur soutien financier au projet.

LE MEG N'A QU'UN SEUL OBJECTIF

Ci-dessus :
Appareil photographique Rolleiflex (Standard 1932) utilisé par Jacques Faublée lors de sa mission 1938-1941, visible dans l'exposition « À Madagascar » au MEG Carl-Vogt. Appareil bi-objectifs, celui du haut pour voir, celui du bas pour saisir l'empreinte lumineuse.
Prêt Véronique Guérin-Faublée