

Jacques Hainard

Ancien conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel,
actuellement directeur du Musée d'ethnographie de Genève

Préambule

En Suisse, les musées ont des statuts très particuliers. Il existe bien un Musée national suisse (Schweizerisches Landesmuseum) dépendant directement de la Confédération. Cette appellation regroupe huit musées répartis dans toutes les parties du pays : le principal est à Zurich, où il fut créé en 1898, puis viennent le château de Prangins (Vaud), où s'est ouvert presque un siècle plus tard une antenne romande, Schwyz, au cœur primitif du pays, hébergeant un Forum der Schweizer Geschichte et quelques autres lieux de moindre importance. Tous les autres musées, particulièrement nombreux du fait même de la structure fédérale du pays (23 cantons), ont des statuts particuliers : musées des villes et des cantons, musées privés, musées de fondations, d'associations... Bref, aucune structure d'ensemble ni aucune hiérarchie ne préside au fonctionnement des musées helvétiques. Seules une association sans but lucratif, l'Association des musées suisses (AMS), et diverses associations professionnelles assurent des liens.

Notons encore qu'en Suisse, il y a quelques musées d'ethnographie. Le musée Rietberg, à Zurich, est tourné vers l'esthétique ethnographique ; il est actuellement en cours d'agrandissement, notamment en vue de la création de ce que d'aucuns réclament depuis longtemps : des réserves accessibles au public. A Zurich se trouve aussi le Völkerkundemuseum de l'Université, une institution jumelle de l'Ethnologisches Seminar et qui s'adonne à une ethnographie que j'appellerais classique. A Bâle, le musée d'ethnographie a récemment changé de nom : de Völkerkundemuseum und Schweizerisches Museum für Volkskunde, il est devenu Museum der Kulturen Basel. Il est principalement tourné vers l'Océanie tout simplement parce que, dans cette ville vouée à l'industrie chimique et textile, on s'est beaucoup intéressé à cette région du monde et aux textiles. Genève possède deux musées d'ethnographie : le Musée Barbier-Müller, tourné vers l'esthétique, et le Musée d'ethnographie de Genève qui a vidé son musée de toutes ses collections pour les mettre en dépôt aux Ports Francs, en attendant une décision des autorités politiques quant à leur sort, et qui n'offre plus à ses visiteurs que des expositions temporaires. Il y a, bien sûr, à Neuchâtel, le Musée d'ethnographie que je dirige et dont je vous dirai quelques mots. A Berne, le Musée historique (Historisches Museum Bern) possède un département d'ethnographie plutôt tourné vers l'Asie centrale et l'Afghanistan, avec un cabinet de curiosités important – celui de l'explorateur Henri Moser. Dans le canton de Berne encore, le château de Burgdorf (Berthoud) abrite un musée doté de collections océaniques. Voilà à peu près le panorama helvétique en matière de

musées d'ethnographie.

Il y a quelques années a surgi à Genève le projet de construction d'un nouveau musée devisé de 80 à 100 millions de francs suisses. Celui-ci a été contesté par un référendum et finalement refusé par le peuple. Ça a été un coup dur pour l'ethnographie en Suisse. Le mot même d'ethnographie, de musée d'ethnographie, est devenu suspect, traînant avec lui sa connotation coloniale. Beaucoup de directeurs de musée d'ethnographie voudraient en changer. Le musée genevois projeté se présentait sous le nom d'Esplanade des mondes, titre du projet lauréat du concours d'architecture. On parle désormais de musée des civilisations ou de la civilisation, de musée des cultures, de musée de société... Il y a un imbroglio terrible, qui est intéressant à suivre dans le cas du Musée du quai Branly inauguré à Paris en 2006. Sa dénomination ayant suscité une vaste querelle, il n'a finalement pas trouvé d'autre nom que celui de son adresse !

A l'heure actuelle, nous sommes en présence de deux ethnographies clairement distinctes. D'un côté, il y a l'ethnographie classique, extra-européenne, celle de l'Afrique, de l'Asie, de l'Amérique et de l'Océanie, portant sur des sociétés appelées hier encore « primitives ». Phénomène intéressant : cette ethnographie-là est devenue aujourd'hui une ethnographie haut de gamme, le top niveau de la discipline, et a basculé dans ce que j'appellerais les Beaux-Arts. Elle circule dans les grands marchés, où la cote de ses produits s'élève chaque jour. De l'autre côté, il y a une ethnographie de deuxième classe, celle de l'Europe. Elle n'a ni le statut ni le niveau marchand acquis par la première. Les bahuts normands, les charrues, les sabots, les brouettes, c'est intéressant, mais ce n'est pas aussi bien que les collections de la mission Dakar-Djibouti ramenées par Griaule et Leiris. C'est un paradoxe ! Quand je vais dans des colloques de musées d'ethnographie européenne, je ne trouve que des gens de l'ethnographie européenne et personne de l'ethnographie classique. Il est devenu évident que les protagonistes des musées d'ethnographie dite classique, de cette ethnographie esthétique (ou, plus précisément, qu'on est en train d'esthétiser), se comparent à des conservateurs de musées d'art moderne et contemporain, autrement dit à des conservateurs de grands musées. Il faut bien garder en tête cette différence que les Allemands marquent entre la *Volkskunde* et la *Völkerkunde* et que nous retrouvons en français dans la distinction entre arts et traditions populaires et ethnologie. André Malraux appelait les musées d'ethnographie européenne musées du sabot, de la brouette et de la charrue, avec un profond mépris pour la France rurale.

J'ai composé l'exposé qui suit en quatre mouvements. Premièrement, je présenterai l'histoire du lieu d'où je parle, car il me paraît fondamental aujourd'hui de dire qui parle. Ce n'est pas habituel dans les musées où, la plupart de temps, le discours est anonyme. Nous, nous parlons du no 4, rue Saint-Nicolas, à Neuchâtel, c'est là que se construit notre discours et nulle part ailleurs. Ensuite, j'évoquerai rapidement l'état des lieux de l'institution aujourd'hui. Le troisième moment sera consacré au thème : avoir une politique dans un musée, en particulier dans un musée d'ethnographie. Il s'agit, pour moi, de réfléchir sur les problèmes actuels en recourant, bien sûr, à l'histoire, un musée d'ethnographie efficace, selon moi, se vouant aujourd'hui à la déconstruction culturelle. J'insiste

beaucoup sur ce point : notre spécialité d'ethnologue de musée doit nous porter à déconstruire la culture dans laquelle nous vivons, en essayant de comprendre comment nous l'avons construite. Et j'irai même plus loin, un bon musée d'ethnographie devrait être un lieu de déstabilisation culturelle. Il faut que le visiteur en sorte moins sûr qu'en y entrant de ses savoirs, de ses croyances, de ses jugements. Il doit se retrouver quelque peu ébranlé. Quand je me fais vraiment l'avocat du diable, je dis que j'aimerais que nos visiteurs se posent deux questions fondamentales en sortant de chez nous : « pourquoi est-ce que je pense comme je pense ? » et « pourquoi est-ce que je dis ce que je dis ? ». Si on parvenait à mettre les gens, quels qu'ils soient, quels que soient leur niveau de connaissances, leur culture, leurs croyances, dans cette situation, on pourrait rendre cette société un peu plus compréhensive et nous serions peut-être tous un peu plus intelligents. Nous pourrions peut-être progresser vers ce à que nous aspirons tous: une meilleure compréhension entre nous et entre nous et les autres. Quant au quatrième mouvement de mon exposé, je vous montrerai que s'engager, dans un musée, c'est signer son travail. Je présenterai à ce propos quelques exemples d'exposition. J'ai choisi trois moments d'un travail que nous faisons à Neuchâtel : une exposition sur le sens commun, la pensée ordinaire qui s'appelait « Si... » (1993) ; une deuxième qui s'intitulait « Objets prétextes, objets manipulés » (1984), où nous nous sommes posé la question de savoir ce qu'est un objet de musée, un objet ethnographique ; enfin une troisième, tout à fait récente, intitulée « Le musée cannibale » (2002) et qui répondait véritablement aux interrogations que nous nous posons dans ce colloque.

1. L'histoire du Musée d'ethnographie de Neuchâtel

À Neuchâtel, je suis à la tête d'un Musée d'ethnographie, qui est un musée municipal, payé par une ville de 32'000 habitants entretenant par ailleurs un Musée d'art et d'histoire et un Muséum d'histoire naturelle. Cette ville consent donc un effort culturel considérable. L'histoire de notre musée est simple : son existence relève des grands courants européens. Un général neuchâtelois, Charles Daniel de Meuron (1738-1806), qui avait servi les Anglais en Afrique du Sud et à Ceylan, constitua chez lui, à Saint-Sulpice, dans le Val-de-Travers un cabinet de curiosités comprenant des *naturalia*, des *mirabilia*, des artefacts... En 1795, de Meuron légua ce cabinet à la ville de Neuchâtel. Ce fut le départ des collections des musées municipaux. Par ailleurs, durant tout le XIXe siècle, les Neuchâtelois sont allés de préférence en Afrique, comme missionnaires et voyageurs, ou pour faire du commerce, et ils ont collecté des objets africains. C'est ainsi que se sont constituées des collections de qualité. En 1902, une nouvelle aventure débuta. Un marchand neuchâtelois du nom de James Ferdinand de Pury, qui avait fait carrière au Brésil, donna sa propriété à la ville de Neuchâtel pour y installer un musée d'ethnographie. Celui-ci fut inauguré le 14 juillet 1904. Il a fêté son centenaire en 2004.

De 1904 à 1921, son premier conservateur, Charles Knapp disait des choses qui étaient dans l'air du temps. Il considérait qu'il fallait utiliser le parc du musée pour y « faire des essais de culture, [...] édifier des huttes [...]. Et, pourquoi pas, de temps en temps, faire camper des troupes d'indigènes venues de telle ou telle région du globe ? » C'était la logique des zoos humains, avec des gens qu'on

faisait venir pour les observer, dans cet esprit positiviste et logique des expositions coloniales où on montrait des Pygmées ou des Lapons avec des rennes. Les gens du cirque avaient compris les premiers qu'il y avait là une source d'attractions extraordinaires et l'anthropologie exploitait ce goût à la mode. En 1910, le conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel se plaignait : « La Suisse a des difficultés à avoir des collections africaines notamment parce que, hélas, la Suisse n'a pas de colonies ». Il déplorait cette lacune qui rendait la collecte d'objets plus difficile. Par la suite, les Suisses, parmi lesquels des Neuchâtelois, ont accompli des missions ethnographiques à l'instar de la mission Dakar-Djibouti de 1931-33 : ce fut le cas d'une série de missions en Angola, notamment celle de 1932-33, à laquelle Théodore Delachaux participa et qui vaut aujourd'hui à Neuchâtel d'avoir une collection angolaise importante, réunie notamment chez les Cokwe. Mon prédécesseur Jean Gabus, troisième conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, fut un spécialiste des Esquimaux (comme les Blancs appelaient alors les Inuits), auxquels il a consacré en 1943 sa thèse de doctorat. Ensuite, il a travaillé en Afrique, au Sahel, où il a réuni des collections mauritaniennes et la plus importante collection touareg d'Europe. C'est ainsi que la Caixa a présenté pendant deux ans, à Barcelone et ailleurs en Espagne, des expositions sur les Touaregs avec les collections que nous leur avons prêtées.

Aujourd'hui, nous ne faisons plus de collectes systématiques d'objets, nous n'allons plus sur le terrain pour ramasser les produits de la culture des autres, leur culture matérielle. Nous complétons cependant des ensembles que nous possédons, en particulier lorsqu'une occasion d'achat se présente ; de temps en temps, nous commandons aussi des objets à des ethnographes de terrain. Je me demande d'ailleurs souvent si d'aller prendre la culture matérielle des autres a encore un sens !

2. L'état des lieux du musée aujourd'hui

Dans notre musée, nous abritons un Institut d'ethnologie qui donne un enseignement universitaire. Aujourd'hui quelques 500 étudiants font de l'ethnologie à Neuchâtel, le seul enseignement complet en langue française pour l'ensemble de la Suisse. Les étudiants proviennent donc de toutes les autres universités, de Genève, de Lausanne, du Tessin, voire des universités suisses alémaniques. Ce lien entre Musée d'ethnographie et Institut d'ethnologie, musée municipal et institut cantonal, offre l'avantage que nous pouvons nous servir les uns des autres. Nous trouvons des appuis scientifiques chez nos collègues professeurs, maîtres-assistants et assistants ; et nous offrons en retour à ces chercheurs des possibilités de montrer leurs travaux, en participant à des expositions, en réfléchissant aux moyens d'illustrer les résultats de leurs recherches de la manière la plus adéquate possible pour le grand public, en un mot de vulgariser leurs savoirs. Ce dispositif crée une dynamique extraordinaire : il faut véritablement coupler les musées aux instituts de recherche, les instituts de recherche aux musées. Pas question de jouer le mépris universitaire vis-à-vis des gens du musée, qui seraient de deuxième catégorie. C'est ce qui a beaucoup handicapé la politique des musées français tout comme la recherche en France, parce que les universitaires français, bien souvent, et en tous cas ces dernières

décennies, n'ont pas pris en considération les gens de musée comme ils le devaient.

C'est sur la base de cette histoire et dans ce contexte que nous réfléchissons maintenant. Quant à la situation actuelle, la voici : je suis entré au Musée d'ethnographie en 1980 ; nous avons à peu près, dans nos collections, 35'000 objets – c'est donc un petit musée – dont 25 '000 ont fait l'objet d'une saisie informatique et sont donc désormais accessible sur notre site Internet. C'est notre façon de répondre à de grandes interrogations concernant les objets : restitution, non restitution ? Qu'est ce qu'on fait ? Nous répondons : restitution, non, mais mise à disposition, oui ; collaboration possible. J'espère que, dans un an ou deux, la totalité de notre patrimoine à conserver sera à disposition de tous ceux qui pourront le visiter sur le Web.

Cette situation m'a amené à poser des questions : pourquoi, à Neuchâtel, une population de moins de 32'000 habitants s'obstine-t-elle à payer un Musée d'ethnographie qui ne collectionne rien de Neuchâtel, rien de la Suisse ni rien de l'Europe. Nous nous payons le luxe, alors que nous ne sommes pas très riches, de nous offrir le patrimoine des autres. C'est déconcertant... Quel en est l'intérêt ? Pourquoi ? Les réponses que nous avons trouvées, c'est que le musée est un lieu important pour la société. J'utilisais même à l'époque où m'est venue cette réflexion, vers 1980, le concept de « musée-médicament ». J'aimais bien cette idée : le musée est un médicament qui calme. On consommait alors beaucoup de valium pour se calmer ; le musée était un peu le valium de la société. Un lieu dans lequel on dépose des choses, on ne sait pas très bien pourquoi ; mais de savoir qu'on peut y mettre des restes de culture rassure. Et tout le monde est d'accord pour dire qu'il faut transmettre un patrimoine aux générations futures. Quant à savoir quoi, là c'est une autre affaire. La politique commence à s'en mêler, l'économie, l'argent, etc.... Mais il faut bien y réfléchir : quel patrimoine veut-on pour demain ?

3. La conception de notre musée

À partir de là, nous avons commencé à faire des expositions, non plus en exposant des objets, ce que j'appelle des expositions de juxtapositions, un genre qui m'ennuie profondément. Quand vous mettez un masque plus un masque, plus un masque, plus un masque et que vous écrivez dessous masque, cela me fatigue. Vous mettez un panier, plus un panier, plus un panier, plus un panier et puis vous écrivez panier, plus quelques explications, cela me fatigue aussi. Je ne veux pas dire par là qu'il ne faut pas faire des expositions permanentes. Aujourd'hui, on ne dit d'ailleurs plus « permanentes », on parle d'expositions « de référence », ce qui est nouveau dans la langue française. C'est Michel Côté, à Lyon, qui a lancé le concept, repris aujourd'hui un peu partout. Quant aux expositions temporaires, on les appelle – cela fait plus chic – des expositions « de synthèse ». Nous, nous sommes pour le permanent ou la référence. Il faut bien sûr qu'on comprenne ce que nous possédons ; et je crois que tout musée doit avoir une partie de ses espaces consacrée à un échantillonnage exemplaire de ses collections des différentes provenances. Mais comme nous ne détenons pas des choses pour lesquels les visiteurs viendraient spécialement – nous n'avons ni

Néfertiti du Musée Égyptien de Berlin, ni les fresques du Parthénon du British Museum –, nous avons lancé une politique portée sur les expositions temporaires de synthèse. C'est la ligne que nous avons voulu donner à notre musée, c'est là que nous nous engageons et que nous signons. Comme les gens qui font la mode et lancent chaque année une collection, nous, nous lançons une exposition. Nous nous engageons, nous signons. Nous avons évidemment organisé des expositions thématiques telles que « Collections passion » (1982), « Objets prétextes, objets manipulés » (1984), « Des animaux et des hommes » (1987), « Les ancêtres sont parmi nous » (1988), ou encore « Les femmes » (1992), etc. Tout récemment, nous avons monté une exposition sur nos pratiques ethnologiques que nous avons intitulée « Le musée cannibale » (2002) et une autre sur le sexe que nous avons appelée « X – spéculations sur l'imaginaire et l'interdit » (2003).

Je considère le musée comme un dictionnaire, dans lequel les objets sont les mots. Notre travail avec ces mots, ces objets, consiste à construire un propos, un discours, en un mot, à raconter une histoire. Pour moi, exposer, c'est raconter une histoire. Si l'histoire est bien dite, il y a une syntaxe, un style, une plume ; la qualité de l'exposition vient bien sûr de son contenu, mais aussi de ce style, d'une manière de dire les choses, de raconter, qu'on peut retrouver d'une exposition à l'autre. Dans cette perspective – mais tous les conservateurs ne sont pas d'accord avec moi –, on utilise les objets comme des résistances matérielles qui attendent un regard, un propos, un discours. Jusqu'à tout récemment, les conservateurs ont souvent été les esclaves de leurs objets. Nous avons changé la formule : les objets sont nos esclaves et nous leur faisons dire des choses dans la construction de notre discours, pour mener chaque année des réflexions. Je suis sûr qu'avec une bonne expographie et une bonne réflexion que j'appelle expologique (le discours sur le discours de l'exposition), on peut faire une exposition avec des objets pour défendre un propos et, avec les mêmes objets, dire exactement le contraire.

Quand j'affirme que le musée d'ethnographie doit être, aujourd'hui, pour moi, un lieu de déconstruction culturelle, je veux dire que nous devons avant tout chercher à savoir comment nous réfléchissons, décrypter notre fonctionnement, découvrir la manière dont nous construisons nos stéréotypes et nos idéologies. Ainsi, nous pourrions enfin comprendre comment nous avons regardé les autres. Penser à la place des Touaregs, ce n'est pas notre travail. Nous ne sommes pas là pour penser pour les autres. Ce qui est important, c'est de comprendre comment nous les avons vus, comment nous avons accaparé leur culture matérielle, comment nous l'avons comprise, ce que nous en avons fait. Quand j'ai vu, en France, déplacer quelques objets du Musée de l'Homme pour les mettre au Louvre, avec l'argument qu'on allait exposer là plus de 120 chefs-d'œuvre, j'ai dit à mes collègues : « Vous êtes extraordinaires, vous avez bouclé la boucle du colonialisme, parce que c'est vous qui décidez quels sont les chefs-d'œuvre des autres cultures ». On ne sort pas de cette hégémonie occidentale, c'est toujours nous qui imposons notre regard, notre manière de penser, d'apprécier, de juger.

Pour montrer la position complexe de l'ethnographie aujourd'hui, nous nous sommes intéressés, une fois, à regarder comment les ethnologues ont vu les

Bochimans du Kalahari. On avait commencé à les observer vers 1880, puis on s'était dit : ces Bochimans sont-ils des êtres humains ou des animaux ? On a fini par conclure que c'étaient des humains, mais qu'ils étaient stupides, qu'ils ne savaient pas compter jusqu'à trois, qu'ils étaient des nomades qui erraient tous le temps en quête de nourriture, qu'ils se conduisaient comme des porcs, que c'étaient vraiment des gens lamentables. Cent ans après, en 1970, Marshall Sahlins écrit que les sociétés des Bochimans du Kalahari ont été les premières sociétés d'abondance, les premières sociétés de loisirs, des observateurs exceptionnels, des écologistes avant la lettre, des gens qui disposent de classifications extraordinaires, des gens qui savent stocker et qui travaillent peut-être deux jours par semaine pour nourrir 18 à 20 personnes. Le reste du temps, ils se racontent des histoires, ils jouent, ils font de la musique, le bonheur... et ce sont toujours les mêmes Bochimans. Le regard est totalement opposé et ce n'est pas forcément une manipulation, c'est simplement que l'air du temps fonctionne. Pourquoi ? C'est là ce qui me passionne le plus. C'est faire de l'ethnographie. C'est ça l'intéressant ! Pourquoi a-t-on regardé ces phénomènes en disant telle chose à tel moment ? Si on arrive à faire cette critique, on peut vraiment se positionner dans l'actualité. Pourquoi, aujourd'hui, pensons-nous comme nous pensons ? Pourquoi disons-nous ce que nous disons ? C'est fondamental. S'il ne faut pas le faire toute la journée, parce qu'on finirait dans une clinique psychiatrique, il faut le faire de temps en temps, s'arrêter quelques minutes pour se poser ce genre de questions. Pour moi, c'est l'objectif principal des musées d'ethnographie.

On nous a souvent accusés, dans cette perspective, d'être élitaires et intellectuels. Ce n'est pas vrai du tout. Chez nous, vous n'avez pas besoin d'être un spécialiste pour aller voir une exposition. Vous venez avec votre savoir, vos croyances et vous regardez. Le concept de nos expositions s'apparente à celui du mille-feuilles : nous mettons des couches de sens les unes sur les autres. Tout un chacun, à un moment donné, entre dans le gâteau du savoir, dans une de ses couches de sens et peut commencer à s'interroger.

En revanche, je ne crois pas à une exposition qui veut expliquer les choses de A à Z. Je déteste ça et j'ai réussi à m'en libérer ! Je déteste la vulgarisation pédagogique, toutes ces écoles qui viennent faire des tests dans les musées, cocher des cases... c'est une catastrophe ! C'est à dégoûter à tout jamais les enfants de venir au musée ! Le musée ne peut pas enseigner au sens où le fait l'école, il peut seulement interroger, créer des réactions, apprendre autrement. Je déteste la simplification. Les choses apparemment les plus simples, si on les regarde bien, sont extrêmement complexes. Au lieu de vulgariser et de faire une pédagogie stupide, il vaudrait mieux complexifier, expliquer combien il est difficile de comprendre. C'est le rôle du musée. L'école enseigne, mais le musée doit déconstruire, remettre en question le savoir. Voilà, au fond, ma profession de foi.

4. Comment procède-t-on ? Quelques exemples d'exposition

Je vais maintenant vous montrer comment nous procédons dans nos exercices neuchâtelois.

En 1993, pendant la guerre en Yougoslavie, nous avons fait une exposition sur le sens commun intitulée « Si... ». Nous avons besoin du sens commun, de la pensée ordinaire pour nous comprendre. A longueur de journée, nous disons n'importe quoi sur des sujets que nous ne connaissons pas. Mais tout le monde a un avis sur l'Europe, sur la guerre en Afghanistan, sur Bush et les Américains. On n'y connaît rien, on ne connaît pas le dossier, mais on s'exprime. C'est comme ça qu'on communique ; et cette pensée ordinaire est nécessaire, sans quoi nous serions tous des spécialistes de quelque chose et la communication serait impossible (hors des cercles de spécialistes). On a essayé de faire comprendre ça au public en construisant des petits îlots, chacun avec quelques objets et une problématique.

La première problématique était : « Si j'avais de l'argent ». On montrait une télévision, la Bourse qui s'écroule, un cabinet de psychanalyste avec une évocation du divan de Freud, la table de travail d'une femme lisant l'avenir dans une boule de cristal, le jeu, la loterie, le casino, comment on acquiert de l'argent dans notre société, ce qu'on en dit, comment le jeu fait vendre toute une série de produits.

Une autre problématique était : « Mon enfant peut en faire autant ». En art, dans la pensée ordinaire, l'abstraction n'est pas sérieuse. Pour faire comprendre cette idée aux visiteurs, on avait créé un espace avec les toilettes chic d'un hôtel dans lesquels on avait accroché de l'art abstrait pour dire aux gens : « Voilà comment vous pensez l'art abstrait ». Sur le lavabo, il y avait une peinture d'Olivier Mosset, qui a fait fureur avec Buren, Parmentier et Toroni dans le groupe BMPT en répétant toujours les mêmes motifs : Mosset faisait des cercles noirs sur des fonds blancs, Parmentier des rayures, Buren aussi des rayures, mais verticales, et des colonnes, Toroni des carrés de couleur sur fond blanc. Ils ont fait fortune. C'était leur objectif et ils ont réussi. Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est que quand j'ai voulu emprunter des tableaux abstraits dans des musées, on m'a refusé le prêt en me disant : « Tu n'as pas le droit d'exposer ces œuvres d'art dans des toilettes publiques ». Ce sont donc des collectionneurs privés qui m'en ont prêtées. Les collectionneurs privés sont beaucoup plus intelligents que les conservateurs de musée !

Une autre problématique encore s'attelait à la pensée ordinaire du chômage. On parle du chômage en termes médicaux : c'est une catastrophe à laquelle il faut trouver des remèdes. On a mis cette idée en scène : le lit d'hôpital, le stéréotype, soit un Mexicain faisant la sieste devant le lit et représentant tous ces paresseux d'étrangers qui ne travaillent pas et évoquant d'autres préjugés du genre : « c'est les autres qui viennent nous prendre notre travail... les ordinateurs »... C'était une attaque forte contre les racistes qui pensent que « les bougnoules font du méchoui dans les salles de bain et ne comprennent rien à notre culture », une critique acerbe de la manière dont fonctionne le sens commun.

La politique était représentée comme une affaire de cuisine, avec des pots de vin et des dessous de table. On a tout mélangé : les objets ethnographiques, les affaires politiques de l'époque, pour faire comprendre comment le langage populaire, parlant des politiques et des gouvernants, dit : « ils font ce qu'ils

veulent ».

Pour le sport, qui utilise un langage de guerre, on a aussi disposé quelques objets pour expliquer la manière de parler communément à son propos : quand le club Xamax de Neuchâtel engage un footballeur noir, s'il marque beaucoup de but, c'est un vrai Neuchâtelois, mais quand il se met à être mauvais, il n'est plus qu'un sale nègre qui peut retourner chez lui. Voilà la pensée ordinaire : des changements rapides de jugement par rapport à toute une série de concepts idéologiques que nous, anthropologues, devons décrypter pour comprendre comment nous fonctionnons.

On avait aussi ménagé un espace pour faire réagir le public. En 1994, pendant la guerre de Yougoslavie, on parlait de la « purification ethnique », c'était quelque chose de fou ! On a essayé de mettre en place cette idée au moyen d'une scénographie de machines à laver. Ça a été très difficile de trouver des machines à laver pour faire l'exposition parce qu'on ne voulait pas nous les prêter, pensant qu'on allait attaquer le fabricant sur des problèmes écologiques. Il a fallu être très diplomate pour pouvoir se payer ces machines ! En Suisse, on a une formule extraordinaire qui résume toute la pensée ordinaire et le sens commun. On dit : « quand on dit ce qu'on dit, quand on voit ce qu'on voit, quand on sait ce qu'on sait, on a bien raison de penser ce qu'on pense ». Ainsi la boucle est bouclée. Parmi ceux qui étaient impurs à ce moment-là, il y avait tous les gens reliés à l'affaire du sang contaminé en France, à l'arrivée du Sida, avec le pape qui s'opposait aux préservatifs... Nous avons trouvé, dans un magasin, un produit de nettoyage de la marque « Sida », qui a dû être retiré du marché à la suite de notre intervention, parce que ça faisait désordre...Voilà, pour la pureté ethnique.

On a aussi découvert qu'on avait chez nous des pauvres et qu'il fallait les aider. Il fallait leur donner un peu des restes pour que les choses aillent mieux pour eux. On a alors représenté l'abbé Pierre, Coluche, tous ceux qui sont intervenus pour aider ceux qui sont dans la misère, sans travail et sans logis, et puis, dans la logique de la machine à laver, les ethnies non désirables qu'il faut blanchir pour les intégrer et, quand ça ne marche pas, dont il faut se débarrasser, comme on jette les déchets. On avait disposé des bennes à ordures qu'on utilise pour le tri des déchets et on avait collé des étiquettes avec des noms : Kurdes, Kosovars, Tamouls... qui étaient à ce moment-là en Suisse le top de ceux qu'on ne voulait pas. Et voilà un coup de poing dans le ventre de tous ceux qui se livrent à des commentaires racistes ! Cela frappait très fort. C'est ainsi que nous avons voulu faire réfléchir sur la pensée ordinaire, sur le sens commun, sur la manière dont nous fonctionnons, sans nous en rendre compte bien souvent, dans notre habitus quotidien.

Je vais vous expliquer maintenant comment nous avons, il y a bientôt vingt ans, démarré notre réflexion sur le statut de l'objet ethnographique : « Qu'est-ce qu'un objet de musée ? Nous avons montré en 1984, dans l'exposition « Objets prétextes, objets manipulés », la manipulation à laquelle se livrent les conservateurs. Nous avons commencé par présenter l'œil d'un masque égyptien agrandi. Dans la muséographie, on est toujours en train d'agrandir ou de rapetisser. Nous avons ensuite exposé les premières entrées dans notre musée

d'objets provenant de notre propre société. Je dois préciser une chose : pour faire nos expositions, pour raconter nos histoires, nous avons eu besoin des objets de notre société d'aujourd'hui. Pour les trouver, nous allions faire nos courses dans les grands magasins. Pendant quatre ans, lorsque les expositions étaient terminées, ces objets de notre société finissaient à la poubelle. Nous ne nous sentions pas tenus de les collecter, parce que nous pensions que notre mission était tournée vers l'Afrique, un peu vers l'Asie, un peu vers l'Océanie et vers quelques collections esquimaux. Ce n'est qu'en 1984, que nous nous sommes dit : nous avons des préjugés sur ces objets ! A partir de cette année-là, nous avons décrété que tout objet qui entrait dans le musée devait subir le même traitement que tous les autres. Ça a été une révolution. On m'a traité de fou et on criait à la catastrophe. Quand vous êtes conservateur de musée, que vous avez analysé des masques Cokwe et que tout à coup arrive une boîte de tomate ou de sardines et qu'il faut faire le même exercice, c'est vraiment désespérant, on n'a pas les mots, on ne sait pas quoi dire, au tout au plus : « mais qu'est-ce que c'est ? » Cette démarche nous a fait réfléchir sur ce que sont un *a priori*, une vision culturelle, une idéologie. Il fallait s'exercer à porter son regard sur tous les objets et voir comment on pouvait en parler et les mettre en scène. Ce fut le début du début.

Les gens savaient bien distinguer les objets ethnographiques de ceux qui ne l'étaient pas. Nous les avons obligés à revoir leurs certitudes. En nous servant d'éléments d'une peinture appartenant à nos collègues du Musée d'art et d'histoire, une toile du peintre suisse Léopold Robert, nous avons bricolé des objets publicitaires. Cette démarche nous a fait comprendre que, bien souvent, nous consommons les objets comme des pièces uniques. Je connaissais un marchand qui vendait des éléphants indiens comme des pièces uniques, dont il disposait un ou deux exemplaires dans sa vitrine. Je lui avais dit un jour qu'il faudrait une fois m'amener la caisse complète au musée. Nous avons alors expliqué ça au public... qui a compris. Comme quand on se met une cravate, et qu'on croit qu'elle est unique, alors qu'elle se vend en 10'000 exemplaires sur le marché (mais par chance, on n'a pas tous la même le même soir...).

Nous avons montré dans un espace les déchets que les ethnologues ont retenus dans leurs collections. Nous avons exposé, par exemple, un disque 78 tours provenant du Pakistan et dont les gens qui le possédaient et qui n'avaient pas l'occasion d'écouter des disques, avaient fait un objet de décoration. Nous avons également exposé ces objets fabriqués avec des boîtes de conserve et du fil de fer récupérés et qui sont collectionnés dans toute l'Afrique. Nous avons exposé aussi des objets qu'on trouve dans les magasins, un aquarium, une télévision, ou des objets bizarres, comme un appareil à dénoyauter les cerises, etc. Pour créer un effet de choc, on avait tendu des tapisseries, posé des moquettes, des tapis très laids afin de faire quelque chose de kitch, d'abominable ... et on a complètement raté notre effet ; les gens étaient heureux, ils disaient : « Chez nous c'est comme au musée ! ».

Nous avons appelé un autre espace, la « vitrification ». Le fait de mettre ou non un objet dans une vitrine change son sens. Nous avons fait des erreurs de ce genre : des objets rares qu'on jugeait rares et précieux, on les mettait dans des

vitrines, et ceux qu'on tenait pour un peu moins précieux, on les disposait de manière qu'ils pussent être touchés. Mais voilà la rigueur: le traitement scénographique doit être total, les couleurs signifient ou ne signifient pas, les vitrines sont appliquées à tous les objets ou à aucun, et si on n'en met pas, cela doit faire sens. Au-delà des objets, la mise en forme, le texte, le support, l'éclairage font partie du discours.

Au début, on est très naïf parce qu'on n'en tient pas compte, mais c'est un tout. Il faut véritablement y réfléchir quand on construit un propos. J'insiste : il ne faut pas livrer n'importe quoi au public. Prenons le kitch : on l'a considéré comme le mauvais goût des autres, une définition qui fonctionne encore très bien. Un masque africain est kitch quand il est produit pour les touristes, quand il relève de ce qu'on appelle l'art d'aéroport. Il faut avoir une certaine culture pour affirmer son kitch. Mettre un objet kitch à côté d'une toile de maître, ce n'est pas évident. Vous pouvez vous amuser de cette manière, faire un show, si vous avez un peu d'argent, si vous êtes collectionneur, entre amis, au dessert...

Finalement, pour montrer que les conservateurs de musée sont des gens qui ont du pouvoir, nous avons fait une sorte de ready-made. Nous avons emprunté un tableau à nos collègues des Beaux-Arts et nous l'avions transformé en planche à repasser, ce qui était évidemment stupide, mais montrait que si on avait le pouvoir de construire un propos, on pouvait traiter les tableaux en planches à repasser et en discuter après.

Le dernier exemple est celui de l'exposition « Le musée cannibale ». Elle débutait par la présentation d'un article paru dans un numéro du *Monde* de 2002, dans lequel était expliqué que l'Afrique du Sud réclamait à la France le corps de la Vénus hottentote, une femme qui était arrivée en France à la fin du XIXe siècle. Elle avait été minutieusement observée par les anthropologues physiques parce qu'elle avait des formes curieuses qui les interpellaient. Quand elle est morte, on avait moulé son corps et on l'avait dépecée. On avait mis ses membres dans des bocaux conservés au Musée de l'Homme. Lorsque la demande du gouvernement sud-africain est arrivée, le gouvernement français a évidemment été interloqué ; il fallut une double décision du Sénat et de l'Assemblée nationale pour admettre que Saartjie Baartman n'appartenait en effet pas au patrimoine national et que ses restes pouvaient retourner en Afrique du Sud. En 1983, j'avais réussi à emprunter le corps moulé de Saartjie Baartman au Musée de l'Homme pour une exposition consacrée au corps humain (« Le corps enjeu »). Aujourd'hui, ce sont des choses qu'on ne pourrait plus emprunter. Les temps ont bien changé...

L'exposition « Le musée cannibale » montrait notre cannibalisme et nous interrogeait sur deux points : Qu'est-ce qu'il faut garder ? Qu'est-ce que c'est qu'un objet ethnographique ? J'ai personnellement à ces questions une réponse inspirée de Joseph Beuys, le plus célèbre artiste allemand de l'Après-guerre. Quand on demandait à Beuys : qu'est-ce que l'art, il répondait : « c'est ce que font les artistes ». C'est une très bonne définition. Qu'est-ce qu'un objet ethnographique ? C'est un objet qui est décrété comme tel par les ethnologues, les ethnographes. Un objet qui est regardé par eux comme un objet ethnographique. J'ai le pouvoir de décréter qu'une bouteille est un objet

ethnographique. Vous serez alors obligé d'accepter qu'elle est bien un objet ethnographique. Celui-ci portera un numéro et il entrera dans le sanctuaire de nos musées. Je suis fasciné par l'acte fabuleux de Marcel Duchamp quand il a dit : « je décrète que... ». Le pouvoir de décider, de décréter, est fondamental dans nos musées et dans nos sociétés. Qui a le pouvoir de dire : « ça, c'est beau, ça, ce n'est pas beau ; ça, ça vaut 20'000 dollars, ça, ça ne vaut rien ; ça, ça va au musée, ça, ça n'y va pas » ? Le pouvoir de légitimation est quelque chose de central dans toutes les sociétés et aussi dans nos musées, où les visiteurs tout à coup se disent : « ça, c'est une œuvre de qualité ; ça, ça ne l'est pas ».

Alors qu'est-ce qu'un objet ethnographique ? On avait proposé au public certains choix possibles à partir de différentes disciplines. Et on voit bien que c'est complexe. Par exemple, dans un musée d'archéologie, à Neuchâtel, il y a 35'000 m³ de silex qui ont été ramassés lors de la construction de routes et d'autoroutes. Est-ce qu'il faut les garder ? Les enregistrer ? Leur mettre des numéros ? On remplit des usines vides avec ces objets. C'est discutable. Les gens des sciences naturelles ont des catégories. Ils collectionnent, ils enregistrent, ils font des séries. Les musées d'art et les musées d'histoire ont des œuvres encadrées, et d'autres pas encadrées, et il y a aussi des catégories. Pour eux, c'est relativement clair. Mais pour les musées de technologie, ce n'est pas très clair, on ne sait pas très bien comment classer tout ça. Les objets que nous fabriquons nous-mêmes portent à des débats considérables : « Est-ce que ce sont des objets ethnographiques, puisque c'est nous qui les avons fabriqués ? Ou bien sont-ce des objets de décoration ? » Alors, on se querelle pour savoir le statut de ces objets...et puis la vérité, elle est peut-être là, pour demain ... avec des objets qui ne sont plus réels, mais virtuels.

Terrain de chasse:
ventes aux enchères, généreux donateurs

Obsessions majeures:
accumuler, classer, juxtaposer

Taxinomie préférée:
toile, papier non encadré, papier encadré, sculpture



Terrain de chasse:
chantiers, sépultures

Obsessions majeures:
accumuler, classer, remonter en descendant

Taxinomie préférée:
pierre, bronze, fer





1-3: Exposition Le musée cannibale. Photos: Xavier Roigé

Ensuite, l'exposition faisait entrer les visiteurs dans le laboratoire des muséographes, dans lequel on enregistre, numérote, pèse, décrit, établit des fiches... C'était l'occasion de rappeler toute l'histoire de l'ethnologie. L'ethnologie est une discipline relativement neuve, qui a démarré en 1850 avec le lancement

de l'évolutionnisme et le postulat qu'il y a un point zéro et que nous étions le nec plus ultra de cette évolution. On s'interrogeait alors sur la manière dont les sociétés avaient évolué et on s'est dit : « on va prendre la culture matérielle des autres chez nous et on va comprendre comment tout ça s'est passé, comment ils fonctionnent ». On s'est rué sur les autres, avec les grandes missions qui se sont vite transformées en véritables opérations de pillage, déjà dénoncées vers 1914 par Arnold van Gennep qui clamait que la manière dont les ethnographes collectionnaient était scandaleuse, parce qu'ils prenaient tout sans s'assurer des provenances, sans se documenter. Ce fut une véritable catastrophe. On a rempli les musées d'objets. C'est cela qu'on a voulu évoquer en présentant le laboratoire d'aujourd'hui.





4 -5: Exposition Le musée cannibale. Photos: Xavier Roigé

Puis, dans « Le musée cannibale », il y avait les salles des réserves, les caves où on conserve les produits pour la cuisine ethnographique. Nous avons tourné notre exposition sur un mode culinaire. Il faut une certaine cuisine théorique pour que ça marche. Nous avons donc mis les objets dans une armoire frigorifique pour expliquer qu'il fallait en décongeler le sens en vue de la cuisine théorique, ou bien alors, les laisser tels quels. Notre affiche du « Musée cannibale » représentait un masque où l'on avait planté un couteau. On a pu lire des articles dans *Tribal Art*, qui expliquaient qu'heureusement ce n'était qu'une image virtuelle. Planter un couteau dans un masque Punu du Gabon aurait été un véritable scandale. Nous avons beaucoup hésité... Est-ce que nous osons le faire ? Nous avons été très lâches, nous n'avons pas osé planter le couperet du boucher dans le beau masque Punu à 25'000 dollars. Nous avons acheté un pauvre masque Punu à 200 francs et là, tac, nous avons fait le geste... Pour dire qu'on va faire de la cuisine, il faut bien passer à l'action ! Nous avons mis en scène dans cette cuisine des objets que les visiteurs pouvaient sélectionner en cliquant ; l'objet était flou et en cliquant sur un code-barre (c'est peut être d'ailleurs une façon de collecter les objets pour les années suivantes, il faudra leur mettre des codes-barres), il apparaissait sur l'écran où on pouvait consulter sa fiche.

L'exposition continuait ensuite avec des livres de recettes. On peut faire une exposition à la manière de Barbier-Müller. On peut exposer à la manière de Jean

Clair au Musée Picasso à Paris. On peut exposer à la manière des Hollandais, etc. On avait fait une grande salle à manger, pour inciter les visiteurs à passer à table. Scènes de cannibalisme : dans la grande salle, chaque table représentait une manière d'exposer, soit de consommer la cuisine ethno. Par exemple, une table présentait un menu « primitif » : avec des restes de feu, des pierres taillées, des objets « dressés » dans une logique primitive, montrant des sauvages mangeant des horreurs comme des grenouilles ou des insectes. Une autre table présentait un menu « bon sauvage » : les Indiens d'Amazonie vivant bien, dans de beaux environnements, de belles niches écologiques, comme le dit le discours blanc du bon sauvage, idéalisant sa société, ses plumes, son bonheur... Il y avait aussi une table servant le menu « acculturation », les produits qu'on adapte, Nestlé, qui ne sucre pas la même chose en Afrique ou en Asie, Maggi, introduit dans la cuisine africaine en détériorant son caractère. Une autre table offrait le menu « identité », avec la représentation de la Suisse, soit Heidi, le Cervin, l'extrême-droite, des objets de la campagne, des produits Suisse, des eaux Heidiland, des yaourts Heidi que les Japonais adorent ; toute une cuisine théorique nous parlant de la campagne, de nos racines...





6-7: Exposition Le musée cannibale. Photos: Xavier Roigé

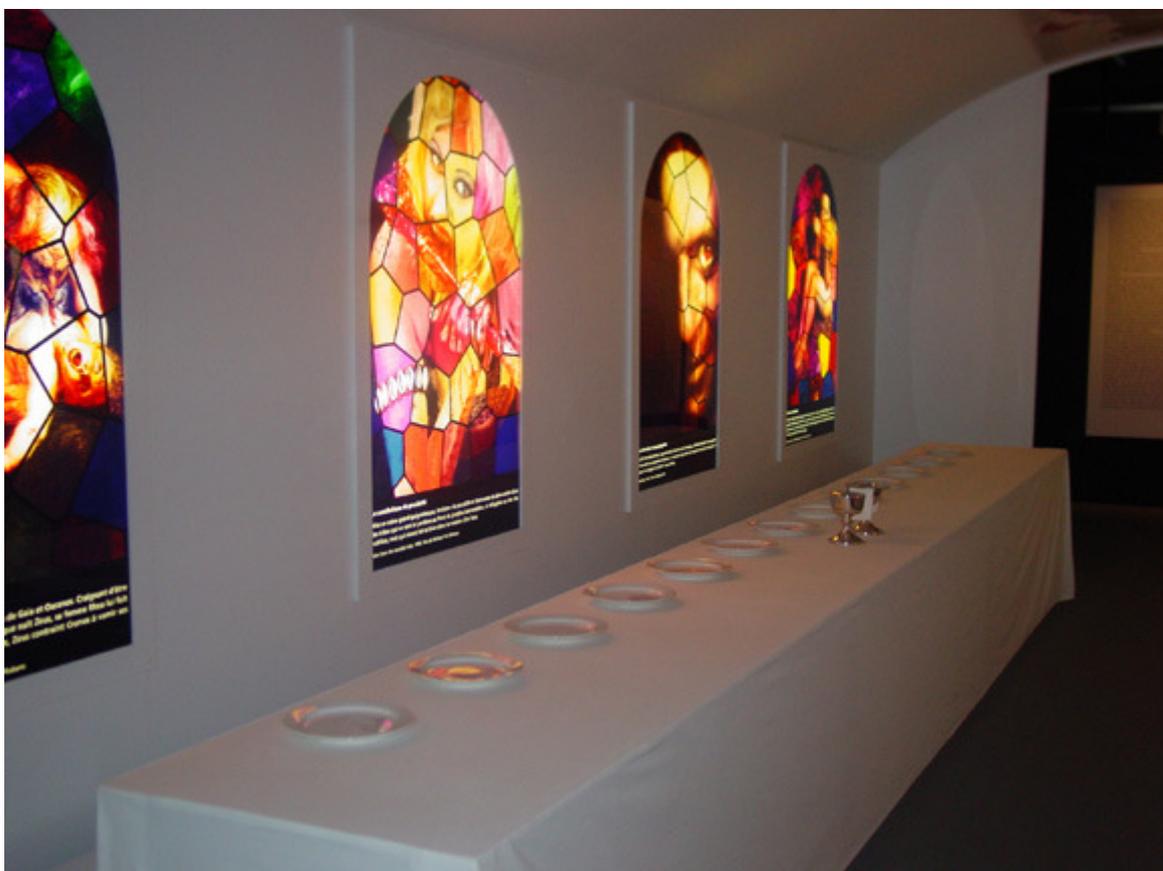
Sans cette volonté de dire, sans réflexion théorique, ces objets ne sont pas intéressants à présenter en eux-mêmes. Non-inscrits dans un propos, dans un discours, ils perdent leur sens. Dans notre musée, nous avons le pouvoir de dire ce que nous voulons. Par exemple, nous avons collé les portraits des conservateurs sur des bouteilles du vin (y compris le mien) pour mentionner que c'était nous qui parlions, nous qui construisions le discours. Nous avons également exposé une vierge avec une saucisse parce qu'un journaliste nous avait attaqués en disant : « il ne serait pas étonnant de voir, au Musée de Neuchâtel, une vierge dans une saucisse au foie ». On a pris le texte à la lettre, la vierge dans une saucisse au foie, parce qu'on a le pouvoir de le faire. Quant aux miroirs au fond des assiettes, c'était narcissique. Nous nous regardions à travers ces objets. C'était bien notre idéologie que nous mettions à la discrétion du public. Les gens se sont beaucoup amusés...

Nous avons, bien sûr, présenté la cuisine « esthétique », au moyen d'une pièce égyptienne rare, bien cotée dans les ventes aux enchères. Ça marche, c'est beau ! C'est une thèse que j'ai sur le Musée du quai Branly : toute cette ethnographie peut complètement basculer dans les Beaux-Arts, il suffit d'affirmer d'un objet qu'il est beau. On ne va pas commencer à raconter comment on a acquis ces objets, il faut uniquement dire : c'est beau, c'est l'équivalent de nos artistes, point final. Mais, comme je l'ai déjà dit, c'est une tricherie abominable, puisque c'est encore une fois nous qui construisons la valeur de ces objets appartenant à

d'autres.

Après le repas, dans l'exposition, nous montrions qu'il fallait se reposer après manger pour digérer, si j'ose dire... Puis nous nous posions des questions sur le monde environnant, la violence, les guerres et nous concluions : « on est quand même bien chez nous ».

La fin de l'exposition parlait de la nécessité de se remettre à table tous ensemble. Pour inviter à communier, on avait représenté la Sainte Cène et, à côté, des images de cannibalisme restées célèbres, empruntées au marketing, à des films, à des journaux et à des performances d'artistes... En France, un Japonais a mangé sa fiancée parce qu'il l'aimait beaucoup, mais il est resté très peu de temps en prison parce que son père était puissant au Japon ; aujourd'hui, le fils cannibale est un célèbre chroniqueur culinaire dans les revues japonaises.



8: Exposition Le musée cannibale. Photo: Xavier Roigé

C'est cela que nous avons voulu faire comprendre : que nous sommes des cannibales. Nous avons toujours dans nos sociétés le besoin de prendre la culture matérielle des autres. Toute notre histoire est construite de cette manière : les Romains arrivaient à Rome avec leurs butins et, depuis, on n'a pas cessé. Non seulement on peut occuper militairement la terre des autres, faire la guerre, dominer mais, en plus, on prend leur culture matérielle pour la ramener chez soi afin de l'étudier, disait-on, mais il y a évidemment autre chose. A Bagdad, on

s'est jeté sur le Musée archéologique et on l'a pillé ! Quand Mobutu est tombé, on a vidé les musées de toute l'ethnographie qui y était conservée !

Le type d'ethnographie que nous voulons faire aujourd'hui consiste à débusquer nos préjugés et nos enlacements, à décrypter notre manière de voir et de faire. Je crois que c'est dans cette direction que l'ethnographie doit aller tout en continuant à poser des relais culturels dans l'histoire de notre discipline et dans celle de notre institution : pour comprendre pourquoi elle est là aujourd'hui, ce qu'elle véhicule, pourquoi le public contemporain la tolère, la finance et ce qu'il vient y chercher.

Le 25 juin 2005, on a inauguré une exposition intitulée « Remise en boîte » dans laquelle nous avons voulu expliquer comment fonctionne le marketing de la mémoire et de la commémoration. Pourquoi est-ce qu'on est là ? Il y a une accélération du mouvement. On a commémoré, en 2005, comme jamais on a commémoré. Qu'est-ce que c'est que la mémoire ? Qu'est-ce que c'est que l'histoire ? Une mémoire collective ? Une mémoire individuelle ? Une mémoire autobiographique ? Une mémoire sémantique ? L'histoire, la mémoire, le souvenir... comment se combinent-ils ? Comment nous font-ils voir le monde ? Comment nous font-ils construire notre système de relations ? Comment cela nous permet-il, en un mot, d'exister ?

NOTAS

Au moment de prononcer cette conférence, Jacques Hainard était conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN). Il a pris, en 2006, la direction du Musée d'ethnographie de Genève