



**BIBLIOTECA ELECTRÓNICA**  
**de**  
**GEMINIS PAPELES DE SALUD**

**<http://www.herbogeminis.com>**





[Publications liées  
aux expositions](#)

[Publications liées  
aux collections](#)

[Publications  
diverses](#)

[Disques](#)

[Séjour muséo à  
Paris, décembre  
2006](#)



## Publications

### Séjour muséo à Paris, décembre 2006

#### Séjour muséographique à Paris, du 4 au 9 décembre 2006

L'ethnologie parle, entre autres, de traditions. Une de celles que l'Institut d'ethnologie et le Musée d'ethnographie de Neuchâtel entretiennent se rapporte à une sortie récurrente et à une série de réflexions autour de la problématique muséale. Tous les deux ans, ces institutions soeurs planifient une semaine intense en visites qui amène les participants à la découverte du monde de la muséologie et les incite à porter un regard critique sur les problématiques développées dans les différents lieux visités. En décembre 2006, un programme concocté par Octave Debary et Vanessa Merminod en relation étroite avec les collaborateurs du MEN a conduit les participantes à Paris. Les textes qui suivent racontent l'histoire de ce voyage muséographique et restituent une partie des réflexions menées par les étudiantes ayant participé à cette échappée universitaire.

Merci à Manuela Lienhard et Vanessa Merminod d'avoir accepté de faire un travail d'édition préalable à la publication de ces textes sur le site du MEN.

#### Centre Pompidou-Quai Branly: du supermarché de la culture au parc d'attraction culturel

Ce bref article propose une réflexion sur les conceptions architecturales de deux musées parisiens: le Centre Pompidou et le Musée du Quai Branly. Alors qu'une trentaine d'années les sépare, quels sont les rapports entre ces deux institutions? J'examinerai également les manières dont nous, les étudiantes et l'équipe du MEN, avons appréhendé ces lieux en termes d'infrastructure et de



muséographie de l'espace.

Tout d'abord, il convient de rappeler que l'inauguration du Centre Pompidou se déroula en janvier 1977, bien que le projet de sa construction débuta en 1969, sous l'action gouvernementale du président alors en fonction, Georges Pompidou. Un jury confia la réalisation de ce nouveau musée aux architectes étrangers Rogers et Piano qui le pensèrent comme un immense complexe culturel. Inscrit au cœur du centre historique de Paris, le bâtiment, de par le gigantisme de ses dimensions, surplombe toutes les maisons avoisinantes. En outre, cet immense parallélépipède composé pour l'essentiel de verre et d'acier dispose, devant son entrée, d'une esplanade pavée ayant pour fonction le rôle de place publique, de forum où se retrouvent musiciens et comédiens de rue, favorisant les échanges entre les individus et les invitant à pénétrer dans le bâtiment.

Les architectes ont privilégié l'approche fonctionnelle, et choisirent de laisser la structure apparente. Le Centre Pompidou, pensé en rapport avec le principe d'un musée dynamique et organique, se présente sous la forme d'une boîte géante, divisée en cinq étages. Sa façade de verre, rythmée par une ossature métallique qui rappelle les échafaudages des chantiers, se pare de passerelles, d'escaliers de secours et d'un vaste escalator. De part et d'autre, les tuyaux et les conduites d'aération, peintes dans une gamme de couleurs vives, tonifient l'allure grisâtre du bâtiment.

A l'origine il devait abriter le Centre de Création Industrielle (CIC), l'institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM), une bibliothèque publique, une salle de spectacle et des salles de conférences, un restaurant, une boutique, une librairie et bien sûr une collection d'arts plastiques. De par sa conception interdisciplinaire, le Centre Pompidou rejoint les approches architecturales établies par le Bauhaus, dont l'ambition consistait à élaborer un point de rencontre entre la production d'objets industriels et la création artistique.

Actuellement, seuls les deux derniers étages sont consacrés à la présentation des collections du Centre, et aux expositions temporaires organisées en partenariat avec d'autres institutions.

Le Centre Pompidou me semble être une tentative de créer un musée qui se désacralise en abandonnant son allure de temple des arts et son architecture classique, cherchant à rendre visible ses trésors. Afin d'attirer son public, l'institution joue sur l'effet de proximité spatiale et de connivence avec son visiteur, en tentant de se démocratiser et de s'ancrer dans la vie quotidienne. Certes, il représente parfaitement la nouvelle identité du musée, celle d'une entreprise culturelle, et même d'un supermarché. Dans cette logique, le public est envisagé sous l'angle des consommateurs et des acheteurs potentiels, ce qui se vérifie par la diversité des services proposés aux visiteurs.

Lors de son ouverture, le Centre Pompidou suscita de nombreuses réactions négatives, d'une part en raison de son budget colossal et d'autre part à cause de son extravagance architecturale. En totale rupture avec son environnement urbain, certains lui reprochèrent sa mauvaise intégration dans le quartier historique de la ville, allant jusqu'à gâcher le pittoresque des vieilles bâtisses aux alentours. Néanmoins, ce bâtiment gagna le pari de revaloriser un quartier alors peu attrayant, en le revitalisant et en faisant de ce lieu une réelle nouveauté artistique.

Inauguré par le président Chirac en juin 2006, le Musée du Quai Branly se situe le long de la Seine, dans un quartier relativement chic et calme, peu touristique malgré la proximité de la Tour Eiffel.

Une barricade de verre sert à démarquer le territoire du site et contribue à mettre en scène l'immersion du visiteur dans un monde à part. Dépassant la clôture de verre, nous découvrons un vaste parc, composé de sentiers herbeux, de monticules de terre et de cailloux. Devant nos yeux se dresse une longue construction sur pilotis, constituée par un alignement de boîtes aux formats et aux couleurs variées. Ce « plateau » (désigné comme tel par l'architecte Jean Nouvel) renferme une galerie des collections permanentes, tandis que d'autres bâtiments sont dévoués aux recherches scientifiques. Ainsi, comme le révèle son agencement architectural, le MQB se fragmente en diverses sections, les localisations de la boutique et du restaurant se trouvant à l'extérieur du plateau.



D'abord, nous constatons que le MQB, tout comme le Centre Pompidou, a été construit sous la direction d'un président. Toutefois, Chirac, ne pu donner son propre nom à ce projet de musée, et celui-ci porte maintenant le nom du lieu où il se trouve. D'autre part, nous constatons que dans le cas du MQB, c'est un architecte français renommé qui se voit confier la réalisation du projet. Tandis que le Centre Pompidou tend à favoriser son intégration à l'intérieur de l'espace urbain, par les effets de son architecture et par l'aménagement d'une esplanade, le MQB opte pour l'installation d'une barricade de verre dans le but de démarquer le territoire du site et de créer une sorte de parc, promis à devenir une vraie jungle au cœur de la ville. Alors que le Centre Pompidou joue à travers sa conception architecturale sur l'industrialisation et la mécanisation de la culture, le MQB s'inscrit dans un retour à la nature. Il délimite les espaces de l'institution muséale, de la boutique, du restaurant et du parc.

Rapidement, le Centre Pompidou devient lui-même une œuvre artistique, puisque ses images sont reproduites et diffusées à travers des cartes postales, des livres consacrés au bâtiment ou sur des objets dérivés. Même devenir pour le MQB qui, dès son ouverture, se voyait représenté à travers des images et de nombreux ouvrages. Pour ce dernier, il devient même nécessaire de s'intéresser au plan architectural pour pouvoir comprendre ce mystérieux musée, unique en son genre.

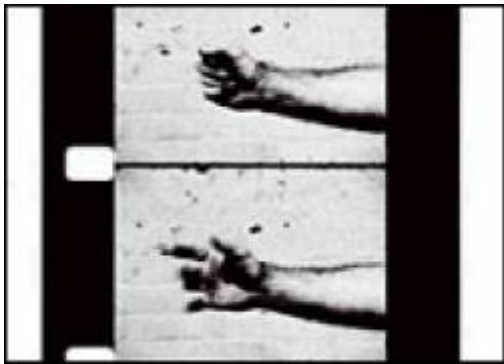
Dans le cas du Centre Pompidou, le bâtiment offre une grande part de liberté aux choix de la muséographie et de la mise en exposition des objets, puisque l'espace est modulable. Au contraire, le MQB explicite l'autorité de l'architecte qui produit un lieu conditionné, figé jusque dans la muséographie des objets, les vitrines ne pouvant être déplacées.

Lorsque nous découvrons le MQB, nous avons essayé de comprendre la conception architecturale et l'aménagement de l'environnement du site dans lequel il s'inscrit. Nous étions curieux de savoir pourquoi Jean Nouvel avait choisi d'imposer une barrière vitrée autour du parc, et nous y voyions des liens évidents avec un zoo. A l'intérieur du musée, nous inspections ses milles recoins afin d'en comprendre l'agencement et la logique muséale. Nous étions intéressés par la salle de spectacle, la bibliothèque, les réserves. Etonnamment, j'ai constaté que le lendemain notre visite au Centre Pompidou ne suscita aucune réaction de notre part, ni au sujet de son architecture ni des services offerts par le Centre. Nos seuls commentaires eurent lieu lors de la visite de l'exposition temporaire. Bien que certains se soient rendus aux boutiques, et peut-être au café, personne (d'après mes souvenirs) n'avança d'observations sur l'espace de ce lieu. Pourtant, il aurait été fondamental d'analyser l'identité de ce musée, pensé comme un produit de l'extension de notre société de consommation.

Pourquoi n'avons-nous pas prêté attention au Centre Pompidou ? Mes hypothèses prennent premièrement en compte le fait que le Centre Pompidou n'est plus une nouveauté pour nous, car nous l'avons déjà tous visité au moins une fois. Perdant ainsi son effet de surprise, nous prenions moins de recul, puisque contrairement au MQB, il nous était déjà familier. Deuxièmement, nous sommes accoutumés à concevoir le musée comme une entreprise culturelle et, actuellement, nous ne sommes pas interloqués de voir autant de services offerts par le musée (restaurant, boutique, bureau de poste). Enfin, je pense que nous avons été moins attentifs au Centre Pompidou, car nous étions moins préparés à nous confronter aux œuvres artistiques de l'Occident qu'aux objets extra-européens présentés par le MQB.

Maya Bauer [[maya.bauer@unine.ch](mailto:maya.bauer@unine.ch)]





*Un peintre doit peindre un seul chef d'œuvre: lui-même, constamment, et devenir ainsi une sorte de générateur à rayon constant qui imprègne l'anthropométrie de toute sa présence picturale fixée dans l'espace après son passage. Cela est la peinture, la vraie au XXe siècle.*  
Texte tiré d'un panneau de l'exposition "Le mouvement des images".

Pendant la semaine de muséologie à Paris, le mercredi 6 décembre, nous avons visité le Centre Pompidou. Celui-ci possède une formidable collection d'œuvres d'art montrées uniquement dans le cadre d'expositions thématiques temporaires. Révéler le permanent à travers le temporaire est une manière de dépasser en quelque sorte les limites temporelles et spatiales ordinaires, idée que l'on retrouve très souvent dans le monde de l'art contemporain.

L'exposition temporaire que je vais décrire, intitulée *Le mouvement des images*, est une manifestation interdisciplinaire. En effet, les différentes disciplines artistiques sont finalement en train de trouver des points communs et de développer de nouvelles formes de réflexion.

L'exposition *Le mouvement des images* propose une relecture de l'art moderne et contemporain d'un point de vue cinématographique. Quatre thèmes relient les différentes œuvres: le défilement, la projection, le conte et le montage.

Dans le texte qui suit, je décrirai un certain nombre d'œuvres tout en exposant mes impressions personnelles, de manière à faire partager au lecteur les impressions et les émotions du visiteur de cette exposition.

En entrant je suis soudain frappée par la présence d'une œuvre de taille imposante représentant une caméra qui accueille les visiteurs. Elle est entièrement noire et se détache sur un fond blanc. A cause d'un jeu de lumière, je n'arrive plus à clairement distinguer la deuxième de la troisième dimension. Cette confusion me semble même dynamiser l'immobilité de la caméra. Les lumières absorbent les ombres, en laissant une vague illusion à l'observateur. La figure noire semble elle-même être une ombre. Ce rapport entre l'ombre et le cinéma veut aussi rappeler les premiers films basés sur ces deux éléments complémentaires. L'énorme machine de projection rappelle aussi le rapport de l'homme à la machine, rapport qui s'est établi dès le début de l'industrialisation. Je décide ensuite de me diriger vers les premières œuvres de l'exposition. Après avoir traversé la première partie de l'entrée, j'aperçois une série de canapés assez «bizarres». En les observant, je comprends qu'ils sont faits d'une structure en fer, assez fine et simple, étonnement élégante. Ces structures métalliques sont recouvertes de tapis. Je vois des gens s'y assoir et je commence à me demander si ces canapés font partie de l'exposition ou s'ils sont simplement un lieu de détente pour les visiteurs de l'exposition. J'apprends que c'est un travail de Franz West intitulé *Auditorium* (1992). La guide me dit que c'est la seule œuvre que l'on peut toucher et sur laquelle il est permis de s'asseoir. En s'installant sur des œuvres artistiques, le visiteur devient lui-même une partie de l'œuvre et il peut ainsi ressentir ce mélange entre art et réalité quotidienne – impression que je retrouverai tout au long du parcours. Ces canapés témoignent d'une manière originale de concevoir la sculpture. Une sculpture d'un moment de détente, d'intimité, de réflexion; l'illusion d'un auditoire, d'un cinéma en plein air, d'une intimité publique bizarre et paradoxale. Je sens que l'envie de m'asseoir s'oppose à l'habituelle distance qu'il faut garder face aux œuvres d'art.



Avant d'entrer dans la première salle, j'aperçois un couloir long et obscur. Je voudrais bien m'en approcher, mais la guide commence à parler dans la première salle et je la rejoins.

Les œuvres qui se trouvent dans cette salle ont toutes un point commun: la sérialité et la répétitivité. L'alternance produit le rythme; et l'immobile, à nouveau semble devenir dynamique. En fait, le caractère de ces images veut rappeler celui du cinéma, ou plus précisément celui du photogramme, unité minimale statique qui produit le mouvement du cinéma. Vingt-quatre photogrammes produisent l'illusion d'un mouvement. Les dix images qui composent l'œuvre d'Andy Warhol ne sont pas vraiment des photogrammes, mais des photos, ou plus précisément une photo qui a en quelque sorte été altérée dix fois, rappelant ainsi la structure des photogrammes. L'œuvre intitulée Ten Lizies, se compose de deux lignes de cinq images de l'actrice Liz Taylor. J'entends la guide donner d'intéressantes explications à propos de cette œuvre, et moi, avec l'image de Liz Taylor devant les yeux, je m'imagine Monsieur Warhol en train de produire son œuvre, et je souris. Mettre en scène une actrice rappelle le lien que ce genre d'art peut instaurer avec le cinéma. À l'époque de Warhol, l'art commence à absorber de plus en plus la nature mécanique et consommatrice que l'industrialisation a encreée dans notre époque, et les emblèmes de cette époque sont très souvent liés à la consommation même. La technique de la sérigraphie utilisée par l'artiste implique la consommation de l'image qui, en se répétant, commence à disparaître vers la fin du tableau. Ce choix n'a pas été fait par hasard. La disparition refléchit la tendance à la consommation qui en même temps peut être une sorte de critique: la consommation qui nous fait disparaître comme si elle était « une pulsion de mort ». Le long tableau a été effectué avec une peinture de carrosserie gris métallique rappelant aussi notre époque. L'emploi de matières industrielles s'appelle l'art minimal. La sérialité de toutes les œuvres qui se trouvent dans la salle renvoie à la sérialité du travail en chaîne et rappelle donc encore une fois l'aspect industriel. Aussi le fait qu'il n'y ait pas de signature sur le tableau rappelle la production industrielle.

On est face à une nouvelle conception de l'art qui exprime l'époque dans laquelle elle s'est développée, des traces emblématiques, témoignant d'un certain criticisme ou même des traces matérielles comme je l'ai mentionné avec le cas de la peinture de carrosserie industrielle.

Après les commentaires de l'œuvre d'Andy Warhol, la guide nous mène dans une salle où il n'y a qu'une seule œuvre. Il s'agit d'une petite salle couverte d'une infinité de minuscules pièces colorées, carrées ou rectangulaires. Une sorte de chambre mosaïque. La chose la plus remarquable est la présence de trois objets géométriques en fer posés les uns sur les autres au milieu de cette salle colorée. Je ne comprends pas vraiment d'où il faut contempler l'œuvre et cela m'oblige à me maintenir en mouvement, cherchant à trouver une réponse à ma question. Soudain je me vois réfléchi dans une de ces trois figures métalliques. La guide explique que l'artiste, dont malheureusement le nom m'échappe, voulait intégrer l'observateur à son œuvre. Il faut comprendre que l'artiste a d'abord voulu impliquer l'observateur dans l'œuvre en le faisant se refléter dans la figure métallique. Ensuite, il a voulu déstabiliser l'observateur pour qu'il ne sache pas d'où il faut regarder son travail, en rendant l'œuvre plus dynamique et en nous faisant comprendre qu'il ne faut jamais s'en tenir à un point de vue unique... dans l'art comme dans la réalité. Encore une fois, je retrouve ce mélange entre la volonté de l'artiste d'intégrer l'observateur dans son œuvre et la surprise de l'observateur qui va se retrouver dans l'œuvre elle-même, en devenant acteur d'un monde non seulement visuel, mais aussi conceptuel.

En sortant de la salle, je me retrouve à nouveau dans le long couloir. En le voyant de loin, il me semble sombre et vide, mais quand je m'en approche, je remarque que les deux murs parallèles du couloir sont chargés de toiles qui l'animent. Je vois des écrans montrant des films expérimentaux dans lesquels très souvent je vois l'artiste figurant comme acteur de son propre travail. Je perçois une série de petits écrans avec des séquences d'images. Je comprends que le réalisateur a joué avec le rythme des séquences.

Un écoulement de photogrammes: émotions.

Les images des autres films sont soit noires et blanches, soit très colorées, parfois même psychédéliques. Dans les films qui apparaissent sur les plus grands écrans, on voit souvent l'artiste devenir sa propre création. Ce phénomène est caractéristique d'une grande partie des œuvres



modernes, où l'œuvre artistique et l'artiste forment un tout.

Les images de certains films me frappent. Je ne comprends pas tout de suite le message de certains films. Parfois j'ai l'impression qu'il n'y a pas de message, mais cette incompréhension me laisse un goût assez mystérieux que j'apprécie particulièrement. Les interprétations pourraient être multiples et il serait donc intéressant de connaître la pensée du créateur. Plus loin, d'autres images m'évoquent une pluie de couleurs, de pensée, d'émotion.

Je m'aperçois que la guide a commencé à parler d'un des films exposés dans le couloir et je m'en approche pour écouter. Le film s'appelle La main d'artiste (Richard Serra, 1971). Le film est en noir et blanc. Il montre une main d'homme ouverte qui essaye de rattraper une plaque de plomb chutant à un rythme régulier. Parfois la main réussit à la rattraper; dans ce cas, elle la laisse tout de suite tomber, prête pour tenter d'en rattraper une autre. Dans ce film, je vois toujours le même geste, un geste mécanique qui se répète. La main, comme nous suggère le titre, est celle de l'artiste, et la personne qui lance les plaques de plomb est Philipp Glass, compositeur de musique minimaliste. La chute des plaques marque le rythme du film et même s'il n'y a pas de musique dans le film, il faut dire que le rythme provoqué par le compositeur donne l'illusion d'une musique minimale. Paradoxalement, je perçois le rythme mais pas le son – quelle étrange musique... Le film veut montrer le rapport entre la main, donc l'individu, et la matière qui laisse toujours des traces noires sur cette main. Le noir peut représenter la consommation dont l'individu est souillé. Cette couleur peut aussi signifier la transformation ambiguë de la main - ou plus précisément de l'individu - en ombre ou en animal, comme le rappellent la forme et le mouvement instinctifs de la main noire.

Comme pour les autres œuvres, le lien avec l'industrialisation et la mécanisation est lisible.

Après quelques explications, la guide nous conduit dans une des salles annexes au long couloir. Je vois la projection de sept images fixes réalisées par John Cage. Je m'assois au milieu de la salle, en écoutant la guide et observant les grandes images sur les quatre parois de la salle. Les sept images projetées sont en réalité sept différents films réalisés grâce à des caméras de surveillance fixées dans l'atelier de l'artiste et qui ont filmé à l'infrarouge une partie de l'atelier pendant 42 nuits. Le spectateur doit se placer au milieu de l'atelier pour percevoir l'œuvre dans sa totalité. Certaines images sont à l'envers et en inversant ainsi les perceptions habituelles, elles peuvent provoquer un certain malaise chez l'observateur. Le fait d'exposer l'atelier d'un artiste dans un musée est devenu fréquent. Les images semblent fixes et stables. Le réalisateur veut construire autour de l'observateur un lieu extérieur au musée, un endroit qui l'éloigne en quelque sorte de la réalité de l'exposition. Dans ce travail artistique, le réalisateur ne fait pas partie de l'œuvre, sauf quand il se fait apercevoir en train de changer les piles des caméras. L'artiste ne laisse donc que des traces: son atelier et quelques furtives images de lui-même. En contemplant l'œuvre, l'observateur se demande «que se passe-t-il quand l'artiste n'est pas là ?». On pourrait lui répondre que le néant de tous les jours devient quelque chose. Il devient acteur de quelque chose d'inobservé qui pour une fois est contemplé attentivement. Le hasard se transforme en acteur. Mais en réalité, le hasard n'a plus de place étant donné qu'une caméra est en train de le filmer. Tous les éléments enregistrés sont en quelque sorte contrôlés et maîtrisés: par la caméra, par l'acteur et ensuite par le visiteur de l'exposition. Dans ces films, il n'y a aucun montage et je n'arrive pas vraiment à me rendre compte du temps qui s'écoule. Cet effet me donne l'impression que l'artiste est en train de jouer avec les perceptions et la curiosité du spectateur.

En sortant de la salle, je m'aperçois que l'exposition est encore longue mais que malheureusement le temps à disposition s'est écoulé...

Je me dirige donc doucement vers l'entrée, et je sors en me tournant vers la majestueuse caméra qui m'accorde un dernier sourire.

Alessandra Bobbia [[alessandra.bobbia@unine.ch](mailto:alessandra.bobbia@unine.ch)]



## La maison japonaise

Paris. Une accumulation de musées, une kyrielle d'objets classés, non classés, surreprésentés, non justifiés magnifiés ou oubliés. On se perd dans le théâtre de ces objets. Parmi eux, une maison japonaise dans une autre maison, un abri de fortune, qui porte le nom de toute l'ambiguïté de l'objet qu'il contient: un container. Un container contient. Un container abrite comme une maison ou déverse son contenu à la décharge publique. Dans les caves pillées du Musée de l'Homme, la maison soigneusement pliée dans sa boîte attend son sort. Arrêt sur image d'un objet qui avait autrefois une vie. Zev Gourarier ne sait pas qu'en faire. Il doute. A la manière d'un origami, la maison japonaise pourrait réapparaître et déplier ses formes ou disparaître à tout jamais. C'est à lui d'en décider.

«On jette, on recycle ou on conserve», nous avait enseigné le guide des Musées. La maison japonaise est dans un état de no-man's land de ces trois postures muséales. Certes, elle est conservée, mais pas exposée. On ne la jette pas, on n'en fait pas du petit bois pour réchauffer les collaborateurs du Musée quand on leur a coupé les crédits par mesure d'économie; elle n'est donc ni détruite ni recyclée. Elle n'est rien pour l'instant. Le doute qui entoure la bâtisse fait de cet objet un objet spécial, un non-objet. C'est un instant crucial pour ouvrir une réflexion de base pour une étudiante en ethno-muséographie. On pourrait se poser la même question pour tous les objets qui s'exposent. Quel va être le sort de cet objet à ce moment précis de non-signification?

Au Musée de l'Homme: on conserve. Cette boîte n'est qu'une boîte, mais Zev Gourarier aurait envie de l'ouvrir pour lui reconstruire un sens issu de son passé. Un dernier témoignage avant que les Japonais ne changent de traditions. Dire sa fonction. Raconter le passé pour comprendre le présent. Une analyse socio-historico-scientifique. Un témoignage de l'homme par l'homme pour l'homme. On la reconstruira plus fidèle qu'avant, plus lustrée et moins abîmée. Plus parfaite pour rendre un juste hommage aux techniques ancestrales. On la parera de deux Japonais de cire qui prendront la poussière. On hésitera un peu quant à la tenue vestimentaire de ces mêmes Japonais. On placera une femme (mais surtout pas en train de faire la cuisine) pour ne pas essuyer les critiques féministes des visiteuses ou des étudiantes. On y mettra peut-être un foyer lumineux électrique à l'anglaise pour faire plus vrai à l'extérieur de la maison. Et de la musique - japonaise - pour l'émotion. Et la scène fera vrai pour certains. Dans un élan universalisant et égalitaire, on se dira que finalement «ils sont comme nous, ces Japonais». Tous égaux, tous différents. Le but de la maison japonaise exposée au Musée de l'Homme est de montrer que l'on fait partie de la grande famille de l'homme, avec son identité propre.

Au Musée du Quai Branly: on jette. Que ferait Germain Viatte avec une maison japonaise? Déjà, il ne l'a pas exposée au Quai Branly parce que ce n'était pas assez cher, donc pas assez esthétique. Alors il l'a laissée à son collègue de la Rive Droite (ou celui-ci l'a-t-il dissimulée comme il l'a fait pour d'autres objets?). Peut-être que Jean Nouvel ne la trouvait pas assez fidèle à son concept architectural-muséographique? La maison en tout cas n'a pas pris place dans le temple des Arts Primitifs. Une maison japonaise au MQB, ce serait déjà dur à mettre sous verre. C'est trop grand. Un tambour et un silo à instruments de musique suffisent version XXL. On limite la taille des objets et de la réflexion, pas celle du musée. De plus, les enfants croiraient que cette maison est une place de jeu et, au MQB, la plupart du temps, on marche, on regarde, on pense et on s'extasie, mais on ne touche rien, à part le cuir - noble - et les écrans tactiles - ultra-modernes. Le toucher est aseptisé, contrôlé, dirigé. De plus, pour Germain Viatte, l'Asie, c'est «trop vaste». Donc, on évacue la maison japonaise. De toute manière, les Français n'ont jamais colonisé le Japon, donc ce ne peut être du patrimoine français.

Chez Drouot: on conserve. Il suffirait qu'un mécène, collectionneur d'objets du Japon, y incorpore la maison et la reconstruise dans son jardin comme lieu de méditation personnelle, y invite quelques artistes pour méditer, pour ajouter un supplément d'âme à cet objet autrefois fonctionnel.



Il suffirait qu'on la présente comme objet investi d'une vie, comme objet du passé qui a disparu, comme quelque chose d'authentique, de traditionnel et de rare. La maison prendrait alors de la valeur, une valeur culturelle à laquelle s'ajouterait une valeur marchande si on l'exposait dans une galerie. Un autre collectionneur achèterait l'objet et son pedigree et la maison entrerait dans le marché de l'art. L'aura de la maison contre l'aura de l'argent. Un mécène, un artiste, des collectionneurs, des commissaires-priseurs, des acheteurs qui mettent en marche tout le jeu des valeurs et des significations autour de l'objet auparavant inanimé. Il pourrait y avoir un ethnologue qui voudrait sauver la maison de la surenchère pour l'offrir au grand public dans un musée, mais l'ethnologue n'a pas toujours les moyens de le faire... à moins de travailler au Musée du Quai Branly.

Au Centre Pompidou: on recycle. La maison pourrait se laisser voir, mais pas dans sa fonctionnalité. L'art, au contraire de l'ethnologie, sert l'inutile. La maison japonaise devrait être retransformée par l'artiste qui pourrait, par exemple, la peindre en bleu de Klein et l'habiller de lumières kaléidoscopiques et de sons mystérieux. Une performance pour compliquer le tout; une théorie pour expliquer la démarche trans-substantielle de l'artiste et voilà que la maison japonaise serait rebaptisée et deviendrait une œuvre d'art, prête à servir le beau, le choquant et l'inutile de l'art contemporain.

Au Musée Dapper: on garde. Presque comme au Musée de l'Homme, c'est-à-dire sans les statues de cire, mais avec l'argent des acteurs de Drouot.

Au Centre Culturel Suisse... on va encore prendre le temps de réfléchir un peu...

Au Musée Albert Kahn: on recycle. On prend une photo, on la classe et on l'expose avec des commentaires.

Au Muséum d'histoire naturelle: on jette. On n'empaille pas une maison.

Parcours d'un non-objet des caves. Objet muséal: œuvre d'art ou témoin de la mémoire d'un peuple en mutation? L'objet sorti de son contexte premier est livré à l'interprète qui lui rendra signification. Zev Gourarier pourrait faire le choix post-moderne de ne pas choisir, et faire reconstruire la maison à un groupe d'artistes connus déguisés en Japonais, la prendre en photo, la remettre dans la boîte, peindre le container en bleu, brûler le tout sur la place publique, exposer la moitié des cendres sous une cloche de verre dans un musée avec des écrans tactiles pour expliquer la maison japonaise et vendre l'autre moitié des cendres 50'000 Euros la fiole. Mais ça ne ferait pas très sérieux...

Annick-Christine Bole Eigeldinger [[annick-christine.bole@unine.ch](mailto:annick-christine.bole@unine.ch)]

## Voyage à Paris

J'ai choisi de décrire notre visite au Musée du Quai Branly. Dès le départ, le regard porté sur ce lieu a été influencé par les nombreux débats émis lors de sa conception et de sa réalisation. Même si je n'avais pas pris connaissance des enjeux et des discussions, j'avais conscience que polémique il y avait. Quel regard porter sur ce lieu controversé?

Je ne vais pas m'arrêter sur toutes les étapes de la visite du MQB, ni sur chacune des salles et autres lieux qui le constituent et que j'ai eu l'occasion de parcourir et découvrir lors de cette journée. Je vais donc m'arrêter d'abord sur l'aspect extérieur du lieu, puis traverser de rapidement l'exposition permanente, et enfin rendre compte de certains aspects qui se sont dégagés de notre rencontre avec Yves Le Fur (commissaire de l'exposition temporaire D'un regard l'Autre).



Dans un premier temps, il me semble intéressant de simplement décrire le lieu. Ce musée se distingue tout d'abord par son architecture imposante. Le projet finalement sélectionné fut celui de l'architecte Jean Nouvel. On est d'abord interpellé et impressionné par la grandeur de l'édifice rougeâtre. Ce dernier se présente sous la forme d'un rectangle géant qui semble surélevé par rapport au sol. Sur la face nord de ce rectangle ressortent plusieurs éléments carrés, de couleurs et de tailles différentes, et placés de manière asymétrique. A l'intérieur du musée, ces cubes forment des espaces occupés par des supports multimédias. Lors de son arrivée, le visiteur est d'abord confronté à une barrière de vitres qui s'élève à hauteur du bâtiment et lui attribue une place spécifique au sein de l'espace. Sur la droite du bâtiment, se trouve un «mur végétal». Pour le moment, on ne peut pas encore apprécier le résultat final de l'aménagement extérieur du musée, mais dans bientôt toute l'esplanade devrait être recouverte d'une riche végétation, formant un îlot de «forêt vierge», et le mur lui-même devrait se transformer en une paroi de plantes.

Après avoir passé les formalités des contrôles à l'entrée, on entre dans un hall gigantesque où l'on est quelque peu dérouté dans les premiers instants. En effet, la signalétique destinée aux visiteurs ne semble pas encore tout à fait bien établie. D'après ce qu'on nous a dit, elle sera peut-être même entièrement repensée. Mes pas ne savent pas très bien où se diriger: vais-je me retrouver dans l'exposition permanente ou dans l'exposition temporaire? aux toilettes? ou alors au vestiaire? On accède à l'exposition permanente par une rampe au long de laquelle on observe des mots et des images de lieux «exotiques» (et de qualité relativement médiocre) projetées sur les côtés et sur le sol. Rampe d'initiation vers l'autre?

L'exposition se divise en différents espaces, consacrés à l'Afrique, à l'Océanie, et à l'Asie. Une «rivière-serpent» formée de parois en cuir beige traverse cet espace. Les critiques évoquées plus haut concernent surtout l'absence de l'Europe au sein d'un musée qui se veut ethnographique. Le fait que le cadre de la muséographie soit essentiellement dicté par l'emplacement et les dimensions des vitrines conçues par l'architecte a également été vivement critiqué. C'est en effet selon les exigences de l'architecte que des vitrines fixes ont été implantées dans la salle d'exposition.

Dans un deuxième temps, j'ai choisi de m'arrêter sur quelques aspects concernant les collections. D'une part en m'appuyant sur la rencontre, relativement brève, que nous avons pu avoir avec Yves Le Fur. Je trouve intéressant d'aborder certains points concernant la problématique des collections. Que collectionner, que garder actuellement dans le cadre de ce musée national? Que faire de ces collections? Quelle est la politique d'acquisition du MQB?

Le discours d'Yves Le Fur met en avant le fait que le MQB se destine à être un outil. En effet, les divers objets rassemblés dans ce lieu peuvent être destinés à toute une série de fins. Cette question est selon lui intéressante à poser, parce que nourrie par les diverses controverses et polémiques qui l'accompagnent. Il s'agirait de rendre les collections plus accessibles tant pour la recherche, que pour des expositions. Un des moyens pour parvenir à ce but serait d'utiliser internet pour permettre l'accès et le repérage de ces objets. Et dans quelle mesure les objets pourraient-ils être utilisés dans d'autres lieux d'exposition?

La question de la sélection des objets se pose également. Quels objets le MQB veut-il mettre en avant et acquérir? Son discours s'insère dans un paradigme esthétique et l'objet ethnographique est traité comme un chef d'œuvre artistique. En effet, Y. Le Fur semble avant tout accorder de l'importance à l'histoire du regard et du goût. Ce qui semble fondamental à ses yeux, c'est de faire enfin entrer ces objets dans l'histoire de l'art. Seuls les chefs d'œuvre sont alors dignes d'être acquis par le musée. C'est l'aspect esthétisant de la culture des «autres» que le MQB se donne comme objectif, tant dans sa politique d'acquisition, que dans son choix d'exposition.

Un autre aspect important au sein de la politique d'acquisition semble être la volonté d'obtenir tout ce qui est relatif au patrimoine français national. Y. Le Fur met en effet l'accent sur le fait que le MQB est un musée national.

Le fait de concevoir un objet ethnographique principalement comme un chef d'œuvre esthétique génère toute une série de questions. De quel objet peut-on dire qu'il est une «œuvre d'art»? Selon quels critères, et dans le regard de qui nous plaçons-nous pour définir ces critères? Dans le regard de l'«autre», ou dans «notre» regard? Si pour Y. Le Fur cette question reste ouverte, il met



néanmoins en avant l'importance de la question de la relativité de notre approche occidentale, ainsi que l'importance d'opérer «un regard sur nos regards». Son discours nous donne donc un aperçu de certains objectifs du Musée, national, du Quai Branly. On peut noter d'ailleurs qu'il les définit également en les opposant à ceux du Musée de l'Homme, qualifiant ce dernier de «plus historique».

Ceci nous pousse à nous poser des questions sur la nature du musée d'ethnographie en tant que tel. Comment définir son rôle? quels objets exposer? que conserver? La dimension historique des collections (colonisation, acquisition, origine des objets) est bel et bien absente la réflexion muséographique du MQB. Alors qu'il serait plus que de mise pour une telle institution de mettre en perspective et de questionner tout ce contexte historique, inhérent aux objets. Et c'est notamment le regard évolutionniste qu'a adopté la discipline ethnologique à ses débuts qu'il s'agirait de mettre en lumière.

L'entretien avec Yves Le Fur révèle donc différentes pistes à explorer. Le fait d'avoir à disposition d'immenses espaces consacrés à la réserve et à la conservation des objets constituent une base solide prometteuse pour de futurs projets muséographiques et scientifiques. Mais le regard que cette institution porte sur ces objets doit être réfléchi et discuté. Dans une perspective anthropologique, il s'agit en effet de dépasser la simple contemplation pour réfléchir de manière critique au regard mis en œuvre et à la discipline elle-même. La construction d'un tel «monstre» relatif à l'ethnographie braque les projecteurs sur les objets ethnographiques à l'échelle du grand public (à ce propos, on peut encore signaler l'existence d'une grande salle polyvalente, à l'acoustique excellente, au sous-sol du bâtiment). Reste à exploiter ce monstre de manière intelligente...

Quelle sera la suite de l'aventure du MQB? Mon sentiment de ses «mille possibilités» n'est-il qu'une illusion? Ce potentiel se développera-t-il? et comment? Il s'agit donc d'observer avec vigilance l'évolution du MQB.

Julie Dorner [[Julie.dorner@unine.ch](mailto:Julie.dorner@unine.ch)]

## Mouvements hachurés d'une Image

### Introduction

Le texte qui suit tente de retranscrire une désillusion. Elle découle d'un sentiment vécu lors de la visite d'une exposition temporaire au Centre Georges Pompidou. Le titre de cet écrit fait office de miroir déformant, réfléchissant le titre de l'exposition thématique «Le mouvement des images». Le parti pris des «mouvements hachurés» dénonce trois facteurs: le rythme, la mémoire et le discours.

Le premier renvoie à différents rythmes allant du déplacement même dans la ville à celui de la visite de l'exposition en passant par la dynamique du groupe. Au jour de la visite du Centre correspond un foisonnement de choix proposés tout au long de la journée. Généralement, les journées s'organisaient autour de la visite de maximum deux musées, celle-ci agrémentée par l'accueil et la conférence d'une personnalité liée aux lieux visités. Ce jour-là, nous avons effectués divers déplacements dans la ville, chacun d'eux en un temps plus ou moins restreint, incisés par des pauses, des rythmes différents. La visite de l'exposition temporaire me laisse un sentiment de soubresauts autant dans le parcours effectué (rapidement avorté) que dans une dynamique de groupe «éclatée», à savoir une dislocation rapide de celui-ci.

Le deuxième facteur se réfère à la restitution d'une situation vécue à travers une mémoire hachurée. Ebréchée par le temps qui s'est écoulé entre la visite et l'écriture de ce texte, analysée par une réflexion globale sur le discours muséal, travaillée à travers la création d'une nouvelle narration.

Le troisième facteur correspond au contenu et à la forme du discours émis par la conférencière.



C'est principalement ce facteur qui va être déployé tout au long de l'histoire qui va suivre et c'est à celui-ci que je vais réagir en tant que protagoniste mis en scène dans un temps et un lieu donné. Perçu comme une série de mouvements hachurés, le discours émis par le guide m'a paru être l'illusion explicative de l'Image, à savoir l'exposition en elle-même. Une mosaïque d'œuvres d'art dont les morceaux n'ont pas réussi à être tenus ensembles pour former le discours que je voulais entendre, celui de la trame narrative de l'exposition pensée par les concepteurs. Peut-être devrais-je alors parler de frustration à la place d'illusion?

### **L'entrée**

Mercredi 6 décembre. Au commencement, 09h30 – 11h00 Beaubourg. Aux programmes, rues Loban, Quincampoix, Chapon, Saint-Honoré. Apocalypse, 17h00, impasse des arbalétriers. Le Centre Georges Pompidou ou la restitution de l'Image à travers une mémoire hachurée. L'exposition thématique ou la thématisation de discours artistiques. «Le mouvement des images. Art et cinéma» ou les cinémas de l'Art. Visite commentée, 1 heures 30, 75 euros pour les artistes. Première saisie, 09h15. Une attente froide aux portes du Temple. Une architecture monumentale de verre, cernée de tuyaux rouges, bleus, jaunes. Les Suisses sont en avance. Les gardiens en tenue cérémonielle noire nous tiennent en haleine. «Il est dangereux de pénétrer actuellement dans le bâtiment à cause des machines qui nettoient au plafond.» De rares initiés pénètrent le Centre organique, 09h17. Regards jaloux et membres glacés. «La personne qui s'occupe de l'accueil des groupe n'est pas encore arrivée». Intervention de notre Guide muséographe. Il revendique son statut, notre condition, son impatience. Engouffrement des clients 0019601. Deuxième saisie, 09h32. Réconfort et abandon de nos fripes impures dans un baquet rouge. Geste collectif, l'initiation se poursuit. La visite animation n \*\*\*AC 32826 peut commencer.

### **Cinéma**

Rappel identitaire. Tinguely lance le rythme. Une œuvre qui se met en mouvement toutes les heures. Première machine de projection de l'industrie muséale. L'histoire du cinéma débute dans un rapport ombre/lumière. Cette installation en bois noir ne projette pas son double. Crise d'identité. L'œuvre est-elle ombre? Réponse par l'artiste sous forme de titre: «Requiem pour une feuille morte» (Tinguely, 1967).

### **L'œuvre d'art et la figure du spectateur**

En deux temps: l' «Auditorium» (West) et le «Salon» (Agam, 1972-74).

Mouvement premier, 09h42. Une série de canapés recouverts de tapis. L'œuvre d'un artiste autrichien commandée pour un cinéma en plein air. Objets utilitaires et œuvre d'art. Puis-je m'asseoir et contempler? L'objet de mon attention se dérobe cependant. Je suis bien installée merci. Il me faut donc m'éloigner pour le regarder, l'apprécier. Mouvement second, 09h55. Un salon destiné au Président Georges Pompidou à l'Elysée. Se déploie féeriquement un agencement de forme et de couleurs criardes. En me déplaçant, les motifs se meuvent. Impossible de saisir le tout. Chaque déplacement me fait perdre le point de vue précédent pour en gagner un autre. Toujours différent. Je ne peux chausser les lunettes de l'omniscience. Réduction du statut. L'adepte ne peut prétendre atteindre le point de vue de Dieu. Illusion du Temple (la première). Un début de réflexion à partir de ma propre image façonnée à celle que je ne peux atteindre. Mon rôle: la réflexion.

### **Le défilement**

Dislocation du groupe. Première partie thématique: défilement.

Un long couloir sombre. Ses murs sont scandés par des écrans. Devant eux, des bancs noirs.

Contemplation et réflexion peuvent-ils aller de paire? Déploiement d'une œuvre en cadence, «Hand catching lead» (Serra, 1939). Philippe Glass, acteur caché, laisse tomber une feuille de plomb dans



la main de Richard Serra. Dans le champ de l'image, la main s'ouvre, 10h06. Se ferme, 10h06 et 1 seconde. S'ouvre, 10h06 et 2 secondes. Se ferme, 10h06 et 3 secondes. S'ouvre, 10h06 et 4 secondes. L'actrice mécanique se referme quelque fois sur l'objet. Il va peu à peu la noircir. L'ombre l'envahit. Elle se transforme en chien qui essaie de rattraper au vol ce qu'on lui jette. Projection intermittente de 24 images par seconde. L'illusion (la deuxième) de la continuité. Une échappée en salle et quelques membres se défilent. Neuf chaises rotatives au centre d'images fixes à l'envers, à l'endroit, durant 42 nuits filmées à l'infrarouge. Le Temple change de décor: un atelier ou «Mapping studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (fat chance John Cage)» (Nauman, 2001). Pas de montage, rien ne se passe. Soudain un chat traverse un écran comme seul événement. Peu de place au hasard dans un atelier de nuit.

### **Le décrochage**

Discontinuité dans le discours. Décrochage, 10h38. Je me détache du groupe pour en saisir davantage, tenter de capter les liens entre les différentes œuvres qui font discours. Happée par le décorticage des œuvres. Perdu le fil rouge. Le Temple et l'atelier ne me parlent plus. La voix de la guide s'estompe. Je raccroche le regard aux œuvres du couloir sombre mais ne voit rien. Dissolution de mes idées, des liens entre les membres visiteurs, des éléments du discours et des œuvres. L'adepte solitaire ne survit pas. Mouton, je rejoins le clan des chirurgiens. La dissection d'une œuvre me rassure, me donne l'illusion (encore une) de chaire, de matière à penser.

### **Le (dé)montage**

Plus que cinq personnes. Deuxième partie thématique: le montage.

Le mouvement. Je rentre dans la pièce en me courbant. L'oreille. Une pièce insonorisée où résonne un commentaire. L'odeur. Des tapis enroulés contre les murs bourrés de laine de mouton, un piano réduit au silence sur lequel s'épanche un tableau noir. L'œil. J'embrasse du regard un travail lié à la vie de l'artiste: «Plight» (Beuys, 1985). L'artiste, sauvé après un accident d'avion dans le désert par des indigènes l'ayant enroulé dans une couverture pour lui tenir chaud, l'artiste hanté par le savoir scolaire, l'artiste pianiste? Rêve ou réalité, personne ne le sait. Le goût. En tout cas mauvais dans ma tête. Une collectivité dissolue, une réflexion avortée et une désillusion (point final aux illusions). Je n'ai pas trouvé le «bon propos», perdu le leur, le mien. Je m'attendais à un discours sur l'articulation des différentes œuvres d'art contemporain autour du cinéma, mais je n'ai rencontré que l'œuvre dans son unicité. Pourtant il n'y pas de frustration, car «derrière les images il n'y a rien (sauf peut-être la possibilité de discourir)» (Gonseth, 1998). Fin de la visite, 11h03. Vanessa Merminod [[vanessa.merminod@unine.ch](mailto:vanessa.merminod@unine.ch)]

### **Compte-rendu du voyage de muséologie à Paris, décembre 2006**

Deuxième année d'université à Neuchâtel, décembre 2006. Après une semaine intensive quoique fort intéressante de muséologie à Paris, nous voilà de retour... Cette expérience nous paraît être une bonne occasion pour nous interroger sur la conception de l'ethnologie. Une certaine manière d'envisager la discipline transparaît à travers les expositions, mais aussi à travers les attentes, les commentaires et les questions des personnes présentes. A la fin de ce séjour, quelques questions nous sont naturellement venues en tête: était-ce trop tôt pour envisager ce genre d'expérience après seulement deux ans d'études en ethnologie? Était-ce risqué de se lancer dans cette aventure sans même avoir une idée de la muséologie? Étions-nous trop novices dans la discipline?

Peut-on faire une analyse du choix des musées, des discours afin de découvrir la structure voulue



programmée par les organisateurs et la comparer ensuite avec la manière dont l'ont vécue les participants? En effet, il ne s'agit pas là d'une simple analyse d'une visite de musée, bien qu'il y en ait eu de nombreuses et toutes plus intéressantes les unes que les autres, mais avant tout d'une réflexion sur un état d'esprit.

Le Musée du Quai Branly, le Centre Pompidou, le Musée de l'Homme, la Fondation Dapper ainsi que le Musée d'Histoire Naturelle entre autres: comment fait-on parler ces choix?

Le premier jour, nous avons visité le Quai Branly qui a alimenté la plupart des discussions durant la semaine. A travers l'exposition temporaire «D'un regard l'Autre», les opinions de la majorité du groupe ont convergé vers une conception très «esthétisante» des objets, entreposés comme dans un cabinet de curiosités, figés dans le passé, sans réel chemin de réflexion élaboré.

Certes, il y a quelques éléments critiques qui ressortent de cette visite. Mais n'y a-t-il pas une part de positif dans ce musée?

Ayant visité toute l'exposition, nous en avons aussi retenu du positif: le fait d'être en contact avec les objets (et indirectement avec l'altérité) disposés dans un déroulement chronologique qui expose d'une autre manière l'histoire de l'Occident; de devoir chercher par la réflexion son chemin pour en trouver les liaisons, et non être chapeauté par un processus clair, comme par exemple au Centre Pompidou. Même si l'on ne peut adhérer à toute l'idéologie du MQB, peut-on quand même, après déconstruction, élaborer des outils, construire et ne pas s'arrêter à ce qui a perdu du sens pour nous? C'est un point crucial et transversal à toute la semaine: comment envisager la déconstruction dans une perspective heuristique? Philosophiquement, voici notre conception de l'ethnologie: une ethnologie processuelle qui se nourrit des déconstructions et mises à nu des structures pour en découvrir l'essence même, en mettant en perspective la profondeur par opposition à la superficialité. L'objectif étant de mettre en lumière le fondement positif de ce qui nous est proposé. Cette exposition n'était peut-être pas ce que nous attendions, mais devons-nous forcément avoir des attentes? Nous avons remarqué que le MQB, ne répondait pas à tous les critères de "Musée d'Ethnographie", mais pourquoi le condamner à tel point? Organiser des séances de films témoignant de la vie humaine aux quatre coins du monde (par exemple, le film sur les Aborigènes) ouverts à tous, n'est-il pas un bon moyen de montrer aux personnes n'étudiant pas l'ethnologie de prendre conscience de la vie de son prochain? Découvrir un univers fascinant tel que le travail d'un conservateur de musée, n'est-ce pas également un côté positif?

Quel est réellement le but d'une telle exposition? Sinon de faire découvrir à tout un chacun cet "Autre" qui lui est inconnu.

Le Centre Pompidou a actualisé le débat «anthropologie-esthétisme» déjà abordé la veille au MQB. L'exposition du Musée de l'Homme a été succinctement visitée, et prolongée par une longue discussion. Que dire de la vision du groupe par rapport à la discipline, basée sur le discours du conservateur de ce musée? Premièrement, il s'appuie sur deux autres disciplines, l'archéologie et les sciences naturelles, ce qui donne un ancrage théorique autour de l'Homme, l'Universalité du genre humain et son milieu naturel. Le groupe a majoritairement apprécié le musée, peut-être parce qu'il se rapprochait de sa conception. On peut, à ce moment de la réflexion, se demander comment extraire des outils de réflexion, des concepts, des enseignements utiles par le biais d'une autre manière de présenter les choses qui n'est pas la nôtre? Comment éviter «l'intello-centrisme»? Peut-être en accueillant les informations, en les traitant comme expérience du vécu.

Pour nous, deuxième année, l'ethnologie rime avec ouverture d'esprit. Si cette discipline nous attire, c'est qu'elle permet avant tout de s'ouvrir à l'Autre sans jugement stéréotypés et surtout en faisant preuve d'un regard épargné par tout ethnocentrisme.

Etait-ce trop naïf de notre part de considérer l'ethnologie comme étant actuellement une discipline fort tolérante et ouverte? (En laissant bien sûr de côté son passé historique et ne parler que de la branche au présent). Avons-nous acquis durant notre première année d'université un sentiment erroné de l'ethnologie?

Est-il nécessaire d'être critique? Certainement. Mais devons-nous être réducteurs au point de ne plus voir ce qui est positif dans ce que nous observons? Nous avons appris durant notre première



année à mettre de côté notre ethnocentrisme pour que notre approche de l'Autre ne soit pas influencée par une vision trop réductrice. Paradoxalement, nous avons ressenti cette impression d'ethnocentrisme de manière latente, au cours de cette semaine.

En effet, pourquoi critiquer en se référant toujours à ce que nous connaissons en anéantissant l'Autre? Restons donc tolérants et ouverts aux autres opinions! Pourquoi privilégier celui qui marche dans notre sens et qui pense comme nous? Sommes-nous réellement en mesure de juger? Que de questions... Nous espérons qu'elles trouveront des réponses positives...

Avoir un esprit d'ouverture et curieux, c'est s'ouvrir au monde!

«Il faut se souvenir que la non-visibilité, la non-palpabilité et la non-sensibilité d'une chose ne sont pas pour autant des preuves absolues de sa non-existence». (Amadou Hampâté Bâ)

Juliette Kholer [[juliette.kholer@unine.ch](mailto:juliette.kholer@unine.ch)]

Gaëlle Marti [[gaelle.marti@unine.ch](mailto:gaelle.marti@unine.ch)]

Gaëtane Waker [[gaetane.waker@unine.ch](mailto:gaetane.waker@unine.ch)]

### Ce qui me reste de Paris



Une semaine d'ethnomuséographie à Paris comprend: six membres du Musée d'ethnographie de Neuchâtel et un groupe d'étudiantes de l'Institut d'ethnologie, accompagnés certains jours du professeur d'ethnomuséographie de ce même Institut. Au programme: au moins deux musées par jour et deux soupers en commun. Sont venus se greffer: une vente aux enchères chez Drouot (la vente d'une collection privée d'objets ethnographiques), des verrées improvisées et quelques sorties nocturnes. Ce fut une semaine riche, humainement et culturellement.

Ce voyage était placé sous le signe de la quête du Musée d'ethnographie. Nous sommes ainsi passées des salles de vente Drouot, au Quai Branly et au Centre Pompidou, en passant par le Centre Culturel Suisse. Puis du bureau de Paul Rivet au musée Dapper, et du musée d'Albert Kahn à la Galerie de l'Évolution. Nous avons ainsi eu l'occasion de voir de nombreuses collections, aussi bien dans des institutions publiques que privées: des chefs d'œuvres d'art premier - hors prix - chez Drouot, de mêmes chefs d'œuvres devenus inaliénables au Quai Branly, les restes d'une immense collection au Musée de l'Homme, des artefacts africains choisis par le richissime collectionneur Dapper, des milliers d'autochromes nés de l'utopie humaniste du banquier Albert Kahn, et finalement au Muséum National d'Histoire Naturelle quelques artefacts, restés parmi les animaux empaillés (et non pas démenagés au Quai Branly) parce que fabriqués en peau de bête ou en obsidienne. Il existe donc différentes manières d'appréhender des objets parfois très semblables et tout autant de manières de les collectionner et de les exposer.



## Les objets de ma collection

J'aimerais maintenant me pencher sur la notion de collection à travers une série d'objets que j'ai moi-même rassemblés durant ces six jours à Paris. En effet, je me suis constitué une petite collection hétéroclite que je commencerai par énumérer. Ensuite, je m'inspirerai du texte de Krzysztof Pomian, *Théorie générale de la collection* [POMIAN, Krzysztof 1978. «Entre l'invisible et le visible: la collection», in: *Libre*, n°3, Paris, pp. 3-56] et je tenterai une pirouette muséographique débouchant sur quelques questions autour du phénomène de la collection et du musée.

En quelques lignes, voici ce que j'ai rapporté de Paris:

Des flyers et magazines gratuits (1), ramassés dans les bistrots et les magasins pour me familiariser avec la vie nocturne de la ville. J'ai trié ces flyers une première fois sur place, à l'hôtel, pour leur contenu informatif, puis une fois de retour chez moi, j'ai procédé à une deuxième sélection d'après des critères esthétiques.

Ensuite, comme cadeau à rapporter en Suisse, j'ai acheté dans un grand magasin de sport un set de boules de pétanque molles (2) qui permet aux mordus de jouer durant l'hiver et cela sur tout support. Il est d'ailleurs impossible de se procurer cet artefact en Suisse.

Dans un bistro, j'ai subtilisé une tasse à expresso (3) pour son motif aux relents impérialistes: voir photo.

Dans un joyeux élan cleptomane et avec l'aide d'un complice, j'ai empoché une carafe d'eau (4). Vient ensuite un sachet de Gaviscon (5), substance inconnue à l'heure du vol (il s'agit en fait d'un médicament contre les brûlures d'estomac). L'inscription sur son emballage n'a pas manqué de m'interpeller: «Suspension buvable en sachet». Bien que je ne compte pas consommer cette suspension, je l'ai gardée parce qu'elle m'évoque le souvenir d'un bar dans le quartier de Belleville.

Lors de notre journée au Musée du Quai Branly, j'ai reçu et gardé un laissez-passer (6). Ce badge «Visiteur» évoque bon nombre de souvenirs de ce musée, qu'on ne sait trop comment appeler, et dont l'aboutissement muséographique et architectural me fait penser à l'histoire des emballages Caillers, dessinés par Jean Nouvel et étonnamment inappropriés à leur fonction essentielle (I.e. exposer/conservé pour le Quai Branly et emballer pour Caillers).

J'ai gagné un I-Pod (7) en participant à un jeu de chance dans le Styledesignartfood & Water Bar «Colette», une boutique-galerie branchée de la rue Saint-Honoré.

Du restaurant au Palais de Tokyo m'est resté un petit lacet (8) prévu pour tenir les serviettes et servant de carte de visite (l'adresse du lieu étant brodée sur le lacet).

Tout au long du voyage, j'aurai également ajouté quelques notes (9) dans mon carnet d'ethnographie. Une habitude à prendre.

Et je finirai avec la documentation (10) reçue au musée Albert Kahn (donnant des informations sur le musée, son fondateur et sa collection).





La collection du Musée de Mon Voyage à Paris (MMVP)

Des objets, une collection: un musée?

Récapitulons. Il s'agit d'objets que j'ai réunis sans dessein préalable au fil du voyage d'ethnomuséographie à Paris et que j'ai ensuite rapportés en Suisse. Ces objets sont liés par le fait que je les ai rassemblés personnellement et qu'ils proviennent tous de ce voyage. Je les ai achetés, trouvés, subtilisés, ou encore reçus. J'en utilise certains, comme la tasse à café par exemple, alors que d'autres ne sont que des souvenirs de cette excursion. Certains me plaisent parce que je les trouve beaux. Ils sont faits de matières diverses et pour la plupart de fabrication industrielle. J'aimerais maintenant réfléchir à la notion de collection et de musée. Pour cela je tenterai le petit exercice muséographique suivant: constituer moi-même un «Musée de Mon Voyage à Paris» (MMVP) à partir de ces objets et en me basant sur les éléments de définition de la collection figurant dans le texte de Pomian.

Ainsi, Pomian dit que «même si dans leur vie antérieure elles avaient un usage déterminé, les pièces de musée ou de collection n'en ont plus» (p. 4). Plus loin, il définit la collection de manière suivante: «tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposé au regard» (p. 6). Pour créer le MMVP, il me faut donc d'abord rassembler dans un même lieu les objets énumérés plus haut. Je dois arrêter d'utiliser ceux qui me servent encore. Je les poserai sur une table, aménagée pour accueillir les objets, dans mon appartement (qui est un lieu sûr et clos).

Il me faut ensuite exposer cet assortiment au regard. En l'occurrence, le public du MMVP sera virtuel: je m'imagine quelques personnes défilant devant ma table pour regarder ces objets. Pour que les spectateurs s'intéressent à ce musée, les objets qui le composent doivent avoir une certaine valeur à leurs yeux. À propos de la valeur des objets, Pomian dit: «Un objet se voit attribuer une valeur, lorsqu'il est protégé, conservé ou reproduit. (...) Pour qu'une valeur puisse être attribuée à un objet par un groupe ou un individu, il faut et il suffit que cet objet soit utile ou qu'il soit chargé de signification. Les objets qui ne remplissent ni la première de ces conditions ni la seconde, sont dépourvus de valeur; en fait ce ne sont plus des objets, ce sont des déchets» (p. 35-36). Pour moi, ces objets ont de la valeur puisqu'ils ont un sens et/ou une utilité. Mais dans la mesure où les objets exposés sur ma table n'évoquent rien de particulier aux autres spectateurs, et qu'ils ne peuvent pas leur être utiles, ce sont pour eux des objets sans intérêt. Pomian dirait des déchets.

Cependant, si je raconte l'histoire de mon voyage à Paris à ces visiteurs ou mieux encore si, avant leur passage, je leur fais connaître mon périple à la manière d'un mythe fabuleux, ces mêmes objets seront investis d'une toute autre signification. Si l'on admet que les spectateurs ont intériorisé le mythe du Voyage d'Ethnomuséographie à Paris, mes objets deviennent de ce fait des reliques du voyage, selon la définition des reliques figurant dans le texte de Pomian: «objets qui sont censés avoir été en contact avec un dieu ou un héros ou être des vestiges de quelque grand événement du passé mythique ou simplement lointain» (p.16). Je pourrais même considérer qu'en tant que reliques, les pièces de ma collection incarnent le temps mythique et lointain du Voyage, c'est-à-dire l'invisible: «L'invisible, c'est ce qui est très loin dans l'espace: de l'autre côté de l'horizon, mais aussi très haut ou très bas. Et c'est, de même, ce qui est très loin dans le temps: dans le passé, dans l'avenir» (p. 26) Par ailleurs, le MMVP existera de nombreuses années puisque «le premier trait caractéristique des musées, c'est leur permanence» (p. 51). Et si je veux encore augmenter la valeur de ma collection, et du coup de mon musée, je pourrais y vendre des cartes postales représentant cette même collection.

Mais le proverbe dit aussi qu'avec des si on mettrait Paris en bouteille.

**Musée, collection ou amas hasardeux?**

Qu'en est-il réellement de ma collection et de mon musée? J'ai des objets, ceux-ci forment une collection à mes yeux et je les ai exposés au regard (de spectateurs virtuels) dans un lieu clos



aménagé à cet effet, pensant ainsi fonder le MMVP. J'ai malgré tout des doutes quant à la viabilité de mon institution.

En réfléchissant à la situation de manière réaliste et objective, je dois reconnaître que mon petit musée n'aura existé que le temps d'une fable muséographique. À en croire Pomian, je n'ai peut-être même jamais eu de collection, car «tous les amas d'objets qui se sont formés au hasard» ne répondent pas aux critères de la collection (p. 6). Est-ce que ma simple volonté ou le motif du voyage à Paris suffiraient à valider ma collection?

Quoi qu'il en soit, il me reste ces objets du voyage à Paris et ceux-ci continueront à être des supports de ma mémoire. Certains me seront également utiles après la dissolution de mon musée. Je me souviendrai alors non pas en contemplant ma «non-collection», mais au bon vouloir de ma mémoire imprévisible.

Je terminerai par quelques questions qui m'ont poussée à élaborer cette fable et que l'on peut se poser pour chaque collection et chaque musée que nous avons visités à Paris:

- Que collectionne-t-on?
- Pourquoi collectionne-t-on?
- Comment collectionne-t-on?
- Qu'est-ce qui relie entre eux les objets d'une collection?
- Quel sens est attribué à une collection?
- Comment parle-t-on de ce qu'on collectionne?
- Qui parle?
- Que fait-on des collections?
- Comment expose-t-on une collection? et où?
- Quel est le lien entre la collection et le musée?

L'étape suivante serait d'y répondre.

Manuela Lienhard [[manuela.lienhard@unine.ch](mailto:manuela.lienhard@unine.ch)]

## Le Quai Brouillé

Il y a un point commun entre l'exposition actuelle du MEN *Figures de l'artifice* (11.11.06-11.11.07) et le Musée du Quai Branly: le labyrinthe. Cependant, de ce point commun découle leur différence fondamentale. Dans le premier, le labyrinthe est volontaire, pensé par ses concepteurs et offre, par une mise en abîme entre forme et contenu, une réflexion sur le thème même du labyrinthe. Dans le second, le labyrinthe apparaît de façon accidentelle. Il n'est ni voulu ni pensé. Au contraire, l'ambition était au cadrage puisqu'il se divise en parties nettement découpées. Si, visitant l'exposition du MEN, la pensée parfois s'y perd, c'est pour mieux la titiller. Si les neurones du visiteur du MQB s'y perdent, c'est dans l'abîme de la confusion.

Cette confusion m'a poussée à me poser les questions suivantes: Qu'est-ce que le MQB? Est-il un musée d'art ou d'ethnologie? Pour y répondre, j'évoquerai le discours qu'il véhicule et la façon dont ce musée se présente lui-même. Je parlerai ensuite de la notion d'«arts premiers» en réponse à la question: pourrait-il être les deux types de musées à la fois? Tout au long du texte, je me questionnerai sur la place qu'y occupe l'ethnologie, notamment à travers l'exposition temporaire «D'un regard, l'Autre», l'exposition permanente (dont le couloir qui y mène) et la «tour Musique». Je conclurai sur les modalités de la présence et de l'absence de cette discipline au MQB.

## Un discours précis, mais masqué

Un musée doit savoir plus ou moins ce qu'il veut démontrer (et pour cela justement, «montrer») et qu'il puisse créer chez le visiteur l'envie de chercher et la possibilité de trouver. C'est ce qu'on



appelle l'élaboration du discours et la communication du discours. Après ma visite au MQB, j'ai d'abord pensé que je ne comprenais pas son discours, ou alors qu'il n'en avait pas. Et j'ai enfin réalisé quels étaient le contenu de son discours et la raison de mon incompréhension.

Le MQB porte un message très clair: «il y a nous (c'est-à-dire les occidentaux) et il y a les autres; les objets que nous (plus précisément dans ce cas, les Français) avons «acquis» chez les autres lors de la période coloniale et que nous trouvons beaux ou spectaculaires sont des objets d'«art premier», une forme d'art qu'il faut valoriser, au même titre que la production artistique occidentale. Le message a relativement bien passé, puisque les prix des objets considérés comme de l'«art premier» se sont multipliés par dix sur le marché de l'art après l'ouverture du musée. Pourquoi alors un tel sentiment d'incompréhension? Car ce discours n'est pas assumé par le MQB pour ce qu'il est: il le présente comme celui d'un anthropologue, alors que c'est celui d'un critique, d'un historien ou d'un marchand d'art. Certes, ce musée tient une ligne discursive, mais ce n'est pas là un discours de type anthropologique.

Ce que je vais défendre au fil de ce texte, c'est que le MQB n'est pas un musée d'ethnologie [j'utilise ici les termes d'ethnologie et d'anthropologie sans distinction sémantique], bien qu'il cultive l'ambiguïté et crée la confusion chez le public en se faisant passer pour tel. Pour démontrer ce dernier point, examinons d'abord comment le musée se présente.

### **Une présentation ambiguë**

La dénomination d'un musée est toujours importante et, dans le cas présent, elle est particulièrement significative. Il ne s'appelle pas «musée d'ethnologie du Quai Branly» ni «musée d'art du Quai Branly». Il ne s'appelle que par son lieu, comme par faute d'avoir réussi à se définir par un nom. Ce musée ne se présente donc pas de façon explicite.

L'anthropologie y est présente de plusieurs façons. On y lit au cours de l'exposition permanente des noms d'anthropologues et des données ethnographiques sur des peuples dont proviennent certains objets. On y entend vaguement parler de dialogue entre les cultures et de discours sur l'altérité, le théâtre se nomme «Claude Lévi-Strauss» etc. Serait-ce alors un musée d'ethnologie?

A l'entrée du musée se trouve une plaquette de présentation du musée qui, comme la page de présentation de son [site Internet](#), évoque «*Les arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et d'Amérique*». Cette même page Internet nous désigne «un musée pour les arts non occidentaux». L'expression d'«art non occidental» est conceptuellement presque équivalente à celle d'«arts premiers» et n'en est que sa version politiquement correcte. Serait-ce alors un musée d'art «non occidental»? Il a d'ailleurs failli s'appeler «musée des arts premiers», ce qui aurait eu le mérite d'afficher ses intentions, mais ce qui aurait été trop explicitement polémique (ce que j'explique dans le paragraphe suivant). Il semble que le MQB ait voulu être à la fois un musée d'art et d'anthropologie et que, finalement, il n'est peut-être ni l'un ni l'autre. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'est pas un musée d'ethnologie, comme je continuerai de le développer. S'il est un musée d'art ou plus précisément d'«arts premiers», il ne s'assume pas explicitement comme tel.

Pourquoi la fusion des deux types de musée ne serait-elle pas efficace, nous dira-t-on? Pour la simple raison que la notion d'«art premier» n'est pas valide et se trouve dépassée dans la perspective anthropologique, ce qu'il me faut maintenant expliquer.

### **La notion d'«arts premiers»**

Cette notion n'a en effet qu'une valeur emic occidentale et n'est pas valable comme valeur d'analyse étique en anthropologie. «Nous» avons réuni ces objets sous une catégorie que «nous» avons appelée «art premier», mais hors de ce «nous», la notion n'a plus de sens. Le mot «premier» ne sert qu'à remplacer celui de «primitif» et l'idée d'«art premier» ramène à celle de «peuples premiers», donc de «peuples primitifs». «Nous, les civilisées et eux, les primitifs», c'est une idéologie colonisatrice qui, si elle a fait long feu en anthropologie, est aujourd'hui désuète. D'ailleurs, la réfutation même de cette idéologie est au cœur de l'anthropologie moderne qui cherche à dépasser l'ethnocentrisme.

Et puis il y a le mot «art», qui est une apposition occidentale précisément ethnocentrique, car ces



objets non-occidentaux n'ont pas été créés selon le concept d'art tel qu'il existe en Occident. Les objets exposés au MQB ont tous une valeur usuelle. Cela n'empêche pas qu'on puisse les trouver beaux, mais ils n'ont pas été créés dans le seul but d'être contemplés. Détourner ces objets de leur fonction première pour les réinterpréter comme des objets d'art n'a rien de criminel, cependant, c'est un leurre que de ne pas tenir compte de l'arbitraire culturel de ce procédé.

Si le MQB ne s'appelle pas officiellement «musée d'ethnologie», c'est tant mieux. S'il ne s'appelle pas non plus «musée des arts premiers», c'est tant mieux aussi. Mais ce «tant mieux» révèle bien l'ambivalence de ce musée. Mélanger les domaines n'est pas une mauvaise idée en soi, bien au contraire, mais le mélange de domaines a priori incompatibles, et ce, sans stratégie précise ni réflexion profonde, n'a pu mener qu'à un résultat hybride et confus.

La question de l'«art premier» est tout un débat entre anthropologues et galeristes. Barbier Müller à Genève et la fondation Dapper à Paris sont des musées qui exposent des objets non-occidentaux en tant qu'objets d'arts. Ce qui les différencie du MQB, c'est qu'ils s'assument comme musées d'art et ne nient pas «l'occidentalité» de leur perspective, alors que le Quai Branly, qui voudrait aussi être un musée d'ethnologie, n'accepte pas les limites de son discours. Il ne présente pas l'«art premier» comme une notion occidentale et relative, mais comme absolue et universelle. La preuve en est l'exposition «D'un regard, l'Autre» (19.09.06-12.01.07).

### **L'exposition temporaire «D'un regard, l'Autre»**

Cette exposition traite justement de la qualification des objets «exotiques» comme objets d'art. J'ai alors eu espoir qu'enfin, on allait réfléchir aux définitions d'art («premier» ou non) et qu'enfin, on allait assumer que le discours du musée était un parti pris artistique et qu'on allait l'insérer au sein de la contextualisation critique qu'il mérite. Que nenni! Si l'exposition présente bel et bien un développement historique du regard occidental, sa conclusion n'en est que plus décevante: la perception de ces objets comme objets d'art est présentée comme l'apothéose de la vision juste, sans définir à aucun moment (définir) ce que l'on entendait par «art». L'exposition parle de «cette noblesse du regard qui a fini par s'imposer au fil du temps» et d'une «prise de conscience d'un panthéon de l'art universel». On sait que l'«objet d'art» n'existe pas en soi, qu'il est soumis à des processus de sélection culturels; si, dans l'invention de ce panthéon, les objets d'arts sont d'origines «universelles», les critères de sélection ne sont, eux, qu'occidentaux.

Cette exposition temporaire ne fait figure que de justificatif idéologique au MQB, de «véritable manifeste pour le nouveau musée», comme elle se revendique elle-même. Ce n'est donc pas une exposition d'anthropologie, c'est même une exposition qui va à l'encontre de l'anthropologie, car elle absolutise et universalise un point de vue occidental actuel au lieu de le relativiser, alors qu'elle cultive les apparences d'une exposition d'anthropologie [Je n'ai vu que cette exposition temporaire et je ne suis par conséquent pas en mesure de juger l'ensemble des expositions temporaires; d'autres sont peut-être de vraies expositions d'anthropologie]. Voilà ce qui remet sérieusement en question la place de l'ethnologie au Quai Branly. Je vais continuer ce questionnement à propos d'autres parties du musée.

### **L'exposition permanente et le couloir qui y mène**

Le musée se compose de plusieurs parties: un espace d'exposition de collections permanentes, trois salles d'exposition temporaire [une seule salle temporaire s'appelle officiellement «exposition d'anthropologie» et je ne l'ai hélas pas vue; mais le découpage des salles n'est pas clair et on prend d'emblée les trois salles pour des expositions d'anthropologie] dont l'accès est moins évident, une réserve d'instruments de musique apparente (la «tour Musique»), une médiathèque, des salles de cours et d'études et enfin un théâtre. Viennent ensuite les réserves des collections, bien sûr inaccessibles au public mais répertoriées sur Internet et sujettes à un projet d'accessibilité simplifiée aux chercheurs (la «muséothèque»). On voit, à travers cette description, que l'anthropologie a bel et bien une place au MQB, bien qu'on démontrera qu'elle est loin d'y être centrale, mais plutôt accessoire, du moins en ce qui concerne l'exposition temporaire dont je viens de parler et l'exposition permanente, ainsi que le couloir qui mène à celle-ci, dont je vais parler



maintenant.

Le couloir qui mène à l'exposition permanente est emblématique de l'esprit du musée. On y trouve trois éléments distincts: de grandes projections vidéos d'êtres humains de différentes cultures, de plus petites projections vidéos de paysages et d'animaux, et plusieurs citations.

Le couloir commence par les images vidéos de personnes de différents lieux, dont le seul fil conducteur est le sentiment d'exotisme qu'elles nous inspirent. Des images pour la plupart de paysans non-occidentaux, comme si la chute du mur «ici et ailleurs, familier et exotique» en anthropologie n'avait jamais eu lieu. On s'imagine alors que le citoyen français ne peut se trouver, bien entendu, que derrière la caméra. La prétention du MQB comme musée d'ethnologie part de ce présupposé: «comme il s'agit des objets des Autres, il s'agirait donc d'ethnologie». Or, cela fait des décennies que la discipline a dépassé l'idéologie «nous/les autres», qui est ethnocentrique et manque de complexité comme de pertinence scientifique. Le MQB ne fait que renforcer cette idéologie et donner une image de l'ethnologie actuelle qui ne devrait être qu'une image de son passé.

Les images suivantes de paysages ou d'animaux (comme celle de méduses se mouvant dans l'eau) ont un seul but esthétique [il est cependant possible que ces images aient une signification qui m'ait échappé ou que le musée aurait mal transmise], dont on se demande la raison d'être. Je pense que dans un musée d'ethnologie, l'objet doit systématiquement servir le discours, car la finalité de notre discipline est la réflexion théorique. Or, au MQB, l'esthétique ne sert pas à la réflexion, au contraire, elle est mise en avant au détriment de celle-ci. La preuve en est le bâtiment lui-même. Il est grand, original et impressionnant. On entend souvent parler de sa beauté. Mais un bâtiment construit pour être un musée, où les vitrines sont figées et où la muséographie doit s'adapter à l'architecture, voilà qui prouve bien les priorités mises en œuvre lors de sa conception [d'ailleurs, Jean Nouvel n'en a pas été que l'architecte mais aussi le maître d'œuvre, ce qui donne une idée de l'ampleur de son pouvoir décisionnel].

En parlant de réflexion, les citations que l'on trouve le long de ce couloir redonnent espoir. Ce sont, en effet, des phrases de type anthropologique, dans la mesure où elles concernent le thème de l'altérité et de l'identité et de leur rapport, telle que celle-ci par exemple: «Le doigt qui montre la Lune n'est pas la Lune». On s'imagine alors que ces citations sont introductives, qu'on va bientôt nous donner à réfléchir et que ces phrases sont des mises en exergues appétissantes d'une éventuelle expérience intellectuelle...si seulement! Mais voilà que les pages suivantes sont blanches. L'exposition permanente n'est qu'un étalage d'objets, accompagnés par-ci par-là d'informations de type ethnologique: chaque objet a sa légende qui parle brièvement de sa fonction, on nous informe sur l'habitat ou sur des traits culturels de telle ou telle ethnie. Alors oui, l'exposition permanente est parsemée de données ethnographiques, mais elle ne suit en aucun cas un discours anthropologique: c'est en ce sens qu'elle n'est qu'un étalage d'objets (ou, devrait-on dire, de «trophées coloniaux»?) dont la seule classification est un partage géographique grossier (l'Amérique, l'Afrique, l'Asie et l'Océanie) et dont la sélection est, d'un point de vue scientifique, des plus arbitraires: sont exposés les objets les plus beaux, les plus spectaculaires, les plus rares, les plus connus et les plus chers sur le marché. Dans cette partie principale du musée, tout y est vu, et au fond rien n'y est dit. Quelle différence avec un cabinet de curiosité?

### **Conclusion: quelle place pour l'ethnologie au MQB?**

Plusieurs ethnologues travaillent et ont travaillé au Quai Branly, notamment dans son département pour la recherche et l'enseignement. Mais ce qui nous intéresse ici est le résultat de sa muséographie et la place de l'ethnologie dans celle-ci. J'espère avoir démontré au fil de ce texte que ni l'exposition temporaire «D'un regard, l'Autre», ni l'exposition de la collection permanente (dont son couloir) ne peuvent être qualifiés d'anthropologiques.

Outre des données ethnographiques disposées sans réelle cohérence discursive, le seul élément du musée qui m'a semblé réellement anthropologique et porter à une réflexion sur l'ethnomuséographie elle-même, c'est la «tour Musique»: des réserves d'instruments de musique



exposées dans une tour de verre traversant les différents étages du bâtiment. Hélas, aucun panneau n'est assez visible pour que le public sache de quoi il s'agit [il y a effectivement un panneau mais il n'est pas éclairé; je ne l'ai moi-même pas remarqué]. Là où l'ethnologue voit enfin un concept original qui donne à penser, le profane le confondra avec une prémisse ou une continuation à l'étalage d'objets de la collection permanente.

Voilà comment s'écroule l'ultime espoir d'un contact entre le public et l'ethnologie au MQB, qui ne lui offre en fin de compte qu'exotisme et esthétique, sans jamais tenter de le plonger dans des perspectives autres qu'occidentales, ni le faire réfléchir à la relativité de celles-ci. Les expositions dont j'ai parlé dans ce texte n'ont que le déguisement d'expositions d'ethnologie et ce que j'ai vu de l'anthropologie au MQB n'y sert que de décor. C'est donc bien à un labyrinthe qu'on a à faire, trompeur et illusoire, dont le Minotaure n'est autre que la confusion.

Florine Jobin [[florine323@hotmail.com](mailto:florine323@hotmail.com)]

### Le Musée de l'Homme entre science et émotion



Ce texte se veut une réflexion libre sur quelques interrogations qui ont pris forme suite à un débat avec M. Zev Gourarier, directeur du Musée de l'Homme, ayant eu lieu le 7 décembre 2006, ainsi qu'après la visite du Muséum National d'Histoire Naturelle (photographie). La première réflexion porte sur le concept d'évolution et d'espèce. La deuxième porte sur la relation entre l'émotion et le message dans la scénographie des expositions.

Suite au départ de la majeure partie de ses collections ethnographiques au Musée du Quai Branly, le Musée de l'Homme se trouve face à un point clé de son histoire. Ce musée doit prouver la nécessité de son existence parmi les nombreux musées de Paris en redéfinissant son angle d'approche. Si le MQB a choisi pour porte d'entrée l'opposition classique Nous/les Autres pour présenter ses collections dites «d'arts premiers», le Musée de l'Homme choisit, quant à lui, de montrer l'humanité comme «un tout dans le temps et l'espace» (pour reprendre les mots de Z. Gourarier), de décrire et de questionner l'Homme, l'être humain en tant qu'espèce biologique.

L'équipe du Musée de l'Homme a ainsi choisi d'articuler son exposition permanente et les temporaires autour de quatre points:

1. Qui est Homme? (concept)
2. D'où venons-nous?
3. Le propre de l'Homme (p.ex. la culture, la faculté d'abstraction, etc. En relation avec les autres espèces)
4. L'avenir de l'Homme

Un volet important des expositions temporaires et permanentes sera la place de l'Homme dans la



Nature, avec entre autres thèmes, l'écologie humaine, les différentes stratégies d'occupation du milieu, l'idée de Nature.

## **Qui est l'Homme?**

Comme nous l'avons vu, le Musée de l'Homme a pris le parti de présenter l'Homme en tant qu'espèce biologique. Par ce choix, nous nous trouvons donc en plein dans le paradigme scientifique occidental, avec toutes les connotations qu'il implique. Partant de la notion d'espèce, le concept d'évolution est incontournable, celui-ci étant un concept dominant de notre science. Ce concept d'évolution, lorsqu'il est appliqué à l'Homme, a une histoire peu glorieuse, fortement entachée de théories racistes et de colonialisme.

Pendant longtemps, on a pensé l'évolution en terme linéaire du sauvage primitif vers un optimum, l'Homme blanc, civilisé. Cette vision des choses a fortement influencé les débuts de l'ethnologie et toute la pensée d'une époque. Si, actuellement, cette pensée est effacée du discours officiel, elle reste pourtant encore sous-jacente dans les esprits et dans la pensée de toute une génération. Nous pouvons, par exemple, en voir les traces dans la vitrine de l'évolution de l'Homme au MDH, présentant l'évolution de l'Homme de Lucy à l'Homme moderne, blond à la peau blanche.

Avec les progrès de la phylogénie génétique, nous appréhendons maintenant l'évolution comme un arbre avec un ancêtre commun à toutes les espèces vivantes puis de nombreux embranchements, d'essais successifs. L'évolution n'est plus vue comme un facteur d'amélioration, d'adaptation au milieu, mais comme agissant au hasard. Les résultats de l'évolution étant soit viables soit éliminés par la sélection naturelle. L'évolution de l'Homme dans ce contexte n'est plus linéaire, du singe à l'homme comme dans le schéma ci-dessus, mais «en buisson».

Présenter l'évolution et à fortiori l'évolution de l'Homme ne va donc pas sans poser de problèmes. Comment faire changer le sens commun sur cette notion à travers une exposition? Comment éviter les mauvaises interprétations du public? Ceci va être un des défis du MDH qui décide comme premier angle d'approche de questionner ce concept.

Cette difficulté est également celle du Muséum National d'Histoire Naturelle (MNHN), comme l'a soulevé M. van Praët lors d'un entretien libre le 9 décembre 2006. Lors de la réfection du Muséum, il n'était plus question de montrer l'ensemble des collections, bien trop nombreuses. L'équipe scientifique a alors dû choisir entre deux orientations pour déterminer quels spécimens exposer. Se présentait à eux soit une orientation axée sur l'évolution soit sur l'écologie. Ils optent pour l'évolution et créent ainsi la Grande Galerie de l'Evolution amenant le visiteur à «réfléchir sur l'unité et l'évolution de la vie» [flyer du MNHN consacré à la Grande Galerie de l'Evolution]. Cette galerie présente donc la diversité biologique actuelle issue de l'évolution sans la mettre en relation avec les adaptations au milieu, ceci dans le but de briser l'idée commune qu'évolution et adaptation sont liées, pour montrer au public qu'évolution n'est pas forcément amélioration. Nous pouvons toutefois nous demander dans quelle mesure ce message est perçu par le public qui visite l'exposition. Il serait intéressant de mener une étude complète sur les concepteurs de l'exposition et la réception de l'exposition par le public pour mieux saisir les enjeux et les écarts entre les intentions du message et la réception de celui-ci. Nous pouvons en effet imaginer que le visiteur entre au musée avec le filtre de ses idées reçues, de ses acquis, et ne va pas forcément lire les textes explicatifs mais analyser les objets et les images qu'on lui montre selon son propre vécu, sans chercher forcément à comprendre ce que l'on veut lui montrer à travers l'exposition. C'est pour ces raisons qu'à mon avis, traiter de l'évolution de l'Homme peut conforter les gens dans des schémas simplistes sur l'évolution encore présents, sans forcément remettre cette pensée en question. Une solution potentielle à ces problèmes entre le message donné et le message perçu se situe probablement dans la scénographie et plus particulièrement dans la place donnée à l'espace



explicatif et à sa forme, son support. Je reviendrais sur ce point plus loin.

Aborder l'Homme sous le concept d'espèce peut soulever d'autres questionnements comme, par exemple, la manière de présenter différentes représentations de l'Homme issues d'autres cultures, qui ne seraient donc pas liées au concept d'espèce. Pour illustrer ce point, je prendrai un exemple illustrant cet écart entre les représentations scientifiques et les représentations d'autres cultures: le projet Human Genome Diversity Project, lancé dans les années 80. Ce projet a pour but de décrypter l'ensemble du génome humain. «Ce projet est taxé de biocolonialisme. Après s'être attaqué à leur terre et à leur culture, l'Homme blanc s'en prend à leurs gènes. Au-delà des pratiques de biopiraterie sur leurs propres corps, ils dénoncent l'aliénation qui va jusqu'à les déposséder d'eux-mêmes et la négation de leur culture et leur histoire. En particulier, les populations amérindiennes de l'Amazonie qui forgent leur identité sur une origine cosmique, peuple du manioc ou de l'eau, rejettent violemment une vision du monde occidentale qui leur fournit comme ancêtres des «Chinois» passés par le détroit de Béring.» [Catherine Aubertin et Farnck-Dominique Vivien, 1998, *Les enjeux de la biodiversité*, Paris: Economica, p.96] Il est intéressant de voir que ce concept d'espèce humaine globale n'est pas accepté par toutes les cultures. La question se pose de savoir comment le MDH abordera ces différentes approches du concept d'Homme.

### **Emotion et message, l'importance d'une bonne scénographie**

Comme nous l'avons vu, un volet important de l'exposition permanente du MDH sera la place de l'Homme dans la Nature, ses différentes stratégies d'occupation du milieu, etc. Le défi sera de présenter les divers rapports de l'Homme à la Nature au public, en présentant la vision emic des différentes cultures. C'est une des difficultés de l'ethnologie que d'étudier un peuple selon sa propre conception, tout en le regardant à travers le filtre de la culture du chercheur. Ce problème est encore plus complexe pour un musée, car il s'agit de faire passer ces réflexions à un large public souvent non-initié, contrairement à beaucoup d'ethnologues qui publient leurs résultats au sein du cercle fermé des initiés.

Pour permettre ce passage au grand public, le point clé n'est pas dans la simplicité de la question, mais plutôt dans la manière de la poser. Dans le cas du musée, il s'agit de la scénographie. Nous retrouvons ainsi la problématique évoquée ci-dessus. Le MDH se veut le porteur d'une réflexion et d'une mise à portée de tous, des découvertes en science humaine et biologique. Dans ce but, Zev Gourarier, spécialiste des fêtes foraines, place en avant le côté émotionnel de l'exposition, ne reniant jamais l'aspect ludique et divertissant du musée. En effet, revenir à l'émotion est le moyen de prédilection pour vivre une exposition, s'en imprégner. Zev Gourarier va jusqu'à tendre un parallèle avec les églises, lieux hautement émotionnel, où le croyant «vit le message divin». Ceci requiert une intégration du visiteur à l'exposition. Les trois espaces d'exposition - l'espace de passage, l'espace esthétique et l'espace explicatif - doivent être en équilibre pour permettre cette intégration. Par exemple, les musées d'art, le musée du Quai Branly privilégient l'espace esthétique. Les musées d'écologie, il y a quelques années, instauraient, avec les bioramas, une distance entre l'objet et les visiteurs, une sorte de distanciation scientifique, le visiteur, restant neutre et extérieur, nullement intégré à la scène se déroulant sous ses yeux.

Cette prédominance de l'émotion est un aspect que M. Van Praët, du Muséum d'Histoire Naturelle, a, lui, aussi mis en avant lors de l'entretien libre. Lors de la réfection du Muséum, plusieurs impératifs ont guidé la mise en place de l'exposition permanente: d'une part la prise en compte de l'esprit du lieu tant historique qu'architectural et d'autre par le désir d'un contact charnel avec les collections. L'émotion est donc centrale, le visiteur se trouvant au sein d'un espace immense au milieu de cortèges d'animaux se dirigeant tous vers un même point.

Zev Gourarier, pour rendre sa place à l'émotion dans les expositions, propose d'utiliser le modèle



du contresort des fêtes foraines, présentant un circuit préparant mentalement le public à voir quelque chose d'extraordinaire, mais ne le révélant qu'au centre de l'installation, après avoir fait monter le suspens à son comble. Cette théâtralisation de l'exposition me semble très intéressante. Il me semble en effet que l'exposition devrait être interactive, prenant le visiteur à parti, mettant tous ses sens en éveil. L'interactivité ne devrait pas se résumer, comme dans beaucoup de musée, à des bornes interactives sur lesquelles le visiteur a le choix du documentaire. Idéalement, le visiteur devrait entrer dans l'exposition comme on entre dans un film ou une pièce de théâtre. Ceci pourrait peut-être se faire en utilisant de manière différente le support audio vidéo, une voix off, un éclairage particulier. La rampe d'accès à l'exposition permanente du Musée du Quai Branly, ou l'entrée dans l'exposition «Néandertal, hypothèse d'une disparition» s'approchent de cet effet.

Je voudrais pour conclure reprendre les mots de Jean Rouch lors d'un entretien donné en 1986 (nous voyons que la préoccupation n'est pas nouvelle): «N'y a-t-il pas autre chose à faire que de mettre en vitrine des objets merveilleux? Le cinéma devrait donner la réponse en fabriquant de l'imaginaire. Un patrimoine doit déboucher sur l'imaginaire, comme l'a réussi Henri Langlois avec son musée du Cinéma. Et c'est, à mon sens, ce que devrait être le nouveau musée de l'Homme, non plus les vitrines glacées des sciences humaines, mais des fenêtres ouvertes sur un monde non pas figé mais animé par la magie du cinéma...» [Christine Langlois, Alain Morel et Jean Rouch, «Le Bilan du film ethnographique: entretien avec Jean Rouch», *Terrain 7 - Approches des communautés étrangères en France* (octobre 1986), [En ligne], mis en ligne le 17 juillet 2005. URL: <http://terrain.revues.org/document2920.html>. Consulté le 22 décembre 2006.]

Noémie Linsig [[noemie.linsig@unine.ch](mailto:noemie.linsig@unine.ch)]

### **Impressions de voyage: la culture maghrébine à Paris**

En groupe d'une vingtaine de personnes étudiant à l'Institut d'Ethnologie de Neuchâtel, nous avons passé une semaine à Paris, semaine riche en visites de musées et rencontres avec les responsables des collections. Nous avons commencé tranquillement, après quatre heures de TGV, par faire les puces de Clignancourt. Nous avons ensuite visité quantité de musées pendant la semaine: Musée du Quai Branly, Centre Georges Pompidou, Centre Culturel Suisse, Musée de l'Homme, Musée Dapper, pour finir par le Musée Albert Kahn, le Muséum National d'Histoire Naturelle et ... un thé à la Mosquée de Paris. Mon centre d'intérêt allant plutôt vers la Tunisie, j'ai voulu au départ dissenter sur le sujet des puces de Clignancourt. En effet, plusieurs aspects similaires au souk de Tunis m'ont interpellé. En y regardant de plus près, je me suis rendue compte que cette culture maghrébine rencontrée à Clignancourt s'est retrouvée dans beaucoup d'autres lieux visités pendant la semaine. Or, ce fait m'a surpris car, de mon point de vue naïf de touriste suisse, je ne pensais pas que la culture maghrébine était autant mise en avant et en valeur dans la capitale française. Pensons par exemple aux émeutes des banlieues: d'un point de vue extérieur à la situation, on a vraiment l'impression que les immigrants maghrébins sont niés par la France. Mon but n'est pas ici d'analyser les problèmes de jeunes «beurs» de banlieue, mais simplement de relater mes impressions de voyage d'un point de vue plus touristique qu'ethnologique. Je m'attacherai donc à décrire les trouvailles que j'ai pu faire dans Paris, au gré de mes envies, de mes goûts, ainsi que du programme de visite à suivre au regard de la culture maghrébine. Je me focaliserai surtout sur les lieux visités.

#### **Les Puces de Clignancourt**

Lorsque nous arrivons, une amie et moi, à proximité des puces, on en a un avant-goût grâce à des personnes qui abordent les passants pour leur vendre des faux sacs Louis Vuitton et autres. Quand



on pénètre la zone marchande, deux constatations: les marchands ont majoritairement l'air d'être originaire du Maghreb surtout, et d'Afrique Noire. Il en va de même pour la majorité des personnes flânant dans le marché. La zone marchande est divisée en deux parties: celle du marché «classique» et celle des antiquités, dernière partie que nous n'atteindrons jamais par manque de temps. Il y a effectivement de quoi faire dans la partie dite «classique» du marché. Je l'appelle «classique» car on y vend de tout, comme dans beaucoup de marchés [je me base sur mon expérience du marché de Villa-Grand ainsi que de celui de Royan]. Pour mes réflexions sur le souk, je me réfère à mes quelques séjours en Tunisie (souk de Tunis principalement, mais aussi souk de Hammamet, souk de Kairouan, etc.): stands de nourriture, vêtements en tous genres, accessoires, habits de style «rappeur» ou en cuir. Le côté «souk» des stands est apparu plus précisément dans des stands de nourriture halal, dans les stands de chicha et dans le stand d'encens d'Arabie. On ne peut pas franchement dire que nous avons eu un quelconque contact avec les gens flânant dans le marché [exception faite de deux filles manifestement originaires du Maghreb à qui nous avons demandé le chemin menant aux antiquités et qui nous ont répondu: «c'est là-bas, tout droit, là où y a plus personne»]. Il en a été autrement concernant les marchands: j'ai effectivement fait quelques achats, d'abord d'habits. Dans le stand, l'ambiance est détendue et la vendeuse sympathique. Le dialogue passe bien, on se met à bavarder et à plaisanter. Les prix, petit à petit, baissent. Cette ambiance-là, je l'ai souvent rencontrée au souk de Tunis, même si, me direz-vous, il existe une multitude d'autres marchés où l'on négocie les prix tout en papotant, et même si, me direz-vous en outre, la vendeuse en question n'était peut-être pas du tout Tunisienne mais Algérienne ou autre. Je livre ici encore une fois mes seules impressions. L'expérience se réitère lorsqu'il s'agit pour moi d'acheter un brûle-encens avec sa réserve d'encens d'Arabie et de charbon. L'attitude des vendeurs, de manière générale, me rappelle celle des vendeurs de Tunis: on prend le temps de parler, de plaisanter, on négocie les prix, on interpelle les clientes à coups de «Eh, la gazelle!» ... En bref, mon impression de dépaysement tient à ces quelques faits: majorité de gens d'origine maghrébine, comportement des vendeurs, contenu des stands.

### **«Un Arabe dans la Lune»**

Le soir même, après ma balade à Clignancourt, je suis allée voir une comédie au Point-Virgule nommée «Un Arabe dans la Lune», avec comme acteur principal Réda Ben Hassen. L'histoire est la suivante: Akimi est apatride et aucun pays ne veut l'accueillir sur son territoire jusqu'au jour où un militaire Français vient lui proposer d'être le premier Arabe à être envoyé sur la Lune, ceci dans l'optique d'une nouvelle politique d'immigration. Il sera en effet le premier d'une longue liste de personnes étrangères en France dont le gouvernement se débarrasse, direction la Lune ... à moins qu'il ne s'agisse finalement que du rêve que fait un homme qui dort en attendant son avion, entouré de deux policiers en train de l'expulser du territoire français ... J'ai trouvé que cette comédie était pleine d'humour, tout en traitant d'un sujet grave: les étrangers dont la France ne veut pas. Je pense qu'il s'agit là d'un moyen subtil et efficace pour sensibiliser les gens aux difficultés rencontrées par les immigrés. En ce sens, cette comédie participe à mon avis également à la promotion, dans la capitale Française d'une certaine culture maghrébine, ou en tous cas à la mise en perspective des problèmes que rencontrent certains immigrés. Dans le registre «divertissements» il me faut encore noter le film «Mauvaise foi», dont les affiches étaient collées dans toute la ville et qui raconte l'histoire d'un homme musulman et d'une femme juive qui attendent ensemble un enfant. L'affiche annonce: «Il est musulman, elle est juive, ils attendent un enfant, tout va bien!», sur le ton de l'ironie donc, en montrant non sans humour le clivage qu'il peut exister dans la société française entre deux religions.

### **Musée du Quai Branly**

Mardi, nous sommes allés tous ensemble visiter le Musée du Quai Branly. Nous en avons vu l'exposition permanente et temporaire. L'exposition permanente comprenait un espace sur la



culture maghrébine: une collection de tapis (dont le fameux margoum tunisien) avec des images montrant la réalisation d'un tapis ou encore de bijoux. Ici étaient plutôt mises en évidence les techniques culturelles.

### **Musée Albert Kahn**

En fin de séjour parisien, nous avons visité l'exposition temporaire du musée Albert Kahn s'intitulant «Maghreb». Cette exposition montrait des autochromes (clichés couleur) datant des années 1920-1930 du Maghreb d'antan: par exemple des femmes préparant le couscous, ou des vues sur et dans une mosquée. Je trouvais que ces clichés mettaient bien en évidence la beauté des paysages ainsi que celle des gens, mettant ainsi en valeur certains aspects de la culture maghrébine. Bien sûr, cette façon de faire reste assez superficielle: on montre les jolies choses, les éléments bien traditionnels et pittoresques du Maghreb en mettant entre parenthèse les problèmes rencontrés par les pays maghrébins (colonisation, guerres d'indépendance), mais je reste ici sur mon impression première face à ces clichés, à savoir un certain éblouissement. Pour l'anecdote: la touriste suisse à Paris que j'étais a été éblouie par les mêmes paysages que la touriste suisse en Tunisie. J'ai effectivement pris à peu près le même cliché qu'Albert Kahn concernant le minaret de la mosquée de la Zitouna au cœur de la médina de Tunis, avec la ville en arrière plan (dans mon cas, les immeubles modernes en plus). En outre, pendant que nous effectuions la visite au musée, j'ai remarqué qu'une classe d'enfants était aussi présente: ils étaient en train d'écouter une histoire ayant pour cadre le Maghreb, tous assis sur des coussins sous une sorte de tente berbère stylisée. A mon avis, au niveau de la jeunesse, c'est une bonne entrée en matière concernant l'appréhension de la culture maghrébine.

### **L'Institut du Monde Arabe**

Il s'agit ici d'une visite que j'ai effectuée seule, en raison de mes centres d'intérêts. J'ai choisi de visiter la partie permanente des expositions, partie qui montre bien l'évolution historique de toute la culture arabo-musulmane, avec des objets archéologiques venant de Carthage, une collection d'anciens instruments astronomiques, une collection de vieux tapis, etc. Ici aussi, une classe d'enfants était présente, assis autour de la conteuse aux cheveux noirs et bouclés qui lisait un conte en arabe puis le traduisait en français. A la fin de la séance, tous les enfants lui ont dit «bes-léma!» («à bientôt»). Il me faut aussi préciser que l'Institut du Monde Arabe bénéficie d'un calendrier impressionnant: expositions certes, mais aussi concerts, cafés littéraires, récits-spectacles, danses, ateliers artistiques. Une grande bibliothèque trône également dans ce bâtiment à l'architecture magnifique. En bref, tous les moyens sont bons pour promouvoir la culture arabo-musulmane.

### **La Mosquée de Paris**

Construite en grande pompe au début du XXe siècle, la Mosquée de Paris paraît exotique sans jurer dans le paysage. Sans pouvoir la visiter [les visites n'y sont pas permises le vendredi, jour de la Grande Prière, mais sont permises les autres jours], nous nous sommes retrouvés tout le groupe ensemble à nouveau autour d'un thé à la menthe à côté de la Mosquée. J'ai été étonnée ici de remarquer que cette Mosquée avait été construite il y a bien des années et subventionnée par l'état français. Je serais curieuse de savoir si l'installation de son minaret a suscité autant de débats à l'époque qu'il n'en a suscité récemment à Soleure (Suisse) ...

Après tous ces exemples de promotion de la culture maghrébine, il m'est difficile de penser que les immigrants provenant du Maghreb sont niés des Français. Néanmoins, je n'ai pas fait d'enquêtes approfondies sur la vie en banlieue ou le sort des familles de ce même pays en France. Il me reste simplement de mon séjour un souvenir de la présence importante et positive de cette culture à Paris. Quant à savoir combien de Français se déplacent dans les expositions en question ci-dessus,



c'est une autre histoire. J'ai tout de même pu remarquer une fréquentation des expositions par les classes ce qui, à mon avis, est important pour l'éducation des enfants et le rapprochement des cultures.

Adeline Kerrou [[adeline.kerrou@unine.ch](mailto:adeline.kerrou@unine.ch)]

## Compte rendu du voyage de muséographie

### Art et relativisme

Les objets sont porteurs de multiples histoires. A travers le cheminement d'une main à une autre, l'objet va faire office de différentes interprétations et chaque individu lui attribuera une valeur propre, pouvant passer respectivement d'une valeur purement fonctionnelle à une valeur décorative, voire sentimentale. Prenons comme exemple les soupières de grand-mère du siècle dernier trônant sur le buffet ou quelque autre meuble du salon. Certaines familles les conservent non pas pour les utiliser, car les années les ont fragilisées, mais comme éléments, non seulement décoratifs, mais également identitaires; en tant que représentant d'une généalogie, d'une histoire. Ainsi, l'homme a une propension à conserver, que ce soit pour se souvenir, pour transmettre, ou pour donner à voir.

Les musées, sous leur forme contemporaine, ont été assignés, entre autres tâches, à conserver des pièces d'histoires, de mémoires, de collections. Si la conservation est une des fonctions du musée, l'exposition de ses collections au public en est une autre. Chaque musée étant spécialisé dans un domaine, il se donne à voir suivant un projet de base, une ligne conductrice et spécifique en tant qu'institution chargée de la transmission d'un savoir. Suite au voyage que nous avons effectué à Paris dans le cadre du cours d'ethnomuséologie, j'ai eu l'occasion de noter un point commun entre tous les musées que nous avons visités [Musée de l'Homme, Musée Dapper, Musée du Quai Branly, Muséum National d'Histoire Naturelle, Centre Georges Pompidou, Centre Culturel Suisse, Musée Albert Kahn]: l'importance de l'«esthétique» dans ce qui se donne à voir. J'utilise ici le terme d'«esthétique» en tant qu'élément apparaissant au regard (ici «occidental») et suivant des normes plastiques (forme, couleur, matière) jugées comme appartenant au domaine du Beau, comme normalisées par le regard occidental. Cette recherche d'esthétique n'étant pas uniquement l'apanage des artefacts exposés, mais pouvant également être mises en œuvre dans l'utilisation et la «mise en forme» de l'espace d'exposition (lumière, typographie de l'espace, etc.).

Afin de rendre mon propos plus intelligible, je m'intéresserai ici au musée qui a provoqué en moi, en tant que visiteuse, le plus de questionnements et les plus vives réactions.

Le Musée du Quai Branly a été construit sur les bords de la Seine à proximité des pieds de la Tour Eiffel. Celui-ci se définit comme «un établissement culturel novateur» [<http://www.quaibranly.fr/index.php?id=21>] combinant à la fois les rôles de musée, de centre d'enseignement et de recherche, afin de remettre ce dernier au centre de la vie du musée. La recherche est, ici, interdisciplinaire, étant donné qu'elle associe: «l'anthropologie, l'archéologie, la linguistique et l'histoire, ainsi que l'histoire de l'art et l'esthétique»<sup>19</sup>. Vaste projet qui soulève une première question: les recherches effectuées au sein du musée sont-elles mises à profit pour ses expositions? Pour le dire autrement, propose-t-il différents regards sur des objets ou une thématique donnée? Avant de rentrer dans les questionnements que peuvent susciter un musée comme celui-ci, j'aimerais m'intéresser au musée et à l'impression qu'il m'a donné en tant que visiteuse.

Comme toute production culturelle, la conception d'un nouveau musée s'inscrit dans un espace et



un temps définis, et porte en lui les représentations issues de son contexte de production. Tout d'abord, afin d'exister, un musée a besoin de murs, d'un bâtiment pour l'abriter et cela, afin de remplir ce qui est considéré, depuis la conception du musée dans sa forme contemporaine, comme l'assumer une de ses tâches essentielles: la conservation. En ce qui concerne le Musée du Quai Branly, le bâtiment se donne à voir à travers un mur de glace, ou plutôt derrière une vitrine le protégeant ainsi des bruits de la ville. Cette protection du silence est ressentit lors du passage, d'un côté à l'autre de la muraille de verre; marquant ainsi la sortie du bruit caractérisant la ville et l'entrée dans le silence caractérisé au premier abord par le jardin du musée.

La végétation, dans laquelle sont tracés des chemins sinueux rappelant un cadre naturel, entoure le bâtiment qui se dresse, surélevé du sol, tel les maisons sur pilotis. L'aspect extérieur de l'édifice est caractérisé par ses couleurs ocre et par une série de cubes émergeant des façades.

Au-delà des références aux représentations culturelles «occidentales» qu'évoque le décor du musée, je tiens à souligner ici que le visiteur, par cette mise en situation que représente l'arrivée au musée, est invité à s'identifier à «un explorateur». Je dois avouer ici que cette comparaison n'a cessé de me surprendre si l'on prend en considération l'imaginaire collectif formé sur ce que représente un explorateur à la lumière de l'histoire.

Une fois à l'intérieur, sur l'un des murs du hall principal est installée une stèle indiquant que le musée fut construit sous l'impulsion du Président M. Jacques Chirac dans le but de «rendre justice» aux sociétés de l'Océanie, de l'Afrique, de l'Amérique et de l'Asie, en les faisant entrer dans le «patrimoine universel» et ce dans l'optique du «développement d'un dialogue» entre cultures. Si je peux me permettre de proposer mon interprétation personnelle, en laissant la liberté à chacun d'être en désaccord, cela sonne à mes oreilles comme un mea-culpa suite à l'injustice de la colonisation et à la vision de l'Autre développé à ce moment là, comme un «sauvage», un «primitif» devant se plier devant la main civilisatrice de l'Europe impérialiste. Ce musée fait donc entrer les artefacts de ces sociétés, dans le «patrimoine universel», en leur proposant une place au sein de la catégorie des œuvres d'art. C'est donc en offrant un nouveau regard sur les productions matérielles de l'Autre, et donc indirectement sur l'Autre, que le musée les fait entrer dans le «patrimoine universel».

L'exposition temporaire D'un Regard l'Autre (18.09.06-21.01.07) présenté au Musée du Quai Branly durant notre visite, nous fut introduite par M. Y. Lefur comme, le manifeste du musée. Ainsi, cette exposition propose suivant un ordre chronologique et la présentation successive de tableaux, de sculpture, de photographie, de moulages et d'objets de toutes sortes, l'histoire de la vision que l'Occident a construite de l'Autre depuis les débuts de la colonisation au XVème siècle jusqu'à l'intérêt que les artefacts, notamment africains et océaniens, ont suscités chez certains artistes européens du XXème siècle. L'exposition nous montre donc la diversité des regards qui se sont posés sur l'Autre pour tenter de le définir, passant ainsi, de l'Autre «primitif», à l'Autre «sauvage», l'Autre «cannibale», l'Autre «exotisé», pour arriver finalement à l'Autre «artiste». Il est à déplorer malgré la quantité d'objets exposés qu'aucune perspective critique ne soit élaboré sur «ces regards» que l'Occident a porté sur l'Autre tentant de le définir selon ses critères et classifications propres. Dans ce sens je ne peux que me questionner: cet ultime regard sur l'Autre que propose le musée, n'est-elle pas toujours une vision etic et au final, le sceau d'une discrimination positive? N'est-ce pas toujours une construction de l'image de l'Autre selon des critères «occidentaux» que nous essayons de lui faire porter? Loin de moi l'idée de dire, que les pays «occidentaux» ont le monopole de l'«Art», et je vais m'en expliquer par la suite.

En ce qui concerne l'exposition permanente, celle-ci se dévoile suite à l'ascension d'une rampe. Plus on approche de l'espace d'expositions, plus la lumière se fait rare, pour finalement se trouver dans une semi-obscurité. Les espaces d'expositions sont établis en fonction des aires géographiques (Océanie, Afrique, etc.). L'espace architecturale intérieur et les formes organiques des parois servant de cloison entre les différents espaces d'expositions, m'a donné l'impression de me trouver dans une caverne, voir même la caverne d'Ali-Baba avec ces trésors et autres objets, issus, dans le conte des Mille et une nuits, des rapt effectués par les quarante voleurs.



Il va sans dire que les objets exposés de manière permanente sont magnifiques et d'une beauté exceptionnel, mais je ne peux que déplorer qu'il ne soit mis en avant qu'à travers la vision esthétique «occidentale» et cela par le biais notamment d'une mise en scène épurée, en ne donnant qu'un minimum vital d'explication sur leur fabrication, fonction, etc. dans leur société d'origine. Ce point me permet de souligner maintenant ce qui me paraît comme un élément important et un manquement grave pour un musée qui se propose d'exposer des objets issus de cultures différentes. En effet, une fois de plus ce musée est l'exemple du besoin d'appropriation de l'Autre pour pouvoir le définir et finalement essayer de le comprendre. En effet, reconnaître la valeur esthétique des productions matérielles et plastiques des cultures étrangères n'est ici pas en question, ce qui est pour moi en question est le fait que la vision plastique et esthétique des cultures d'origine, de la multitude d'objets exposés, n'est pas questionner, ni présenter au public en tant que tel. Ce n'est qu'après l'appropriation de ces objets et leur interprétation par le regard occidental sur l'art que ceux-ci sont considérés comme tel.

Finalement, et je terminerai sur ces notes, je ne suis pas de celles ou ceux qui considère qu'esthétique et ethnologie soient deux éléments en discordance ou en opposition, bien au contraire. Il me semble qu'il est primordial qu'un musée, donnant à voir des artefacts issus de cultures étrangères, apporte au public au minimum certaines clefs culturelles *emic* afin d'avoir une meilleure compréhension des différentes manières à travers le monde de percevoir le «Beau», voir même parvienne à questionner également son propre regard et son discours sur ces objets, car comme l'a dit Brigitte Derlon [1999, «Vitrines, miroirs et jeux d'images: réflexion à propos du futur Musée des Arts et des Civilisations», *Journal des Africanistes* (Paris) 69/1, p. 53-65]: «Au travers des objets, ce que nous exposons derrière les vitrines des musées ce sont les représentations que nous nous faisons des autres, et partant, de nous-mêmes.» Ainsi, je ne peux que déplorer que l'aspect dynamique et le caractère dialectique entre la construction de l'altérité et de l'identité n'ait pas été prises en compte dans ce nouveau musée, ainsi qu'une réflexion sur l'esthétisme plastique comme perçue de part le monde.

Shauna Holschuh [[shauna.holschuh@unine.ch](mailto:shauna.holschuh@unine.ch)]

## **Publications liées aux expositions**

[Texpos](#) | [Ouvrages épuisés](#) | [Commande](#) |

Helvetia Park, édité par Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor.



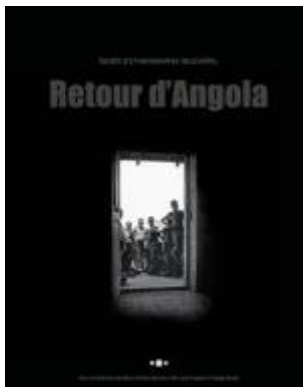


## Vient de paraître

Textes de Thomas Antonietti; Donatella Bernardi et Noémie Etienne; Suzanne Chappaz-Wirthner; Arthur de Pury; Laurent Flutsch; Christophe Gallaz; Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor; Pascal Griener; Pius Knüsel; Jérôme Meizoz; Julie Perrin; Isabelle Raboud-Schüle; Patricia Rousseau; Walter Tschopp.

Bibliographies. 21 x 27 cm, 379 p.  
ISBN 978-2-88078-035-7 © 2010  
broché CHF 50.00 - € 31

Retour d'Angola, dirigé par Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel et Serge Reubi



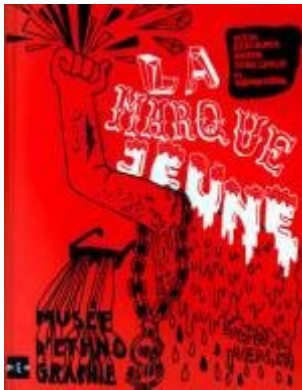
INTRODUCTION; Retour sur Retour d'Angola / LA FORMATION DU REGARD; Théodore Delachaux, naturaliste, folkloriste, artiste, ethnographe et préhistorien / LA FIÈVRE DU DÉPART; La mécanique du départ / SUR LE TERRAIN; Usage de la photographie dans la 2e Mission scientifique suisse en Angola; Pratiques de collection / LE GRAND DÉBALLAGE; Transformations du Musée d'ethnographie par Théodore Delachaux; La construction du savoir ethnographique; Quelques réflexions sur la conservation des collections angolaises / IL N'EST PAS À MOI; Retour en Angola.

Bibliographies. 21 X 27, 344 p.  
ISBN 978-2-88078-034-0 © 2010



broché CHF 60.00 - €40

La marque jeune, édité par Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor.



Textes de Howard S. Becker, David Le Breton, Gianni d'Amato et Katri Burri, Claire Calogirou, Ismaël Karim Ghodbane, Virginie Milliot, Alain Mueller, David Rossé, Franz Schultheis, Jean-Marie Seca, Marc Tadorian, Joël Vacheron et Tania Zittoun.

Bibliographies. 21 x 27 cm, 250 p.  
ISBN 978-2-88078-032-6 © 2008  
broché CHF 50.00

[Voir aussi texpo](#)

Figures de l'artifice, édité par Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor.



Textes de Patrick Burnier, Amin Ladhani et Christopher Pannett; Suzanne Chappaz-Wirthner; Daniela Cerqui et Kevin Warwick; Olivia Gazalé; Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor; Olivier Goulet; Patrick J. Gyger; Gérald Minkoff; Ulrich Weber.

Bibliographies. 21 x 27 cm, 240 p.  
ISBN 978-2-88078-031-9 © 2007



broché CHF 50.00\_

[Voir aussi Texpo](#)

X: spéculations sur l'imaginaire et l'interdit, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.



Textes de Mireille Calame, Suzanne Chappaz-Wirthner, Xavier Deleu, Christophe Gallaz, Yann Laville, Pierre Louis Péclat, Claude Macherel, Roger Meunier et Danielle Provansal, Janine Mossuz-Lavau, Nicolas Pages, Fabrizio Sabelli, Marie-Noëlle Schurmans, Stéphane Venanzi, Boris Wastiau, Nicolas Yazgi.

Bibliographies. 16.5 x 23.5 cm, 304 p.  
ISBN 2-88078-028-4 © 2003  
broché CHF 25.00

[Voir aussi Texpo](#)

Le musée cannibale, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.



Textes de Jean-Loup Amselle, Serge Bahuchet, Jean Bazin, Jean Davallon, Octave Debary, Nélia Dias, Elise Dubuc, Ellen Hertz, Jean Jamin, Henri-Pierre Jeudy, George E. Marcus, Jean-Claude



Muller, Michel Thévoz, Annette Viel, Boris Wastiau.

Bibliographies. 16.5 x 23.5 cm, 304 p.  
ISBN 2-88078-027-6 © 2002  
broché CHF 25.00

[Voir aussi Texpo](#)

La grande illusion, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.



Textes de Georges Augustins, Daniela Cerqui, François Confino, Jean-Louis Déotte, Frédéric Eigeldinger, Christophe Gallaz, Marc-Olivier Gonseth, Michel Maffesoli, Denis Müller, Anna Maria Pecci, Fabrizio Sabelli, Ernest Mignatte, Franz Schultheis, Thierry Wendling.

Bibliographies. 16.5 x 23.5 cm, 192 p.  
ISBN 2-88078-026-8 © 2000  
broché CHF 17.50

[Voir aussi Texpo](#)

L'art c'est l'art, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.





Textes de Rémy Zaugg, Heiny Widmer, Jean-Claude Muller, Jean-Christophe Ammann, Nathalie Heinich, Sally Price, Anna Maria Pecci, Vanessa O'Reilly, Walter Tschopp, Ivan Moscatelli, Chantal Prod'Hom, Marc-Olivier Wahler, Eric Vial, Olivier Mosset, Jean Zuber, Pierre Raetz et Michel Colardelle.

Bibliographies. 11 x 18 cm, 264 p.  
ISBN 2-88078-024-1 © 1999  
broché CHF 15.60

[Voir aussi Texpo](#)

Derrière les images, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.



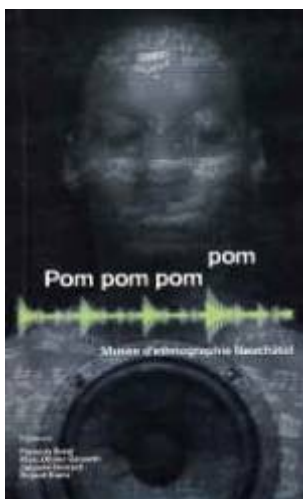
Textes de Denis Miéville, Lorenza Mondada et Francesco Panese, Suzanne Chappaz-Wirthner, Henri-Pierre Jeudy, Christophe Gallaz, Laurent Gervereau, Pierre et Micheline Centlivres, Michel Guet, Jean Charles Blanc, Jean-Pierre Keller, Chantal Prod'Hom, Marc-Olivier Wahler, Boris Vejdovski et Oi Group, Maria Tortajada, Francis Calvert et Emily Purser, Marc-Olivier Gonseth.

Bibliographies. 11 x 18 cm, 360 p.  
ISBN 2-88078-023-3 © 1998  
broché CHF 16.80

[Voir aussi Texpo](#)

Pom pom pom pom: musiques et caetera, édité par François Borel, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr.





Textes de Ernst Lichtenhahn, Antoine Hennion, Henri Dorion, Jean-Yves Bosseur, Jacques Panisset, Christophe Gallaz, Pierre Hugli, Marie-Dominique Perrot, Laurent Aubert, Sylvie Bolle Zemp, Bernard Lortat-Jacob, Speranta Radulescu, Sabine Trebinjac, François Borel, Anne-Marie Losonczy, Pascal Amphoux et Anne Sauvageot.

Bibliographies. 11 x 18 cm, 296 p.  
 ISBN 2-88078-022-5 © 1997  
 broché CHF 17.20

[Voir aussi Texpo](#)

Natures en tête, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr



Textes de Willy Matthey et Willy Geiger, Anne-Marie Losonczy, François Terrasson, Marc-Olivier Gonseth, André Langaney, Claude Raffestin, Nicole Eizner, Pina Lalli, Jean-Claude Métraux, François Fleury, André Giordan, Michel Aragno, Pierre Centlivres, Pascal Moeschler, Christian Kocher Schmid, Stéphane Vuilleumier, Susan George A, Roger Favre, Serge Moscovici.

Bibliographies, 10 ill. / 11 x 18 cm, 304 p.  
 ISBN 2-88078-021-7 © 1996



broché CHF 18.00

[Voir aussi Texpo](#)

La différence, édité par Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr



Textes de Gérard Lenclud, Marc-Olivier Gonseth, Marc Guillaume, François Hainard, Claude Raffestin, Pierre Centlivres, Suzanne Chappaz-Wirthner, Denis Miéville, Noël Cramer, Michel Thévoz, Fabrizio Sabelli. Bibliographies, 1 ill.

11 x 18 cm, 220 p.

ISBN 2-88078-020-9 © 1995

broché CHF 15.80

[Voir aussi Texpo](#)

Les femmes, édité par Jacques Hainard et Roland Kaehr





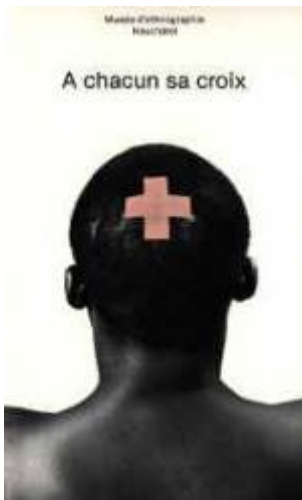
Textes de Marc-Olivier Gonseth, Fenneke Reysoo, Pierre Centlivres, Suzanne Chappaz-Wirthner, Philippe Vaucher, Jenny Cheshire, André Langaney, Marlène Micheloni, Jean-Pierre Jelmini, Gérard Minkoff, Muriel Olesen, Jean-Bernard Vuillème, Yvonne Preiswerk, Claude Macherel, Mireille Calame, Fabrizio Sabelli. Bibliographies, 31 ill. noir/blanc.

11 x 18 cm, 336 p.

ISBN 2-88078-016-0 © 1992  
broché CHF 25.20

[Site Internet](#)

A chacun sa croix



Parcours de l'exposition en 14 stations. 11 x 18 cm, 32 p.

ISBN 2-88078-014-4 © 1991  
broché CHF 5.10

[Site Internet](#)

Le trou, édité par Jacques Hainard et Roland Kaehr





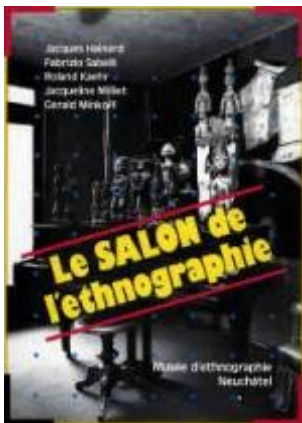
Introduction de Jacques Hainard et Roland Kaehr, textes de Jean Jamin, Pierre Centlivres, Jean-Luc Obereiner, Fabrizio Sabelli, Marc-Olivier Gonseth, Jean-Claude Muller, François Borel, Gérald Minkoff, Sophie Chevalier, Martine Pansiot, Pierre Gaudibert, Marc Augé, Yefime, Hélène Halatcheff, Claude Blanckaert, Jean-François d'Ivernois, Marc Lachière-Rey. Bibliographies, 46 ill. noir/blanc.

11 x 18 cm, 328 p.

ISBN 2-88078-013-6 © 1990  
broché CHF 24.40

[Site Internet](#)

### Le Salon de l'ethnographie



Textes de Jacques Hainard, Fabrizio Sabelli, Roland Kaehr, Jacqueline Milliet, Gérald Minkoff. Bibliographies, 42 ill. noir/blanc.

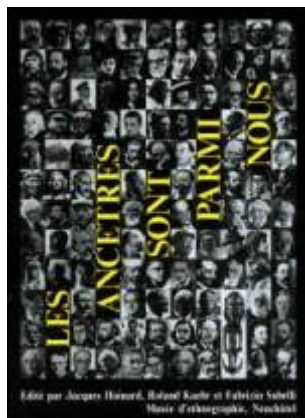
15 x 21 cm, 120 p.

ISBN 2-88078-012-8 © 1989  
broché CHF 16.10



## [Site Internet](#)

Les ancêtres sont parmi nous, édité par Jacques Hainard, Roland Kaehr et Fabrizio Sabelli



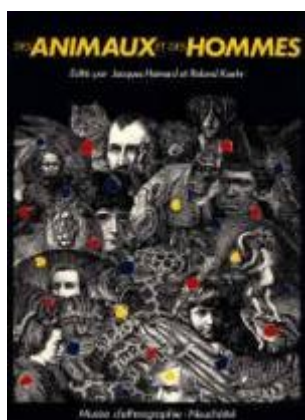
Textes de Fabrizio Sabelli, Isabelle Schulte-Tenckhoff, Mondher Kilani, Pierre Centlivres, Gilbert Rist, Dominique Perrot, Soshana Rappaport, Juan Martinez, André Vladimir Heiz. Bibliographies, 12 ill. noir/blanc.

15 x 21 cm, 120 p.

ISBN 2-88078-010-1 © 1988  
broché CHF 15.20

## [Site Internet](#)

Des animaux et des hommes, édité par Jacques Hainard et Roland Kaehr



Textes de Marc-Olivier Gonseth, Michel Perrin, Claudine Friedberg, Jacqueline Milliet, Fabrizio Sabelli, Jacques Barrau, Denis Apothéloz et Pascal Moeschler, Claude Rivals, Jean-Pierre Digard, Yves Delaporte, Philippe Bois. Bibliographies, 40 ill. noir/blanc.

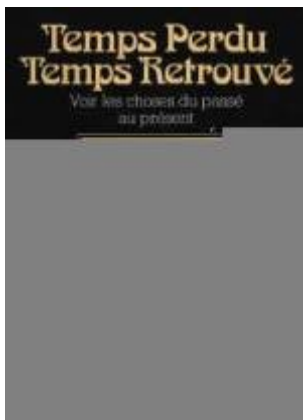


15 x 21 cm, 224 p.

ISBN 2-88078-009-8 © 1987  
broché CHF 20.00

[Site internet](#)

Temps perdu, temps retrouvé - Voir les choses du passé au présent, édité par Jacques Hainard et Roland Kaehr



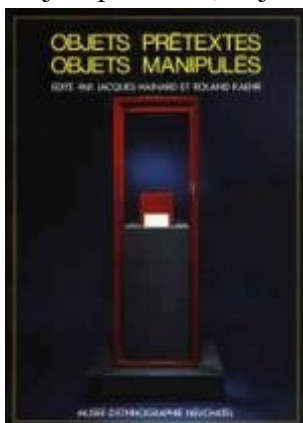
Textes de Michel Leiris, Marc Augé, Jean-Claude Beaune, Arnold Van Gennep, Jean Jamin, Jean-Pierre Jelmini, Michel Thévoz, François Dagognet, Alain Nicolas, Jean Clair, Anne-Marie Thormann, Jacques Hainard. Bibliographies, 33 ill. noir/blanc.

15 x 21 cm, 168 p.

ISBN 2-88078-006-3 © 1985  
broché CHF 17.40

[Site internet](#)

Objets prétextes, objets manipulés, édité par Jacques Hainard et Roland Kaehr





Textes de Roland Kaehr, Marc-Olivier Gonseth, Pietro Bellasi, François Portet, François Borel, Henri Kamer, Serge Brignoni, Yves Deforge, André Giordan, Abraham A. Moles, Arnold Niederer, Michel Thévoz, Jacques Hainard. Bibliographies, 66 ill. noir/blanc.

15 x 21 cm, 192 p.

ISBN 2-88078-005-5 © 1984  
broché CHF 19.00

[Site internet](#)

### Miniatures indiennes



Texte et inventaire de Robert Cran. Carte, 4 pl. coul. + 10 ill. noir/blanc.

15 x 21 cm, 60 + 2 p. © 1980

broché CHF 10.20

### L'Homme de l'outil





Textes de Daniel Schoepf, Claude Savary, Bodiél Thiam, Robert-L. Wyss, Yvonne Lehnherr, Pierre Baumann, Jean Bernard, Paul Feller, Edouard Klopfenstein, Hubert-Pierre Bonaldi, Alexandre Cuche, Jean-Pierre Bonny, Jean Gabus. Bibliographies, glossaire, inventaire, 18 ill. noir/blanc.

15 x 21 cm, 104 p. + 5 pl. coul. h.t. © 1978

broché CHF 18.40

### Les Esquimaux hier ... aujourd'hui

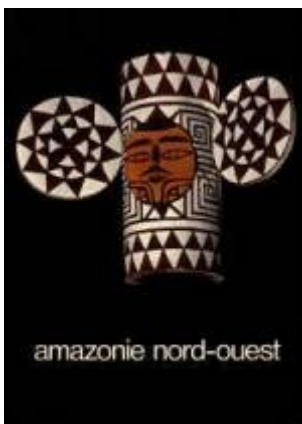


Textes de Robert Petersen, Hans-Georg Bandi, Lionel Ducharme, Charlotte de Graffenried, Jean Gabus. Carte, croquis, bibliographie, inventaire.

15 x 21 cm, 96 p. + 8 ill. noir/blanc h.t. © 1976

broché CHF 16.40

### Amazonie Nord-Ouest



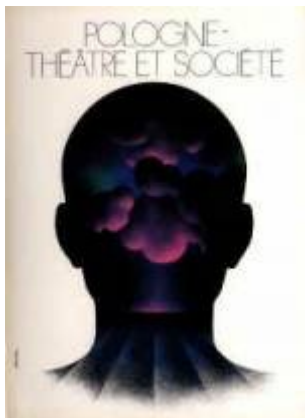
Textes de Michael Stettler, Pierre-Yves Jacopin, Jürg Gasché, Mireille Guyot, Alicia Lourteig.



Carte, bibliographie, glossaire, inventaire.

15 x 21 cm, 100 p. + 8 ill. noir/blanc h.t. © 1975  
broché CHF 20.40

Pologne: Théâtre et Société



Textes de Alexander Gieystor, Zbigniew Raszewski, Julian Lewanski, Barbara Krol-Kaczorowska, Ksawery Piwocki, Ewa Makomaska, Jan Kosinski, Andrzej Chodowski, Edward Csato, Adam Kilian. Cartes, croquis, inventaire.

15 x 21 cm, 92 p. + 4 pl. coul. et 16 ill. noir/blanc h.t. © 1972

broché CHF 16.50

Guide du Musée d'ethnographie de Neuchâtel



(175 ans d'ethnographie - Art nègre: recherche de ses fonctions et dimensions)

Textes de Jean Gabus, Odile Jéquier, Marceline de Montmollin, Lison Tripet, Zygmunt Estreicher.

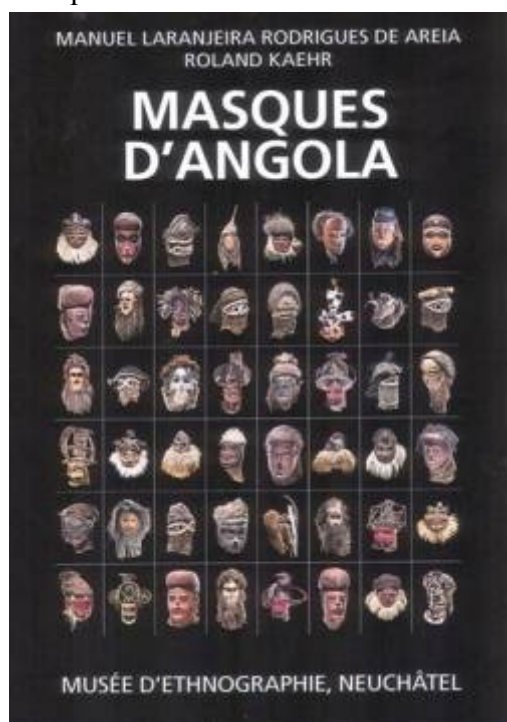


Croquis, bibliographie, 66 ill. noir/blanc.

15 x 21 cm, 116 + 206 p. © 1967  
broché CHF 20.50

## Publications liées aux collections

No 7 Manuel Laranjeira Rodrigues De Areia et Roland Kaehr. Collections d'Angola 2: Les masques.



L'important texte qui précède le catalogue commence par évoquer les deux MSSA, analysant en particulier d'un œil critique le récit de la deuxième mission, Pays et peuples. La difficile question n'est pas éludée du patrimoine africain expatrié sous l'étiquette d'œuvres d'art alimentant un marché spéculatif et de la position souvent ambiguë des pays d'origine confrontés à des priorités économiques inéluctables, tiraillés aussi entre le besoin à la fois de ne pas perdre leurs racines et la crainte de manquer la modernité.

A l'exception de pièces réservées à des divertissements, les masques interviennent essentiellement dans le cadre de l'initiation, ces longues épreuves qui font accéder tant les garçons que les filles au statut de membre à part entière de leur communauté. Une analyse est ainsi faite de leurs rôles hautement symboliques avant que ne soit détaillée une typologie des 18 formes représentées dans les collections du MEN.

Après un premier volume intitulé *Les signes du pouvoir* paru en 1992 dans la série «Collections du MEN», cette nouvelle publication vient révéler, tant pour les spécialistes que pour le public en général, les ressources encore trop peu connues de l'institution neuchâteloise.

### **Sommaire:**

Avant-propos; Les missions scientifiques en Angola; De vieilles collections et une Afrique nouvelle; Voyage aux prémices de la vie: les rituels d'initiation chez les Cokwe et les Ngangela;



Masques d'initiation; Les masques angolais du MEN (Les masques aliénés, Les populations concernées, Les masques selon les types); Catalogue (Fiches descriptives, Masques dans d'autres institutions: Bâle / Genève / Berne / Zurich / Rotterdam / La Chaux-de-Fonds); Annexes (Index par numéro catalogue et par cote, Essai de chronologie, Note sur les costumes, Quelques motifs décoratifs, Glossaire, Bibliographie, Illustrations, Liste d'expositions, Resumo – Summary).

39 ill. n/b et coul., 55 pl. coul., 12 dessins.

17 x 24 cm, 240 p., sous couverture couleurs, laminée mat

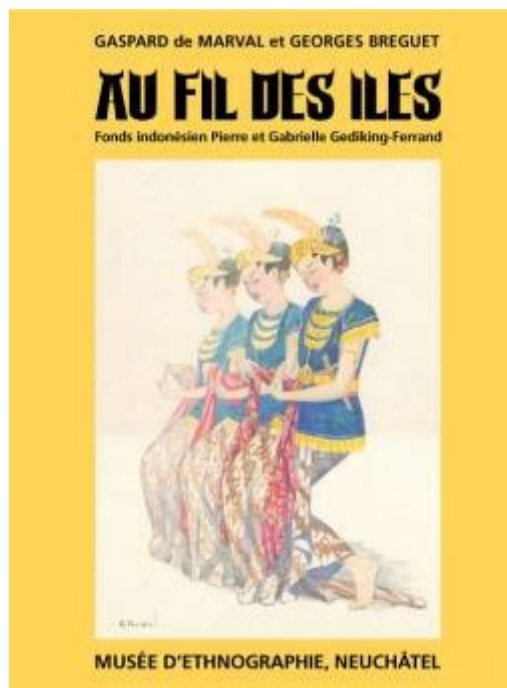
ISBN 978-2-88078-036-4 © 2009

broché CHF 25,70 / € 17,50 (port en sus).

Prix spécial SAMEN: remise 30%

## **17.02.2010**

No 9 Gaspard de Marval et Georges Breguet avec la collaboration de Roland Kaehr. Collections d'Indonésie: au fil des îles. Préface de Pieter ter Keurs.



Constitué en grande partie durant le premier quart du XXe siècle, le fonds Gediking-Ferrand est représentatif des collections rassemblées aux Indes Né-erlandaises par des milieux coloniaux éclairés dont il perpétue le décor.

Le patrimoine préservé par les époux Gediking est formé pour les deux tiers de divers textiles de grande qualité, *songket*, ikats et batiks, le reste regroupant objets de la vie quoti-dienne, armes et productions liées au théâtre des wayangs.

L'étude détaillée des textiles tissés a mis en évidence trois pièces d'un grand intérêt scientifique aussi bien au point de vue de l'ancienneté que des techniques ou de l'origine.

Offrant de nombreuses analogies avec des collections réunies à la même époque, le fonds Gediking-Ferrand est le reflet de la découverte progressive de la culture des populations indo-nésiennes dont il valorise les éléments les plus représentatifs et il se signale par sa haute valeur esthétique.



### **Sommaire:**

Avant-propos; Préface: les collectionneurs coloniaux; Neuchâtel et l'Insulinde: une vieille tradition; Pierre et Gabrielle: une passion partagée; Une maison de collectionneurs; L'art décoratif dans les Indes Néerlandaises; Les techniques de fabrication des textiles; Les étoffes tissées et leur décor; Le batik, histoire, technique, décoration; Le kriss; Le théâtre javanais des wayangs; La photographie aux Indes Néerlandaises. La donation: catalogue (archéologie, textiles, armes, théâtre, autres objets); annexes (glossaire, bibliographie, table des illustrations).

60 ill. et dessins, 153 objets représentés en couleurs.

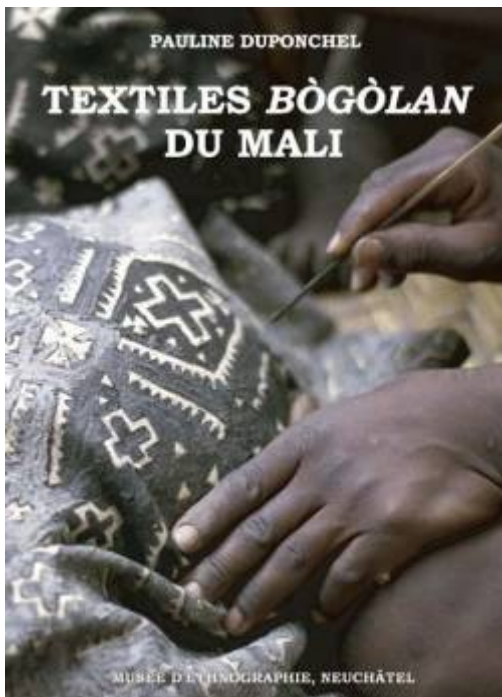
17 x 24 cm, 408 p., sous couverture couleurs, laminée mat

ISBN 2-88078-033-0 © **2008**

broché CHF 28,60 / € 18.– (port en sus).

Prix spécial SAMEN CHF 22.–

No 8 Pauline Duponchel. Collections du Mali: textiles bôgòlan.



Complétant le fonds ancien du Musée, une collection représentative, financée par la Société des Amis du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, a été spécialement constituée sur le terrain. Les femmes qui ont réalisé ces pagnes bôgòlan sont présentées et leurs explications sur le sens du décor viennent compléter l'identification des motifs de la cinquantaine de pièces étudiées et publiées dans le catalogue.

Sommaire: Les textiles bôgòlan; le geste et la matière; une seconde peau; l'espace et les personnes (le Bèlédougou; le Fadougou; Djenné et sa région, le Pondo; le Bendougou); le bôgòlan de Bamako; «les mains ont la parole»; catalogue; annexes. 60 ill., 51 objets analysés et représentés, nombreux dessins.

17 x 24 cm, 336 p. sous couverture couleurs, laminée mat.

ISBN 2-88078-029-2 © **2004**

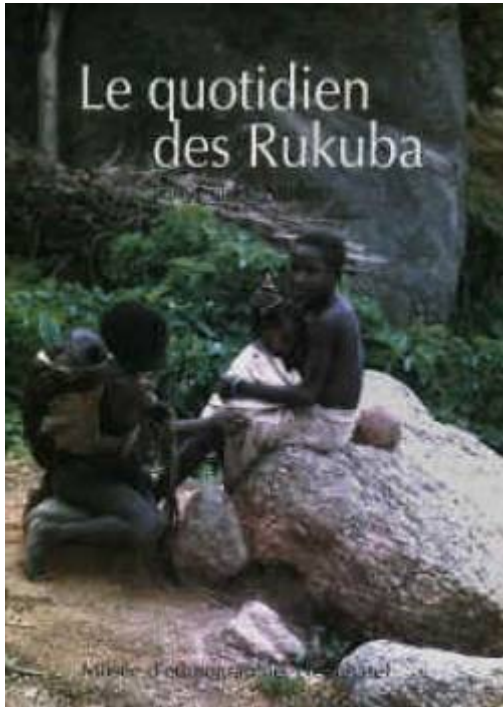


broché CHF 23,40 / € 15.— (port en sus).

[Accès aux objets via la base de données](#)

[Document](#)  3.63Mo

No 6 Jean-Claude Muller. Collections du Nigéria: le quotidien des Rukuba.



Avant-propos - Introduction - Les Rukuba - Le complexe d'habitation - Le cycle agricole - Les saisons et les festivités - Conclusion - Catalogue - Glossaire - Bibliographie - Photos des 158 pièces étudiées, 13 ill. noir/blanc, 2 cartes, 8 figures.

17 x 24 cm, 192 p. sous couverture couleurs, laminée mat.

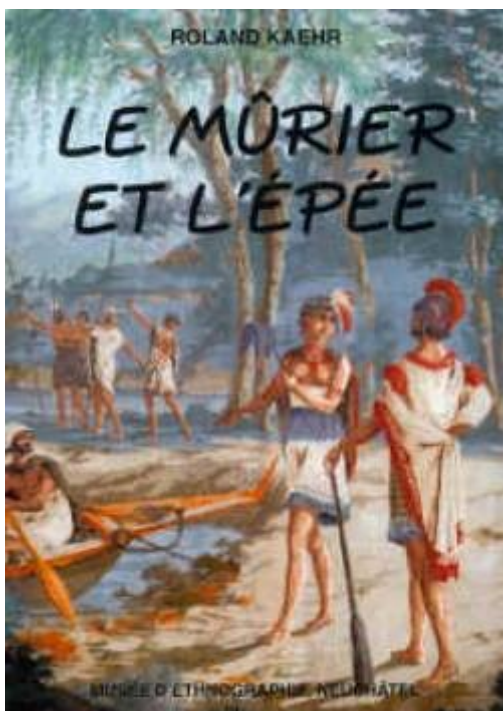
ISBN 2-88078-018-7 © **1994**

broché CHF 20.20

[Accès aux objets via la base de données](#)

No 5 Roland Kaehr. Le mûrier et l'épée: le Cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel.





Du général aux particuliers - Le mûrier et l'épée - La raison suffisante, les effets et les causes - Les parcours de la curiosité - Des objets et des hommes - Le Cabinet à Saint-Sulpice - L'inventaire miraculé et l'inventaire fantôme - Ex libris - Du Cabinet au Musée - Une malle aux Indes - Collection passion - L'ouverture au public - Les lumières sur la ville - Les «curiosités artificielles» - Catalogue des objets - Catalogue des livres - Sources manuscrites et bibliographie - 140 photos, 8 planches couleurs.

17 x 24 cm, 440 p. sous couverture couleurs, laminée mat.

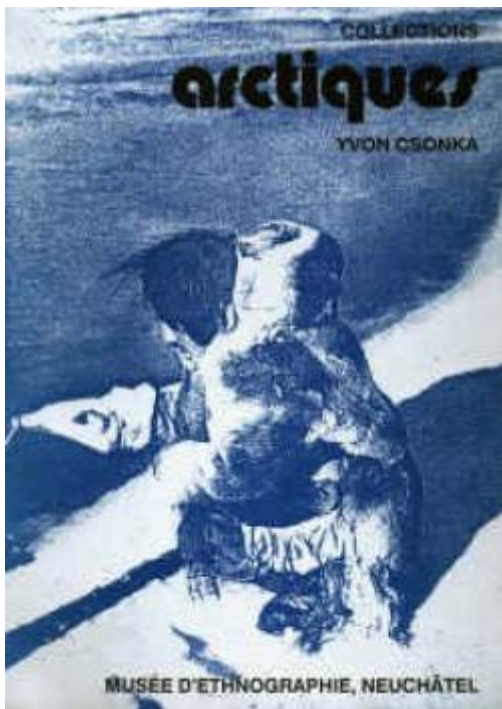
ISBN 2-88078-25-X © 2000  
broché CHF 39.60

[Accès aux objets via la base de données](#)

[Accès au PDF \(19 MB\) via RERO](#)

No 4 Yvon Csonka. Collections arctiques. Préface de Jean Malaurie.





Avant-propos - Les Esquimaux Caribous à Neuchâtel - Introduction - Le peuple esquimau - Matières premières et technologie - Organisation du catalogue - Collections du nord-ouest de la baie d'Hudson (la collection Arsène Turquetil; la collection Jean Gabus) - Autres objets de l'Arctique central canadien - Collections de l'Arctique occidental - Collections de l'Arctique oriental - Objets non documentés - Index par cotes - Index par collections - Glossaire - Bibliographie. Photos des 331 pièces étudiées, 1 ill. noir/blanc, 2 cartes, 5 dessins au trait.

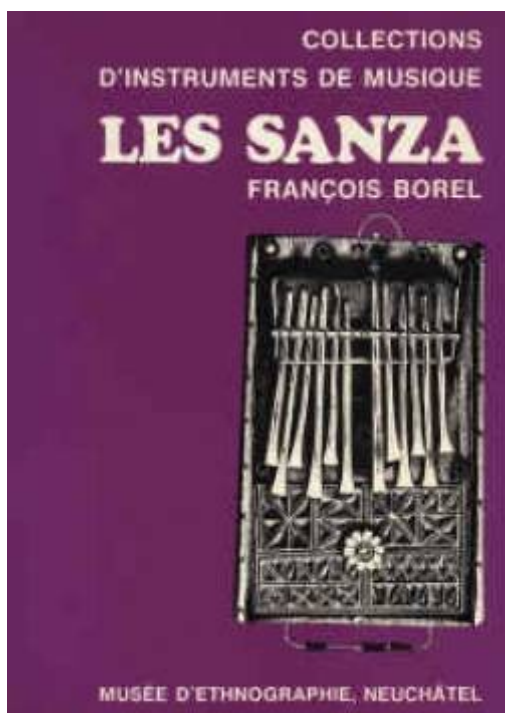
17 x 24 cm, 216 p. sous couverture laminée.

ISBN 2-88078-011-X © **1988**  
broché CHF 25.00

[Accès aux objets via la base de données](#)

No 3 François Borel. Collections d'instruments de musique: les sanza.





Introduction - Description - Occasions et techniques de jeu - Classification - Catalogue descriptif - Index - Mesures des hauteurs et intervalles - Bibliographie - Discographie - Photo des 102 pièces étudiées, 3 ill. noir/blanc, 10 dessins au trait, tableaux et schémas.

17 x 24 cm, 184 p. sous couverture laminée.

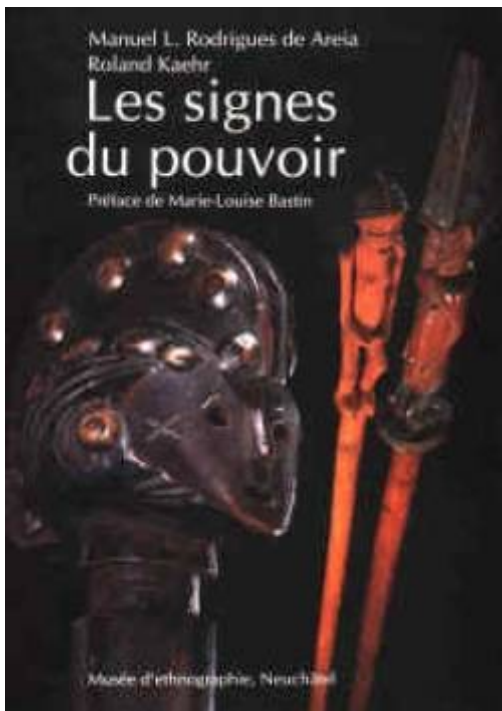
ISBN 2-88078-008-X © **1986**

broché CHF 20.60

[Accès aux objets via la base de données](#)

No 2 Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia, Roland Kaehr, Roger Dechamps. Collections d'Angola: les signes du pouvoir. Préface de Marie-Louise Bastin.





Avant-propos - Neuchâtel et l'Angola - Introduction (avec étude des matériaux) - Catalogue - Bâtons avec représentation anthropomorphe - Bâton sans représentation anthropomorphe - Massues de parade - Haches de commandement et de parade - Epées et poignards - Sièges - Index par cotes - Glossaire -Bibliographie - Résumé en portugais - Annexe: analyse des bois. Photo des 219 pièces étudiées, 2 coupes microscopiques, 5 ill. au trait, 2 cartes.

17 x 24 cm, 224 p. sous couverture couleurs, laminée mat.

ISBN 2-88078-015-2 © **1992**

broché CHF 25.30

[Accès aux objets via la base de données](#)

No 1 Marceline de Montmollin. Collection du Bhoutan.





Avant-propos - Historique de la collection et conception du catalogue - Aspect géographique du Bhoutan - Aspect historique - Aspects de l'art du Bhoutan - Catalogue descriptif - Inventaire - Bibliographie - Table des illustrations. Carte, 4 ill. coul. et 24 ill. noir/blanc.

17 x 24 cm, 96 p., sous couverture laminée.

ISBN 2-88078-001-2 © 1982

broché **ÉPUISÉ**

Réédité dans le cadre du catalogue de Daoulas

[Accès aux objets via la base de données](#)

## **Publications diverses**

### **Commande |**

Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr. Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas





Neuchâtel: Musée d'ethnographie

28,5 X 25 cm © 2005

ISBN 2-88078-030-6

Relié CHF 150.--

19.04.2006

Jean GABUS. Sahara: bijoux et techniques.



Neuchâtel: La Baconnière

28 x 23 cm © 1982

ISBN 2-8252-1008-4

Relié CHF 90.--

Documents - ISSN 1420-1208

**N° 1. Jean Louis CHRISTINAT. 1995.**

Littérature de ficelle: O Brasil dos poetas.

17 x 24 cm, 16 p. (épuisé)

**N° 2. André LAGNEAU. 1995.**

Egypte ancienne.

17 x 24 cm, 32 p., croquis. CHF 8.--

**N° 3. François BOREL. 1992.**

A fleur de peau.



15 x 21 cm, 24 p. (épuisé)

**N° 4. François BOREL et Albert COSTA. 2004.**

Tuareg. Nomadas del desierto.

17 x 24 cm, 40 p. CHF 3.--

09.11.2003

## Disques

### Commande |

Bénin, rythmes et chants pour les vodun.



Enregistrements (1973-74), texte et photos de François Borel. 1991. Disque compact VDE 612/AIMP XVIII. CHF 30.--

[Document](#) 📎 [2.83Mo](#)

Niger, musique des Touaregs. Vol. I et II.

Enregistrements, texte et photos de François Borel et Ernst Lichtenhahn. 2002. Disques compact VDE 702+703.

CHF 30.--

Echantillon sonore à venir

Distinction

Samedi 19 juillet 2003, dans le cadre du Festival des Suds à Arles, [l'Académie Charles Cros](#) a décerné pour la première fois ses *Coups de coeur Musiques du Monde*. Parmi les titres sélectionnés et primés, figuraient les disques Niger: musique des Touaregs (vol. 1: Azawagh; vol. 2: In Gall), réalisés par François Borel sur la base de documents sonores recueillis par l'auteur et Ernst Lichtenhahn entre 1971 et 1998 et faisant des Archives sonores du MEN.

Deux CD VDE-Gallo (Lausanne) CD-1105 et 1106 / AIMP (Genève) LXVIII et LXIX, 2002

09.11.2003





## Documentation

### Archives sonores

## Inuit



En 1938, lors de sa mission ethnographique chez les Esquimaux-Caribous de la Baie d'Hudson, Jean Gabus collecta les premiers enregistrements qui allaient constituer la base des archives sonores du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. A cette époque, les appareils d'enregistrement portatifs n'existaient pas encore. C'est donc sur un appareil à graver les disques que furent fixés des échantillons représentatifs de l'univers sonore et musical de l'iglou. Ils se composent de 59 documents comprenant des danses au tambour piherk, des chants magiques pektroherk, des conversations diverses, des mélopées, des chants de chasse, des jeux d'acoustique (enfants), des jeux de bilboquet et appels pour la conduite des chiens. Cette collection, qui a fait l'objet de travaux importants de la part de M. Zygmunt Estreicher, est d'autant plus précieuse qu'elle comporte des documents uniques en leur genre. En effet, il y a longtemps que les Esquimaux Caribous ont perdu une grande partie de leur patrimoine musical, tant ils ont subi d'influences diverses, notamment de la part de la culture anglo-saxonne.



## Sahel

Dès 1948, lors de ses nombreuses missions sahariennes et soudanaises, Jean Gabus recueillit un grand nombre de documents sonores, inaugurant ainsi une collection de musique touarègue, peule, haoussa et maure qu'allaient enrichir par la suite les recherches d'ethnomusicologues attachés au MEN. Cette collection présente un grand intérêt, tant par son aspect qualitatif et quantitatif que du point de vue chronologique, puisqu'elle s'étend sur une longue période (1948-1994). En voici les étapes:

Mission Sahara/Soudan 1948-1949: 101 documents de musique haoussa, touarègue et des Peul-Bororo.

Mission Mauritanie 1950: 41 enregistrements de musique maure, plus une série de documents «sur le vif» lors d'une chasse avec des nomades Nemadi.

Mission Niger-Tombouctou 1953: 24 enregistrements de musique haoussa et de musique de Tombouctou (dont des appels à la prière du Muezzin). En 1959-1960, l'ethnomusicologue attitré du MEN, Zygmunt Estreicher (1917-1993) effectua une mission de recherche ethnomusicologique au sud-est du Niger, d'où il rapporta une centaine de documents de musique des Peuls Wodaabe, des Manga et des Haoussa. Lors de la Mission «Cure salée» 1971, 223 enregistrements furent réalisés par Ernst Lichtenhahn, musicologue: musique haoussa, touarègue et sonrai.

Dès 1973, François Borel mena plusieurs enquêtes ethnomusicologiques au Niger auprès des Touaregs et des Haoussa.

1973: 65 enregistrements entre Tahoua et In Gall.

1978: une vingtaine de chants et de rythmes de tambour tendey chez les Touaregs kel Fadey (In Gall); 1980-1983: Recueil du répertoire des airs instrumentaux et vocaux des Touaregs nomades de deux régions distinctes:

- région I: les Touaregs Tegaregareyt;

- région II: les Touaregs de la région d'In Gall et des plaines de l'ouest de l'Aïr.

Répertoire complet des airs de vièle monocorde anza, au total 250 titres différents: c'est-à-dire l'ensemble du patrimoine de ces deux régions. Répertoire des chants d'hommes solistes comprenant aussi des poèmes: 86 documents. Répertoire des chants et des rythmes de tambour: 68 chants et rythmes recueillis auprès d'une quinzaine de joueuses et chanteuses. Chants islamiques, chants de mariage, chants de femmes et jeu de tambours lors de la fête du Mouloud à In Gall. Activités enfantines, luth malien tahardant.

1987: Enquête de contrôle et enregistrements vidéo dans la région de Tahoua. Une dizaine d'heures de jeu de vièle monocorde, de construction d'instruments, de tambour sur mortier à caractère curatif, de récitation de poèmes.

1991: Enquête sur la construction d'instruments dans le cadre du Centre de formation et de promotion musicale (CFPM) de Niamey. Une dizaine d'heures de vidéo et d'enregistrement sonore de musique zarma et haoussa tant traditionnelle que moderne.

1992: Enquête avec stagiaires du CFPM dans les milieux zarma, haoussa et touaregs de la région de Baleyara. Une dizaine d'heures d'enregistrements sonores et vidéo.

1994: Mission de recherche en compagnie de Ernst Lichtenhahn dans la région de Tahoua. Une vingtaine d'heures d'enregistrements sonores de vièle monocorde touarègue, de tambour sur mortier, de chants avec vièle monocorde haoussa.

## Amérique du Sud

Mission P.-Y. Jacopin (1969-1971), ethnologue américaniste, chez les Yukuna d'Amazonie colombienne: près de 200 documents de haute valeur ethnomusicologique, puisque pris «sur le vif», lors de grandes fêtes rituelles.



Afrique noire

Enquête de F. Borel en République du Bénin (1973-1974), à Porto-Novo et Allada, à l'occasion de cérémonies funéraires, de la fête du roi d'Allada et de la sortie de jeunes initiées au culte des vaudoun: en tout 55 documents, dont certains ont été publiés dans le CD Bénin: rythmes et chants pour les vodun, VDE-Gallo 612, 1990.

**NB: Ces documents peuvent être consultés par les chercheurs selon entente préalable. Mise à jour le 06.06.1999**

[François Borel]

**05.11.2003**

## **Photographies anciennes**

Photographies anciennes



La présence d'archives photographiques anciennes – antérieures à 1945 – au Musée tient plus de l'accident (ou du hasard heureux) que d'une volonté délibérée et c'est à l'intérêt relatif (pour ne pas dire à l'inertie) que bien des documents ont dû leur préservation. Elles se présentent sous la forme de tirages isolés, d'albums ou de diapositives destinées à illustrer des cours ou des conférences.

Au XIXe siècle, quelques photographies ont pu accompagner des objets et, à en juger par leur degré d'effacement, les suivre dans les vitrines. Tout au début du suivant, alors que le Musée s'apprête à occuper son propre bâtiment et à disposer de son propre budget, est prise une initiative unique: l'achat au Père Henri L. Trilles de 12 agrandissements concernant le Congo français d'alors. La démarche reste sans lendemain et le conservateur [Charles Knapp](#) ne recueille qu'une poignée de clichés.



De par sa formation artistique, mais aussi par suite des développements technologiques qui facilitent la photo, [Théodore Delachaux](#), son successeur, est plus ouvert à l'image. Il accepte de la sorte l'énorme dossier iconographique du professeur Arthur Dubied qui comprend jusqu'à des coupures de journaux (mais aussi des portraits de Barrak). Mais les enrichissements demeurent occasionnels et anecdotiques. Delachaux y contribuera pourtant massivement lui-même par le bon millier de prises de vues 6 x 6 qu'il rapportera de la IIe Mission scientifique suisse en Angola (MSSA 1932-33).

Cet ensemble ne sera complété de sa contrepartie 24 x 36 due à [Charles Emile Thiébaud](#) qu'en 1992. Des deux séries existe un choix de tirages de qualité. Avant la guerre, quelques photos anciennes de Gustave Schneider seront également précieusement engrangées.

Avec [Jean Gabus](#), la photo conquiert définitivement sa place mais l'archivage ne suit pas. Les documents rares des Inuits (1938-39) restés sa propriété jusqu'à son décès sont malheureusement souvent sans légendes et se trouvent mélangés avec ceux des Lapons. Ceux de la «mission Goundam» de 1942 ont pu être situés mais ceux des 12 autres missions africaines du Musée, qui ont suivi, présentent aussi de semblables difficultés d'exploitation.

Le don en 1950 du matériel préparatoire pour le Japon illustré d'Aimé Humbert qui avait été préservé en grande partie a fait rentrer en même temps une bonne centaine de photos des années 1860 dont des panoramas et des œuvres notamment du célèbre Felice A. Beato. Par la suite, quelques albums anciens viennent documenter des fonds d'objets, surtout africains, mais leur traitement n'est pas systématique.

Dans les années quatre-vingt, un lot datant de soixante ans accompagne le don de Mme Gabrielle Gediking-Ferrand, recoupant parfois le fonds Gustav Schneider fils.

Depuis 1999, le MEN est dépositaire d'un fonds spécialisé sur les Ainu. Les 19 photographies prises au début du XXe siècle par Bronislaw Piłsudski et remises par M. Witold Kowalski en sont le point de départ.

Avant que le rassemblement des documents ne permette d'en mesurer l'ampleur, des manques généralisés dans tous les domaines ont longtemps maintenu ce secteur en quasi-léthargie. Le premier survol réalisé dans le cadre de la Société suisse d'ethnologie les en tire à peine et, regroupant les éléments dispersés, en facilite l'approche. Il reste néanmoins à les loger, les classer et à les inventorier unité par unité, ce qui pourrait faire surgir quelques découvertes heureuses car des trésors dorment peut-être encore à l'abri de dossiers oubliés...

Dans l'état actuel de leur inventaire et de leur conservation, les archives photographiques du Musée ne sont pas accessibles au public.

[François Borel et Roland Kaehr]

**02.10.2003**



## Catalogue des films

### Angola



de Marcel Borle, 1929, 16 mm n/b, muet, 60', avec intertitres en français (version restaurée en 1989). Production Borle.

Tourné par Marcel Borle durant la Première Mission scientifique suisse en Angola (1928-1929), ce film, comme l'auteur le précise dans le générique, «est un simple carnet de notes où ont été notées des "impressions de voyage". Et rien d'autre.» Néanmoins, ce document retrace fidèlement, grâce à des prises de vues parfaitement maîtrisées et un habile montage, l'itinéraire de l'expédition dès son départ de Suisse, les conditions de voyage et de recherche, de même que les nombreuses scènes de vie quotidienne, de contacts avec les populations locales au cours de la mission à laquelle participaient, outre le cinéaste lui-même, le Dr Albert Monard, le Dr Georges Hertig et son père, William Borle.

### Esquimaux

films de Jean Gabus, 1938-39. Trois bobines. 27'; 290 m env.

Il s'agit de séquences montées l'une à la suite de l'autre, sans titres ni commentaires écrits. Elle montrent pêle-mêle les activités domestiques quotidiennes d'Inuit de la Baie d'Hudson (Eskimo Point), des scènes de pêche et de chasse au caribou, de construction d'iglous et de traîneaux, de déplacements en traîneau en hiver et en bateau l'été.

Malgré leur caractère «amateur» et improvisé et la qualité souvent médiocre de la pellicule et des collages, ces prises de vues constituent certainement un témoignage historique sur la vie traditionnelle de populations particulièrement touchées par l'acculturation.

Bobine 1. Pêche, iglous et caribous. 16 mm, noir/blanc, muet, (taches en haut de l'écran). Pêche balaineau, pêche en bateau, iglous, traîneau, chiens, chasse au caribou, banquise, etc.

Bobine 2 (suite). Mêmes caractéristiques, (grosses taches en haut de l'écran pendant 3'). Chiens, traîneau, pêche, glace, passages traîneau, collines, caribous, dépeçage, guet au trous de pêche.

Bobine 3 (Assemblage de séquences diverses). Mêmes caractéristiques.

[Film restauré et copié en S-VHS en décembre 1995]

### Niger et Nigéria

de Jean Gabus, 1948 (cf. Bibliothèques et Musées 1949: 64; 1950: 58-9). Films n/b et coul., muets. Huit bobines de différentes longueurs (120 à 250 m). Montages sans titres ni commentaires écrits.

Bobine 1. Les marchés de Kano, Tahoua et Barmou

Bobine 2. Les techniques artisanales (briquetiers, égreneuse et fileuse, tisserand, indigotier, tanneurs et peaussiers, puisatiers, graveurs de Calebasses, potière)

Bobine 3. Le forgeron

Bobine 4. Jeux et musiciens

Bobine 5. Danses haoussa

Bobine 6. La vie quotidienne d'un village haoussa

Bobine 7. Dans les campements des Peuls bororo

Bobine 8. La vie des Touaregs



## Maroc et Mauritanie

de Jean Gabus, 1951 (cf. Bibliothèques et Musées 1951: 109). Films n/b et coul., muets, six bobines de 125 m. Montage par le Dr. Keller.

Bobine 1. Métiers marocains. Les principaux métiers artisanaux étudiés brièvement à Rabat, Marrakech et Fez (tanneurs, tisserands, dinandiers, mosaïstes). n/b.

Bobine 2. Maroc 1951. Quelques aspects d'artisans, des souks, des marchés de Fez et de Marrakech; danses, conteurs, escrimeurs au bâton, charmeurs de serpents. coul.

Bobine 3. Mauritanie 1951: le pays. Prises de vues de quelques sites du Trarza et du Hodh; vues aériennes. coul.

Bobine 4. Mauritanie 1951: les métiers. Forgerons, tisseuses, fabricants de perles et de nattes; vie quotidienne: les visiteurs, le thé, les jeux d'enfants. n/b.

Bobine 5. Mauritanie 1951: les hommes. Scènes de la vie quotidienne: le campement, le marché, le puits et les troupeaux; les jeux et les plaisirs (danses, tambour de fête à l'occasion d'un mariage de forgeron, chants et déclamations des griots).

Bobine 6. Mauritanie 1951: les Nemadi (couleurs, 8'30"). Campements et déplacements près de Oualata; étapes de la chasse principale à l'addax dans le Djouf à travers l'Aklé (est). Gazelles, biches-Robert, mais pas d'addax! Ce document est le premier consacré à ces chasseurs archaïques et à cette région.

Bobine copiée en S-VHS en décembre 1995]

## Mission «Agadez - Tahoua - Tombouctou»

par A. Coeudevez, 1953. coul. (cf. Bibliothèques et Musées 1953: 60). 1 bobine contenant:

1. Tahoua. Conteur Albarka racontant une de ses histoires «Wanabéri»; potière Narba au travail; scènes de marché.

2. Tombouctou. Scènes de rue et de marché; tambour et danses dirigés par la «griotte» Aïssa Alamiri. Fabrication de bijoux de paille par l'artisanne Bolo Larbi.

## Les Nomades du soleil



de Henry Brandt, 1954, 16 mm coul., son optique, 44', version française (version restaurée en 1987). Production Henry Brandt.

Tourné en 1953 chez les Peul Wodaabe du Niger, ce film est certainement le premier document qui présente la vie nomade de ces éleveurs de zébus, leurs déplacements saisonniers et leurs fameuses fêtes de retrouvailles en saison des pluies. Après les changements profonds que les Wodaabe ont subi au cours des sécheresses successives de ces vingt dernières années et la folklorisation progressive de leur culture, ce film reste un témoignage unique.

Fresque Erni 1954,

de E. Scheidegger, 16 mm, coul., muet, env. 5' à 18 images/seconde.



Reportage sur la technique de réalisation de la fresque par l'artiste, en novembre 1954, au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

175 ans, 1954, 1967,

16 mm n/b, son optique et muet.

1 bobine contenant: Cinq reportages extraits du Ciné-Journal suisse sur les sujets suivants:

1. Réalisation de la fresque d'Erni par l'artiste (1954).

2. Exposition «La Chine».

3. Exposition «Indonésie: îles des dieux».

4. Salle Mauritanie: fresques d'Erni et guide automatique.

5. Exposition «Parures et bijoux dans le monde».

6. Un reportage (muet) sur le Musée à l'occasion de l'exposition «175 ans d'ethnographie» (1967), env. 16'.

In Gall. Rythmes, gestes et techniques,

de Pierre Barde et Jean Gabus, 1972. 16 mm, coul., son optique, 54', version française. Production TSR.

Bourgade située à 120 km à l'ouest d'Agadez (Niger), In Gall est un lieu de rencontre entre sédentaires et nomades. Son urbanisme et son architecture en banco y sont encore purement traditionnels de même que son artisanat, très vivace, notamment celui des forgerons touaregs fabriquant des bijoux en argent et celui des fabricants de selles de chameau. Mais c'est surtout les musiciens, d'origine haoussa, songhay et touarègue, dépositaires de la tradition orale, qui restent très actifs dans cette ville-marché et qui offrent une confrontation ethnomusicologique du plus haut intérêt.

Les Touaregs du crépuscule,

de Pierre Barde et Jean Gabus, 1972. 16 mm, coul., son optique, 62', version française. Production TSR.

Description de la vie quotidienne d'un groupe de touareg, la tribu des Kel Nan, dont le chef, Mohammed ag Elkhurer, est l'amenokal (héritier du pouvoir traditionnel de la chefferie) des Iullemmeden de l'est (région de l'Azawagh, République du Niger) et de son organisation sociale. Les travaux des bergers et des artisans, les réjouissances (musique, danse, jeux), sont rythmés par les différentes phases de la journée. On suit le déplacement complet du campement d'un lieu de pâturage à l'autre en période de transhumance, pendant la saison des pluies.

Oualata

**Le temps suspendu,**

de Pierre Barde et Jean Gabus, 1977. 16 mm coul., son optique, 62', version française. Production TSR.

Petite ville au bout d'une piste malaisée, située en plein Sahara, au sud-est de la Mauritanie (Hodh oriental), Oualata est un morceau du passé demeuré vivant au coeur du XXe siècle. Le temps s'y est comme arrêté. Cette ville fut jadis un marché prospère, un important carrefour sur les routes des caravanes qui faisaient escale en grand nombre autour de ses puits. Mais avec la motorisation, les voies commerciales se sont détournées d'elle, seuls les nomades viennent encore à ses puits, abreuver leurs chameaux et faire provision d'eau. Oubliée dans son coin de désert, repliée sur elle-



même, la cité continue à vivre sur un rythme millénaire.

### **La loi du Coran,**

de Pierre Barde et Jean Gabus, 1977. 16 mm coul., son optique, 68', version française. Production TSR.

Si elle a quelque peu perdu de sa splendeur matérielle, Oualata est restée un centre spirituel important. Toute la vie s'y déroule toujours selon les règles du Coran dont on observe scrupuleusement les préceptes. Des étudiants, venus des plus lointaines contrées de l'Afrique islamisée y suivent l'enseignement de marabouts réputés, ces savants professeurs experts dans les sciences issues du Livre Saint. De grands bourgeois lettrés, de riches commerçants maures dont les affaires se développent désormais ailleurs, y entretiennent encore leurs belles maisons et leurs familles, car ils demeurent attachés à la ville de leurs ancêtres. Toute une population - artisans maures, serviteurs et bergers de race noire - travaille pour eux et vit par eux, qui sont restés les principaux dispensateurs d'argent, les moteurs de l'économie locale. Ainsi se maintient dans les faits une hiérarchie sociale héritée sans altération directement du Moyen-Âge.

La dernière chasse des Nemadi,

de François Pailleux, Jean Gabus et Raymond Thorin, 1977. Super 8 mm coul., son magnétique, 90', version française. Prod. CNRS.

Des années de sécheresse ont décimé le gibier dans certaines régions d'Afrique. Cependant, une expédition est organisée par un groupe de Nemadi dans leur région de chasse, l'Aklé (Hodh oriental, République islamique de Mauritanie), à l'initiative de Jean Gabus. On assiste aux préparatifs de la chasse ou gueimaré: organisation des camps de base, caravanes de ravitaillement en eau, patrouilles de reconnaissance et rituels de divination gzana, puis à l'expédition elle-même qui a vainement tenté de rencontrer le gibier.

**NB: Certains de ces documents peuvent être visionnés par les chercheurs selon entente préalable.**

[François Borel]

## **Liens utiles**

Liens utiles

<a href="#"><u>Pages blanches</u></a>		<a href="#"><u>Institut d'ethnologie</u></a>		<a href="#"><u>Ville de Neuchâtel</u></a>	
<a href="#"><u>Pages jaunes</u></a>		<a href="#"><u>Université</u></a>		<a href="#"><u>Google</u></a>	
<a href="#"><u>Outils</u></a>	<a href="#"><u>Doc</u></a>	<a href="#"><u>Réseau</u></a>	<a href="#"><u>Ethno</u></a>	<a href="#"><u>Musées</u></a>	<a href="#"><u>Expos</u></a>
<a href="#"><u>Biblio</u></a>	<a href="#"><u>Presse</u></a>	<a href="#"><u>RTV</u></a>	<a href="#"><u>Musique</u></a>	<a href="#"><u>Cinéma</u></a>	<a href="#"><u>BD</u></a>

[Intranet du MEN](#)



08.11.2003



## Bibliothèque

### **Bibliothèque du MEN et de l'IE**



Une seule [bibliothèque](#) pour deux institutions: c'est une des formes de collaboration entre [l'Institut d'ethnologie de l'Université](#) et le Musée d'ethnographie de la Ville de Neuchâtel. Sise au 2e étage du bâtiment en fer et verre, la bibliothèque est ouverte du lundi au vendredi de 8h à 18h en périodes de cours et d'examens. En dehors de celles-ci, il est prudent de se renseigner !

Les livres, [périodiques](#) et brochures se bousculent sur les rayons, les piles s'entassent, les ordinateurs ralentissent, la bibliothécaire va bientôt craquer: vous l'avez compris, on manque de personnel. Dès lors, si vous voulez consulter ou emprunter des documents qui nous appartiennent, s'il-vous-plaît, faites vos recherches au préliminaire dans les catalogues informatisés ou les [bibliographies de cours](#). Les documents de la bibliothèque d'ethnologie sont répertoriés dans le catalogue des bibliothèques de l'Université de Neuchâtel.

A l'attention des personnes travaillant sur le campus universitaire de Neuchâtel: utilisez les ressources électroniques de l'Université, bases de données, dictionnaires, périodiques, disponibles à partir de votre poste informatique. Depuis <http://www.unine.ch/biblio/>, cliquez sur «Bibliothèque virtuelle», puis par exemple sur «Consortium» ou «Index thématique». Nous sommes à votre disposition pour répondre à d'éventuelles questions.

#### Nouvelles acquisitions

<u><a href="#">RBNJ</a></u>	<u><a href="#">Rero</a></u>	<u><a href="#">Autres catalogues</a></u>
Réseau des bibliothèques neuchâteloises et jurassiennes.	Catalogue collectif du réseau romand.	Catalogues des différentes bibliothèques du réseau romand.

[Raymonde Wicky]



## Site Internet

Site Internet



Le site Internet du MEN a fait l'objet d'importantes modifications de structure en avril 2006. La barre de navigation horizontale a notamment été remaniée. Proposant anciennement:

Info musée - Expositions - Collections - DocuMen - Activités - Actualités,  
elle présente actuellement:

Info musée - Actualités - Expositions - Collections - Publications - DocuMen.

La nouvelle répartition permet de retrouver une catégorie consacrée aux «Publications», les autres rubriques de la catégorie «Activités» supprimée au passage étant réparties ailleurs (par exemple «Les Amis du Musée» et «L'Atelier des musées» dans la catégorie «Info musée»).

La catégorie «Actualités» est avancée et distingue aujourd'hui clairement les activités à venir (rubrique «Agenda»), les nouvelles du Musée («Niouzes») et les activités passées («Anciennes activités»).

Par ailleurs, la barre de navigation verticale de la première page permet d'aller directement vers certaines rubriques d'intérêt général pas forcément évidentes à trouver sur le site.

Mise en service le 22 août 1998, la première version du site Internet du MEN avait été conçue par l'équipe du Musée, développée avec la collaboration de l'ESNIG (Ecole supérieure neuchâteloise d'informatique de gestion) et hébergée par le CEG (Centre électronique de gestion).

Conception, réalisation et évolution (dès août 1998): Marc-Olivier Gonseth (MEN)

Développement informatique (jusqu'à août 1998): David-Alexandre Benetazzo (ESNIG)

Documentation: François Borel, Marc-Olivier Gonseth et Roland Kaehr (MEN)

Dessin: Nicolas Sjöstedt (MEN)

Photographie: Alain Germond (MEN)

En 2003, l'équipe du MEN a décidé de modifier son site Internet tant sur le plan formel que sur celui de la technologie et du mode de navigation. Les contenus de l'ancien site ont donc été réinsérés dans une nouvelle matrice permettant d'autres regroupements et recoupements (assemblage des pages en temps réel par la plate-forme direct2web, permettant une intervention via Internet).

Cette deuxième version a été conçue par l'équipe du MEN et développée par le CEG sur la base d'une technologie développée par Arcantel.

Conception: Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Coline Niess (MEN)

Développement informatique: Christophe Pittier, Jean-Luc Favre, John Kummli, Fabrice Drapel (CEG)



Ligne graphique: Nicolas Sjöstedt (MEN)

Photographie: Alain Germond (MEN)

Mise en service le 27 novembre 2003

Optimisée pour le format 1024X768, compatible 1280X1024 et 800X600.

19.04.2006

## Histoire et lieux



Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel



L'histoire des [collections du Musée d'ethnographie de Neuchâtel](#) (MEN) remonte au XVIIIe siècle, les premières pièces étant issues du Cabinet d'histoire naturelle du général [Charles Daniel de Meuron](#) donné à la Ville en 1795.

Après plusieurs déménagements et partages, le fonds ethnographique fut transféré sur la colline de Saint-Nicolas dans la villa offerte par [James-Ferdinand de Pury](#) pour y installer le MEN, inauguré le 14 juillet 1904.

En 1954-55 fut construit un bâtiment destiné aux expositions temporaires, décoré au nord d'une peinture murale de Hans Erni [Les conquêtes de l'homme](#).

En 1986, une [nouvelle construction](#) s'intercalait entre les deux précédentes afin de permettre l'extension de [l'Institut d'ethnologie de l'Université](#). Financièrement séparées, les deux institutions n'en sont pas moins complémentaires. Elles partagent la même bibliothèque et s'engagent fréquemment dans des entreprises communes, dont la célébration du Centenaire en 2004 et le processus d'extension des bâtiments sont deux exemples forts.

Aujourd'hui, le MEN abrite quelque 30 000 objets dont plus de la moitié est représentée par les [collections africaines](#): Afrique orientale et du Sud; Angola des années 30; Sahara et Sahel (Touaregs et Maures); Gabon. Il conserve aussi des fonds [asiatique](#), [esquimau](#) et [océanien](#), des [instruments de musique extra-européens](#) et des pièces [d'Egypte ancienne](#).

**Attention: seul un petit pourcentage des fonds est présenté dans l'exposition permanente.**

[MEN]

07.11.2003



# Historique du Musée

## L'histoire



Suite à la donation de [Charles Daniel de Meuron](#) et après une série de bibliothécaires, les conservateurs furent successivement:

Louis de Coulon (1804-1894), directeur des musées de 1829 à sa mort; [Frédéric DuBois de Montperreux](#) (1798-1850), conservateur de ~ 1840 à 1848; Frédéric de Bosset (1840-1918), conservateur de 1886 à 1892; [Charles Knapp](#) (1855-1921), conservateur de 1892 à 1921; [Théodore Delachaux](#) (1879-1949), conservateur de 1921 à 1945; [Jean Gabus](#) (1908-1992), conservateur d'octobre 1945 à fin 1978; [Jacques Hainard](#) (\*1943), conservateur d'octobre 1980 à janvier 2006; [Marc-Olivier Gonseth](#) (\*1953), conservateur dès mars 2006.

Parmi l'entourage, deux personnes méritent également d'être signalées pour la part exceptionnelle qu'elles ont pris au développement du MEN et que rappellent des plaques dans l'entrée de la villa Pury, [Gustave Jéquier](#) (1868-1946) et [Arnold Van Gennep](#) (1873-1957). De même, il faudrait leur associer les noms d' [Albert Monard](#) (1886-1952) et de [Charles Emile Thiébaud](#) (1910-1995), participants à la 2e Mission scientifique suisse en Angola (M.S.S.A.).

## Sources pour «L'histoire»

BELLES-LETTRES DE NEUCHÂTEL: Livre d'or 1832-1960. 1962. Neuchâtel: Société des Anciens-Bellettriens neuchâtelois.

BELMONT Nicole. 1974. Arnold Van Gennep, créateur de l'ethnographie française. Paris: Payot.

DELACHAUX Théodore et Jean GABUS. 1946. Rapport sur l'exercice 1945. Neuchâtel: Ville de Neuchâtel.

GABUS Jean et Samuel PERRET. 1949. [Rapport du] Musée d'histoire naturelle. Bibliothèques et Musées de la Ville de Neuchâtel 1948 (Neuchâtel): 31-35.

KAEHR Roland. 1979. «Musée d'ethnographie, Neuchâtel», in: Collections ethnographiques en Suisse: inventaires généraux des musées à Basel, Bern, Genève, Neuchâtel, Zürich. Berne: Société Suisse d'Ethnologie, Commission des musées, pp. 309-377. (Ethnologica Helvetica 2-3).

- 1991. «Gabus, Jean», in: Christopher WINTERS, éd. International Dictionary of Anthropologists. New York et Londres: Garland Publishing, pp. 225-226. - 1993. Gustave Jéquier. Neuchâtel: Musée d'ethnographie. [plaquette accompagnant une présentation ponctuelle, 8 p.]

- 1995. «De la réticence à l'abandon: à propos du 200e anniversaire du fonds Rousseau». Bulletin de l'Association Jean Jacques Rousseau (Neuchâtel) 47: 1-6.

- 1996. «Charles Daniel de Meuron», in: Biographies neuchâteloises: de saint Guillaume à la fin des Lumières, tome I. Hauterive: Editions Gilles Attinger, pp. 180-185.



- 1997. «Monsieur de Batavia: enquête d'identité», in: HAINARD Jacques et Roland KAEHR, éd. Dire les autres: réflexions et pratiques ethnologiques: textes offerts à Pierre Centlivres. Lausanne: Payot, pp. 335-343.
  - 2000. Le mûrier et l'épée: le Cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du Musée d'ethnographie à Neuchâtel. Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
  - KNOEPFLER Denis. 1988. «Frédéric DuBois de Montperreux (1798-1850)», in: Histoire de l'Université de Neuchâtel, tome I (La première Académie, 1838-1848). Neuchâtel: Université de Neuchâtel, pp. 257-304.
  - LANZ Willy. 1986. «Albert Monard conservateur», in: Hommage à Albert Monard, conservateur du musée, de 1920 à 1952. La Chaux-de-Fonds: Musée d'histoire naturelle, pp. 7-16.
  - RAMSEYER Jacques. 1993. «Charles Emile Thiébaud», in: Archives pour demain 1977-1992. Neuchâtel: Département de l'Instruction publique, pp. 79-80.
  - VAN GENNEP Ketty. 1964. Bibliographie des œuvres d'Arnold van Gennep. Préface de G.-H. Rivière. Paris: A. & J. Picard.
- [Roland Kaehr]

**05.11.2003**

## Les lieux

Les lieux

Le MEN est situé sur la colline de Saint-Nicolas, au milieu d'un grand [parc arborisé](#) où un [tambour à fente d'Ambrym](#) signale sa présence.



Une fois passée la grille du portail sud et la loge du concierge qui contrôle l'accès à la propriété, dépassant une grotte-fontaine, un petit escalier traverse le parc, longeant un étang à truites et mène à l'entrée du musée. Un monument rappelle le souvenir de la chapelle de saint Nicolas, patron des pêcheurs, et de sa chandoille, tandis qu'un massif de pins et d'ifs abrite les trois monuments



funéraires de la [famille Pury](#).

Le musée est actuellement composé de trois bâtiments d'époque et de style très différents. La maison de maître que représente la [villa de Pury](#), construite par l'architecte [Léo Châtelain](#), le [bâtiment des expositions temporaires](#) avec réserves en sous-sol et une construction intercalaire abritant principalement [l'Institut d'ethnologie](#).



Le mur nord-ouest de l'annexe abritant les expositions temporaires est occupé par une fresque de 1954 [Les conquêtes de l'homme](#) signée [Hans Erni](#). De 1982 à 1986, elle a été restaurée et transformée en keim par Marc Stähli, avec la participation de l'artiste.

Une salle à l'intérieur comporte [deux peintures de Hans Erni](#) de 1952 totalisant quelque 30 m2 représentant d'une part *L'artisanat* et, d'autre part, *La vie sociale en Mauritanie*.





### Sources pour «Les lieux»

NN. sd. *La villa de Pury est transformée en Musée ethnographique*. [dactylogramme, 2 p.]  
GABUS Jean. [1955] *Les fresques de Hans Erni ou la part du peintre en ethnographie*. Neuchâtel: La Baconnière.  
LOUP M. et C. AEBISCHER. 1995-1996. *Neuchâtel: inventaire des parcs et jardins*. Neuchâtel: Direction de l'urbanisme. [5 fiches]  
MAILLARD Nadja. 1993. *Neuchâtel: recensement architectural*. Neuchâtel: Direction de l'urbanisme. [4 fiches]  
[Roland Kaehr]

**05.11.2003**

### Les collaborateurs

Présentation

**Conservateur:**

Marc-Olivier Gonthier

**Conservateurs adjoints:**

Olimpia Caligiuri Cullity

**Administration:**

Fabienne Leuba

Julien Glauser  
Bernard Knodel

Yann Laville



[Grégoire Mayor](#)

**Conservatrice restauratrice:**

[Chloé Maquelin](#)

**Communication:**

[Chantal Bellon](#)

**Photographe:**

[Alain Germond](#)

**Graphiste:**

[Nicolas Sjöstedt](#)

**Scénographe:**

[Patrick Burnier](#)

**Responsable informatique:**

[Christophe Pittier](#)

**Techniciens:**

[Angelo Giostra](#)

[Yvan Misteli](#)

**Réceptionnistes:**

[Sylvia Perret](#)

[Lucinda Jurt](#)

[Patricia Rousseau](#)

**Le Café:**

Stéphanie Demierre

Filomena Bernardo

Grazyna Comtesse

-

**01.06.2010**

**Les Amis du Musée  
(SAMEN)**

[Activités](#)

[Le Comité](#)



[Inscription](#)

[La SAMEN](#)

## [Excursions](#) | [Visites des réserves](#) | [Visites guidées](#) | [Anciennes manifestations](#) |

Conférences et projections organisées par la Samen



Samedi 23 janvier 2010 dès 18h00 – Tripot à la neuchâteloise

Stimulée par l'exposition *Helvetia Park*, la SAMEN s'est prise au jeu du divertissement et de la convivialité. Le comité et l'équipe du MEN proposent de les rejoindre samedi 23 janvier à partir de 18h pour un mémorable «tripot à la neuchâteloise» sur la colline de St-Nicolas.

Poker, bridge, jass, jeu vidéo, échecs, fléchettes et roulette attendent les joueurs dans les recoins du Musée après un apéritif de bienvenue. Un repas à la bonne franquette leur permettra de reprendre leurs forces et leurs esprits en milieu de soirée.

Fidèle à sa mission éducative et prenant très au sérieux les activités ludiques, la SAMEN offre ensuite à 21h30 une Loto-conférence donnée par l'anthropologue Thierry Wendling. Notez que ce spécialiste du jeu et joueur d'échec classé international invite en parallèle à un affrontement sur l'échiquier avec le(s) spectateur(s) qui le désirent.

L'inscription pour la soirée est fortement recommandée, le nombre de places disponibles étant limité. Pour des raisons d'organisation des activités, nous vous prions instamment d'indiquer lors de l'inscription les deux jeux que vous préférez !

L'entrée comprenant l'apéritif et le repas sans les boissons s'élève à CHF 25.- par personne.

Réservation au 032 718 19 70 ou [reception.men@ne.ch](mailto:reception.men@ne.ch)

Mardi 9 février 2010 à 20h15 – Les sculpteurs du Lötschental, leurs masques et leurs images





Conférence de Suzanne Chappaz-Wirthner, ethnologue et Grégoire Mayor, conservateur adjoint au MEN.

Alors que le carnaval bat son plein dans de nombreuses régions de Suisse, l'ethnologue Suzanne Chappaz-Wirthner et le conservateur adjoint du MEN Grégoire Mayor présentent les recherches sur les sculpteurs de masques qu'ils mènent depuis quatre ans au Lötschental. En partant d'objets et d'images exposés dans Helvetia Park, ils s'intéressent aux enjeux de la création et de la représentation des figures emblématiques de son carnaval, les Tschägättä. La conférence est accompagnée d'extraits vidéos.

Article paru sur ethnographiques.org: <http://www.ethnographiques.org/Les-Tschaggatta-en-scene-debats>

Organisation: MEN et SAMEN  
Auditoire du Musée d'ethnographie  
Entrée libre

Mardi 23 février 2010 à 20h15 – Les anciennes collections coloniales et la Nouvelle Afrique  
Conférence de Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia,

chercheur au Musée d'Anthropologie de l'Université de Coimbra, Portugal.

La curiosité des explorateurs a drainé vers l'Europe une grande quantité d'objets africains exposés d'abord dans les salons et plus tard dans les musées. Une nouvelle génération d'Africains en quête de racines revalorise ce patrimoine dispersé dans le monde et très présent en Europe. En quoi les gardiens de ces collections pourraient-ils collaborer et les mettre au service d'une nouvelle Afrique en quête de valeurs historiques ?

Cette conférence accompagne la sortie de deux importantes publications concernant l'histoire de l'ethnographie neuchâteloise. Annoncée depuis une dizaine d'années dans la série Collections du Musée, la première concerne les 55 masques ramenés lors des deux Missions scientifiques suisses en Angola de 1928-29 et 1932-33. La seconde accompagne et prolonge l'exposition *Retour d'Angola*, qui présente depuis 2007 la 2<sup>e</sup> MSSA dans la Villa de Pury.

Les publications [\*Collections d'Angola 2: les masques\*](#) et [\*Retour d'Angola\*](#) sont disponibles sur la [boutique](#) de notre site ou à l'accueil du Musée.

Organisation: MEN et SAMEN  
Auditoire du Musée d'ethnographie



Entrée libre

Mardi 9 mars 2010 à 20h15 – No more smoke signals !



Un film documentaire de Fanny Bräuning, 2008, Suisse, 90 min. (v.o. anglais, st. al./fr.)

En présence de Kaspar Kasics, dramaturge, monteur et co-producteur du film.

Prix du cinéma suisse 2009: Meilleur documentaire

"Prix de Soleure": 1. Prix du jury aux Journées de Soleure 2009

Prix du patrimoine culturel immatériel (Festival International Jean Rouch 2009)

Zürcher Filmpreis 2008: Meilleur documentaire

Basler Filmpreis 2008: Meilleur documentaire

Une station de radio, isolée sur une petite colline située dans le Dakota du Sud. KILI RADIO - «Voice of the Lakota Nation».

Un endroit oublié entre le combat et l'espoir, entre le mythe américain et le quotidien dans la réserve la plus pauvre des Etats-Unis. Mais il y a Roxanne Two Bulls, qui veut prendre un nouveau départ sur la terre de ses aïeux. Il y a le jeune DJ Derrick, qui découvre son don pour la musique à KILI. Ou alors Bruce, l'avocat blanc, qui tente depuis 30 ans d'obtenir la libération d'un activiste indien. Et voilà qu'apparaît soudain John Trudell, l'ancien rebelle, qui a fait carrière à Hollywood en tant que musicien. A KILI RADIO, tout converge. En lieu et place de signaux de fumée, KILI envoie ses signaux à travers l'immensité du paysage avec un merveilleux mélange d'humour et de mélancolie. Hip hop indigène et pare-brises brisés: la fierté est de retour, it really is ok to be Lakota.

**Bande annonce** et informations [ici](#)

Organisation: MEN et SAMEN

Auditoire du Musée d'ethnographie

Entrée libre

Mardi 23 mars 2010 à 20h15 – Partout: Bern ist überall !





Lecture-performance par des auteurs suisses, accompagnée de musique, pour une rencontre entre langues française et allemande. Avec Antoine Jaccoud, Noëlle Revaz, Michael Stauffer. Musique: Adi Blum.

Plus d'informations [ici](#).

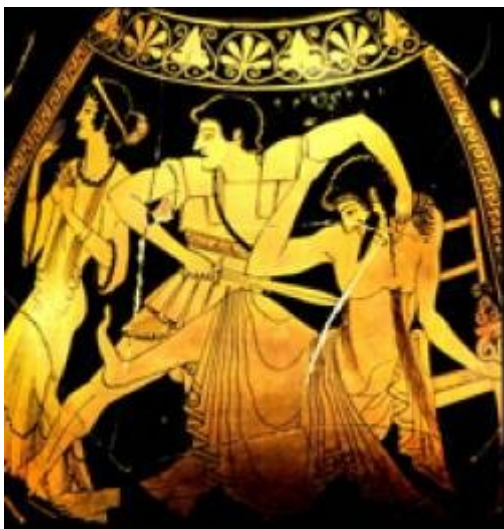
Organisation: MEN, SAMEN et 15ème semaine de langue française et de la francophonie (SLFF)  
Black Box du Musée d'ethnographie  
Entrée libre dans la limite des places disponibles  
Réservation conseillée au 032 718 19 70 ou [reception.men@ne.ch](mailto:reception.men@ne.ch)

Jeudi 15 avril 2010 à 19h15 - Assemblée générale de la SAMEN

Assemblée générale des membres de la Société des amis du Musée d'ethnographie

Auditoire du Musée d'ethnographie

Jeudi 15 avril 2010 à 20h15 – Pour une anthropologie de la Grèce antique



Conférence de François Lissarague, ancien directeur du Centre Louis-Gernet (EHESS, Paris), fondé par Jean-Pierre Vernant.

A travers le prisme de sa spécialité, le décryptage de l'iconographie grecque, le conférencier évoque la tradition anthropologique fondée par Marcel Mauss et Louis Gernet, perpétuée notamment par leurs disciples Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet. Où en est l'anthropologie du monde



antique? D'où vient-elle ? Où va-t-elle?

Organisation: MEN et SAMEN  
Auditoire du Musée d'ethnographie  
Entrée libre

Mardi 8 Juin 2010 à 20h15 - De la bande dessinée à la scénographie



Conférence de François Schuiten, dessinateur et scénariste belge de bandes dessinées

Ethnographe, géographe et explorateur de mondes imaginaires, François Schuiten est le créateur, avec son complice Benoît Peeters, de la célèbre série de BD ***Les Cités obscures***. Dessinateur prolifique, proposant un univers d'une rare cohérence formelle, il a reçu en 2002 le **Grand Prix de la Ville d'Angoulême** pour l'ensemble de son œuvre.

Ses activités ne s'arrêtent pas à la bande dessinée puisqu'il est entre autres le scénographe de plusieurs expositions, dont *La ville imaginaire* (Cités-Ciné Montréal), *Le Musée des Ombres* (présenté successivement à Angoulême, Sierre, Bruxelles et Paris), le *Pavillon du Grand-Duché de Luxembourg* à l'Exposition Universelle de Séville, le gigantesque ***Pavillon des Utopies*** (*A planet of visions*) qui a accueilli cinq millions de visiteurs à l'Exposition Universelle d'Hanovre en l'an 2000, de même que le *Pavillon belge* à l'Exposition de Aichi en 2005.

Invité par le Musée d'ethnographie et la SAMEN, il donnera une conférence sur la manière dont il envisage les liens entre la bande dessinée et la scénographie.

[Biographie](#)

Site des *Cités obscures*: [www.urbicande.be](http://www.urbicande.be)

Organisation: MEN et SAMEN  
Auditoire du Musée d'ethnographie  
Entrée libre

Le Comité de la SAMEN

Le Comité de la SAMEN est actuellement composé des personnes suivantes:

Président: Matteo Capponi



Vice-président: Thierry Béguin  
Secrétaire: Isabelle Girod  
Caissier: Olivier Clottu

Membres: Jérôme Brandt, Anne-Christine Clottu-Vogel, Philippe Dallais, Jean-François Demairé, Julie Perrin, Serge Reubi, Marianne de Reynier-Nevsky

Observateurs: Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville, Grégoire Mayor.

**31.03.2010**

## Inscription

### **Je désire m'inscrire à la SAMEN (Société des amis du Musée d'ethnographie)**

Entrée gratuite au Musée et à toutes les manifestations organisées par la Samen; possibilité de participer aux voyages annuels; réduction de 20 à 30% lors de l'achat de toute publication éditée par le MEN.

Au titre de nouveau membre, la Samen est heureuse de vous offrir la carte d'entrée d'entrée annuelle pour les 12 musées neuchâtelois (villes de Neuchâtel, Hauterive, La Chaux-de-Fonds et Le Locle). Par la suite, cette carte vous sera proposée au prix préférentiel de CHF 10.- (au lieu de CHF 30.-).

Dès réception de ce formulaire, nous vous enverrons la carte d'entrée dans les 11 musées des trois villes du Canton ainsi qu'un bulletin de versement pour le règlement du montant de la cotisation.

Nom \*

Prénom \*

Profession

Rue et No \*

Case  
postale

NPA Ville \*

Téléphone

E-mail \*

Cotisation \* Jeunesse (jusqu'à 25ans) CHF 20.-- Individuelle CHF 45.-- Couple CHF 70.--  
Membre soutien dès CHF 100.--

Message



## La SAMEN

La Société des Amis du MEN (SAMEN)



La SAMEN a pour but de favoriser le développement du MEN, d'enrichir ses collections et d'intensifier ses liens avec le public.

L'encouragement des contacts entre MEN et public revêt plusieurs formes: visites des expositions temporaires et permanentes du Musée et de ses réserves; conférences portant sur les travaux et enquêtes menés par des collaborateurs du MEN ou d'institutions analogues suisses et étrangères; excursions proposant la visite de collections privées, de musées peu connus ou la découverte d'orientations nouvelles en matière de muséologie; voyages plus lointains (1991: la Mongolie; 1993: la Turquie; 1997: le Canada; 1999: le Pérou). La participation de la SAMEN a permis l'acquisition de nombreuses collections (James Hugli, [Jean Gabus](#), Gerhard Göttler) et la publication de plusieurs livres et catalogues.

Vous aimez le MEN, vous appréciez ses expositions et son dynamisme, vous souhaitez participer aux excursions et aux voyages, aux débats, aux conférences et autres manifestations que la Samen organise, alors n'hésitez plus, devenez membre de la Samen.

Vous profiterez ainsi des avantages suivants:

- entrée gratuite au Musée
- réduction de 20 à 30% lors de l'achat d'une publication éditée par le Musée (40% du 8 novembre au 31 décembre 2008)
- conférences, films, excursions et voyages
- carte d'entrée dans les 12 musées des villes de Neuchâtel, Hauterive, La Chaux-de-Fonds et Le Locle au prix préférentiel de CHF 10.- au lieu de CHF 30.- (offerte à tout nouvel adhérent).

**28.10.2008**



## L'Atelier des musées

L'Atelier des musées



L'Atelier des Musées a été créé à l'initiative de la Direction des Affaires culturelles de la ville de Neuchâtel, en 1998. Il vise à promouvoir les activités culturelles et éducatives des trois musées municipaux. Il a pour mission de mettre en place des accueils différenciés selon les publics, notamment pour les groupes scolaires.

L'Atelier des Musées gère notamment les visites commentées dans chacune des institutions et c'est auprès de ses collaboratrices que vous devez dorénavant faire vos réservations. Le secrétariat de l'Atelier est ouvert tous les matins, du mardi au vendredi, de 8h30 à 11h45.



Pour information:

L'Atelier des musées, Faubourg de l'Hôpital 4, CH-2001 Neuchâtel

Tél. 032 717 79 18 (MA-VE de 8h30 à 11h45)

Fax 032 717 79 19

[atelier.musees.neuchatel@ne.ch](mailto:atelier.musees.neuchatel@ne.ch)

[Site Internet](#)

**25.03.2007**



## La boutique

### La boutique



La boutique du MEN propose l'ensemble des publications disponibles à propos des collections et des expositions ainsi que les affiches en petit et grand format d'une partie des expositions présentées depuis les années 50.

Elle offre également des CD de musique ethnique, une série d'ouvrages touchant à l'ethnologie et plusieurs séries de revues éditées par des confrères, qu'il s'agisse de *Recherches et travaux de l'Institut d'ethnologie*, série rassemblant les écrits des ethnologues passés par la maison, de *Tsantsa*, revue de la Société suisse d'ethnologie, ou des *Cahiers de musique traditionnelle*.

On y trouve même quelques objets originaux comme des bijoux touaregs, des guimbardes provenant de diverses régions du globe et même, à certaines occasions, des objets ethnographiques en massepin ou en chocolat.

[Consulter notre boutique en ligne](#)

[[Sylvia Perret](#)]



## Le Café

### **Un petit café au MEN?**



Que vous soyez venus pour une exposition, une rencontre ou une simple promenade, Le Café du MEN vous invite à venir vous détendre dans un cadre sympathique.

## La bibliothèque

[Documentation](#)

[Liens utiles](#)

[Bibliothèque](#)

[Site Internet](#)

[Histoire et lieux](#)

[Base de données des collections](#)

[Moteurs de recherche](#)

[Accès aux publications du MEN](#)

[Science et Cité 2005](#)

[Archives centenaire](#)



## Accès direct à la base de données du MEN

En chantier dès 1986, la base de données des collections du MEN renferme aujourd'hui près de 20 000 objets sur les 35 000 qui constituent la totalité du fonds. Elle est le fruit d'un travail en cours et non l'aboutissement d'un processus de documentation. Elle propose actuellement un échantillon non représentatif des collections, étant donné les inégalités issues du processus de saisie. Les pièces déjà publiées dans la série [Collections du MEN](#) ne comportent généralement ni texte ni image.



Pour l'interrogation online de la base, mise à disposition des internautes dès le 22 décembre 2000, nous proposons quatre entrées différentes: la première part de la **provenance** des objets (recherche par [continent](#), dans laquelle figure également l'Égypte ancienne, par [pays](#) ou par [ethnie](#)) et peut être croisée avec leur catégorie descriptive; la deuxième part de la [catégorie descriptive](#) des objets et peut être croisée avec leur pays de provenance; la troisième part de la [cote de l'objet](#). La quatrième propose une sélection d'objets assortis d'une image ou [catalogue images](#) et peut être croisée avec tous les autres critères. Cette grille de questionnement constitue une première approche. Dès que possible, nous lui substituerons un outil de recherche permettant de scruter l'ensemble des champs pris en compte dans la base, textes descriptifs inclus.



Désireux de donner au public l'accès à tous les objets ayant fait l'objet d'une saisie, même minimale, nous les avons répartis en quatre populations distinctes, en proposant en tête de liste les fiches les plus complètes par ordre alphabétique de leur désignation. Le **label \*\*\*\*** concerne des fiches assez complètes proposant une image ainsi qu'un descriptif développé. Le **label \*\*\*** concerne des fiches proposant une image mais pas de descriptif développé. Le **label \*\*** concerne des fiches proposant une description assez complète mais n'offrant pas d'image. Le **label \*** concerne des fiches sans image et quasiment sans commentaire. La recherche via le catalogue images ne donne en conséquence accès qu'aux objets de **label \*\*\*\*** et **\*\*\***.



La consultation sur l'Internet évoluera parallèlement à la base de données et les objets traités passeront d'une catégorie à l'autre au fil des travaux entrepris. Les internautes qui auraient des remarques ou des suggestions à nous faire sont invités à envoyer leurs commentaires à l'adresse de contact qui se trouve sur les pages concernées.

## Copyright

La base de données des collections du MEN est rendue accessible exclusivement à des fins de recherche et d'usage personnel. Pour toute autre utilisation, les intéressés sont priés de demander la



permission écrite du MEN avant de reproduire ou de transmettre des images ou des textes. Veuillez dans ce cas nous soumettre vos coordonnées (nom et prénom, institution ou compagnie, adresse postale, numéro de téléphone, numéro de fax, adresse e-mail), la liste du matériel que vous désirez utiliser et une description détaillée de votre projet. Vous pouvez nous faire parvenir votre demande par e-mail ([marcol.gonseth@ne.ch](mailto:marcol.gonseth@ne.ch)), par fax (0041 (0) 32 718 19 69) ou par poste (Marc-Olivier Gonseth, Musée d'ethnographie, St-Nicolas 4, CH-2000 Neuchâtel).

**POUR CAUSE DE RECOLEMENT, AUCUN PRET NI VISITE DES FONDS NE SERONT PLUS ACCORDES JUSQU'A NOUVEL AVIS**

28.07.2005

## Science et Cité 2005

Brainweek du 20 au 29 mai 2005





Le MEN participe avec le Musée d'art et d'histoire, le Museum d'histoire naturelle, le Musée d'archéologie et le Service des bâtiments de la Ville de Neuchâtel au festival Science et Cité 2005 intitulé *coscienza, gewissen, conscience: une fête des sciences et des arts*.

Les activités proposées viseront à appréhender selon divers points de vue, liés aux disciplines concernées, le bâtiment des Caves du Palais actuellement en attente de réaffectation et d'y proposer des activités culturelles et festives. Le programme provisoire est disponible sur le [site Internet de la manifestation](#).

**Comme les mises à jour du site Science et Cité sont lentes, le document word ci-joint est pour lors le document le plus précis à disposition.**

[Document](#)  188Ko

**02.02.2005**

## Archives centenaire

14 juillet 1904 – 14 juillet 2004



100 ans d'ethnographie à Neuchâtel, c'est ce que le MEN fête durant toute l'année 2004 (voir la rubrique «Calendrier»): en évoquant une histoire de rêve, celle qui a conduit à comprendre les autres à travers des collections, des expositions, des études de terrain, des recherches.

100 ans d'ethnographie à Neuchâtel, c'est l'histoire d'hommes avec leur personnalité, leurs ambitions, leurs spéculations, leurs savoirs et leur subjectivité.

Charles Knapp, Gustave Jéquier, Arnold Van Gennep, Théodore Delachaux et Jean Gabus ont



marqué leurs parcours en faisant surgir Cokwe, Touaregs, Esquimaux et tant d'autres peuples d'Afrique, d'Asie, d'Océanie, d'Amérique et d'Europe.

100 ans d'ethnographie à Neuchâtel, ce sont aussi des obsessions: l'autre, l'exotisme, l'objet-témoin et, plus récemment, le recul critique, la transversalité, le cannibalisme, la déconstruction culturelle, l'ironie et la provocation.

100 ans d'ethnographie à Neuchâtel, c'est avant tout la volonté de comprendre les sociétés humaines, celles d'ici et d'ailleurs et de plaider pour l'intelligence et la paix.

Jacques Hainard, conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel



Les festivités en quelques lignes et quelques liens

En 1904, le fonds ethnographique de Neuchâtel est transféré sur la colline Saint-Nicolas dans la villa offerte par le mécène neuchâtelois James-Ferdinand de Pury pour y installer le «Musée ethnographique», inauguré le 14 juillet de la même année. Cent ans plus tard, le MEN a choisi de faire ce qu'il ne fait pas d'ordinaire. Pour fêter son Centenaire, les horaires d'ouverture sont chamboulés. La salle d'exposition temporaire est transformée en bar, en club, en salle de spectacles ou en cinéma.

Le programme est festif, ludique, culturel, didactique, scientifique. Il vise à favoriser la rencontre entre le public et les équipes du MEN et de l'Institut d'ethnologie. Commencée le 6 janvier lors de la Fête des Rois, la célébration des [rites calendaires](#) 2004 se poursuivra dans les locaux du MEN jusqu'au 31 décembre.

Du 28 février au 18 avril, l'exposition [Tuareg. Nómadas del desierto](#) présente un point de vue muséographique différent et complémentaire de celui du Musée.

A partir du 8 mars, le [Ciné-club du MEN et de l'Institut d'ethnologie](#) en collaboration avec la Commission audiovisuelle de la Société suisse d'ethnologie projette dès 18h30, chaque mardi de cours universitaire, une sélection de films ethnographiques.

Le 15 mai, la Cérémonie officielle de l'année du Centenaire est suivie de [Au cœur des ténèbres](#), un spectacle musical inédit coproduit par le MEN et interprété par l'Opéra Décentralisé Neuchâtel et par le duo suisse Stimmhorn, sous la direction de Valentin Reymond.

En juin et juillet, les soirées de la colline Saint-Nicolas sont rythmées par le programme [Ethnocturne](#) qui propose des groupes venant du Brésil, de Sibérie, du Golfe arabo-persique, de Madagascar, de Cuba et de France.

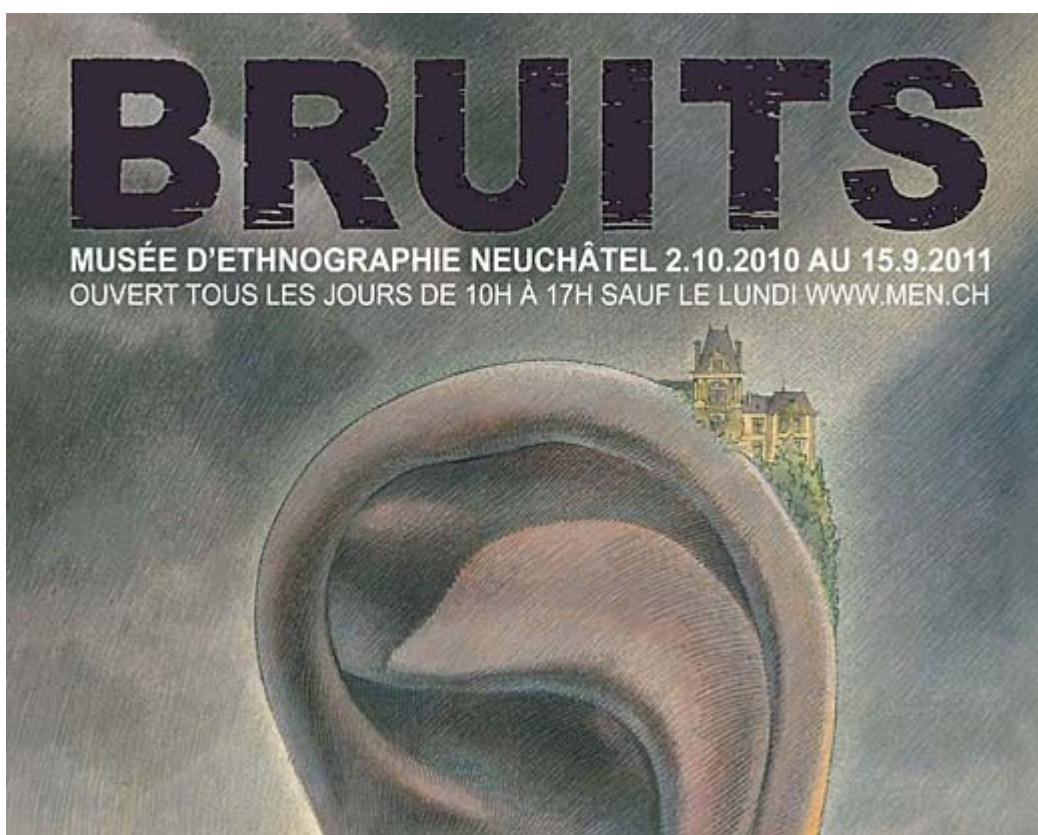
Le Musée réserve également une place importante aux [forums](#). Du 1er avril au 13 mai, le cycle de débats Penser au présent convie des représentants de la politique, de l'agriculture, de l'économie et de la sécurité à échanger leurs points de vue avec un(e) ethnologue et un(e) journaliste. Du 7 au 13 juin, d'entente avec le Centre international d'études du sport, le MEN propose une réflexion sur les



pratiques et les représentations sportives grâce à des [projection de documentaires](#), un [colloque](#) et la transmission en direct sur écran géant du premier match de la Suisse aux Championnats d'Europe de football, enrichi d'un commentaire ethnologique. De mars à décembre, le cycle de conférences Le parti pris des choses offre six soirées centrées sur les rôles et les influences des objets de la vie quotidienne. Chaque rencontre est animée par un(e) invité(e) qui présente en toute liberté sa manière d'appréhender quelques-unes de ces «choses» qui peuplent nos espaces de vie.

D'autres événements agrémentent la deuxième partie de l'année. Le Bal du Centenaire rassemble 200 invités le 30 octobre. Le [Festival ciMENa](#) revisite 100 ans d'obsessions ethnographiques sous toutes les formes filmiques possibles du 25 au 28 novembre. Et d'autres surprises viennent pimenter ce programme déjà pantagruélique ...

Info musée



Musée d'ethnographie Neuchâtel - 4, rue St-Nicolas (quart. Château-Collégiale), CH-2000 Neuchâtel  
([Plan interactif](#)) - Ouvert tous les jours de 10h00 à 17h00, à l'exception du lundi  
Renseignements divers [secretariat.men@ne.ch](mailto:secretariat.men@ne.ch) - Achats divers à [boutique online](#)  
Tél +41 32 718 19 60 - Fax +41 32 718 19 69 © 1998 by Musée d'ethnographie Neuchâtel Première mise  
en service le 22.08.1998 Dernière mise à jour le 01.11.2010 (version 9.3)



MEN

Info musée   Actualités   Expositions   Collections   Publications   DocuMen

[Les collections du  
MEN](#)

[Accès à la base de  
données](#)

[Accès aux  
publications liées  
aux collections](#)

[Emprunts et visites  
des collections](#)

Ville de  
**Neuchâtel**

