

Rue Saint-Nicolas 4

CH-2000 Neuchâtel

Tél. +41 32 718 17 10

www.unine.ch/ethno

Maïté Elena Pittet

Route de Villars 9,

1700 Fribourg

079/268.50.47
maite.pittet@unine.ch

Maïté Elena Pittet

Filmer la mémoire locale

Enquête ethnographique sur les récits du passé et leurs mises en forme patrimoniales à Valangin

Mémoire de master en sciences sociales - pilier anthropologie

Date de soutenance : 10 février 2026

Directrice du mémoire : *Prof. Alice Aterianus- Owanga*

Membre du jury : *Jean Bacchetta*

*« La mémoire est l'avenir du passé. »
(Paul Valéry 1941)*

Résumé

Ce travail interroge la manière dont se fabrique le patrimoine à Valangin (NE), à travers une enquête ethnographique centrée sur les pratiques locales, les récits de mémoire et les dispositifs institutionnels. Plutôt que de considérer le patrimoine comme un ensemble d'objets déjà constitués, la recherche l'aborde comme un processus de patrimonialisation impliquant des acteurs multiples : musée, associations, habitants et familles.

À partir d'entretiens, d'observations participantes et de la réalisation d'un film ethnographique, l'étude analyse les tensions entre mémoire vécue et mémoire institutionnalisée, entre reconnaissance officielle et attachements ordinaires. Elle montre que le patrimoine se construit à l'intersection de logiques sociales, affectives et politiques, et qu'il repose autant sur des initiatives « par le bas » que sur des cadres administratifs. Le film constitue un outil central, permettant de saisir des savoirs incarnés et des formes de transmission.

Mots-clés

Patrimoine, patrimonialisation, mémoire orale, film ethnographique, Valangin, anthropologie visuelle, Suisse romande

Note au lecteur

Dans ce travail, le terme *mémoire* (minuscule) renvoie aux récits et formes de transmission du passé au sein de la communauté étudiée.

Le terme *Mémoire* (majuscule) désigne le présent Mémoire de master.

Le film ethnographique réalisé dans le cadre de cette recherche peut être visionné à l'adresse suivante :

<https://youtu.be/arBNT19u29k>

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire, la Professeure Alice Aterianus-Owanga, pour son accompagnement, ses conseils précieux et son soutien tout au long de ce travail. Je remercie également Monsieur Jean Bacchetta d'avoir accepté d'être membre du jury et d'évaluer ce mémoire.

Mes remerciements s'adressent ensuite à toutes les personnes qui ont accepté de m'ouvrir leurs portes et de partager leurs souvenirs, leurs expériences. Je remercie en particulier le personnel du Château et musée de Valangin pour leur accueil et leur disponibilité tout au long de mon terrain, ainsi qu'Annie, déléguée de quartier, dont l'aide et la connaissance du village ont été déterminantes pour mener à bien cette enquête et à Gaëlle, la cheffe du service de la culture.

Je souhaite exprimer une gratitude particulière à Olivier, qui m'a aidée à de nombreuses reprises avec la caméra et sans qui la réalisation du film ethnographique aurait été bien plus difficile. Merci également à mes amis pour leur soutien, leurs encouragements et leur présence tout au long de ce parcours.

Un immense merci à mes parents, Françoise et Denis et ma sœur Jeanne, pour leur patience et leur confiance. Ils m'ont accompagnée à chaque étape de mes études et m'ont permis de les réaliser dans les meilleures conditions possibles.

Enfin, je remercie toutes celles et ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à ce travail par leurs discussions, leurs conseils ou leur intérêt pour ce projet.

Sommaire

I. Introduction	8
1.1 Problématique et questions de recherche.....	8
1.2 Dispositif méthodologique et posture d'enquête.....	10
1.3 Premiers pas sur le terrain : réflexivité, ajustements et apprentissages	15
II. État de la littérature	20
2.1 La culture comme notion en mouvement	20
2.2 La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : le cadre de l'UNESCO.....	24
2.3 Penser le patrimoine avec les outils des sciences sociales.....	29
2.4 Archives orales et sauvegarde du patrimoine immatériel	34
2.5 Anthropologie visuelle et film ethnographique.....	38
III. Étude de cas et terrain	41
Axe I. Cadrage institutionnel appliqué au terrain	41
3.1 Les critères d'entrée en collection et dispositifs de conservation du musée de Valangin	41
3.2 Le patrimoine vu depuis la Ville :	46
Axe II. Le musée comme point d'entrée dans la mémoire orale	50
3.3 Albert Zimmermann, cordonnier de Cernier	51
3.3.1 Rencontre filmée avec les descendants Zimmermann au musée	53
3.4 La confiserie Weber et le gâteau au beurre	59
Axe III. La patrimonialisation dans les pratiques ordinaires et hors-champ : une approche bottom-up	67
3.5 Les Compagnons du Bourg	68
3.6 La SCOP, Société des chefs-d'œuvre en péril	72
3.7 Le P'tit Train de Valangin	78
3.8 Les Hors-champ du film : la Borcarderie et le patrimoine immatériel rural	82
IV. Conclusion	86
V. Sources	88
V.I Annexes	92
Liste des Entretiens	93
Liste des illustrations	95
Dossier des illustrations	97
Liste des annexes	101
Annexe 1	103
Annexe 2	106
Annexe 3	107
Annexe 4	108
Annexe 5	109
Annexe 6	110

Annexe 7	115
Article de presse découpé, « Albert Zimmermann, cordonier-aquareliste », « Originale exposition au Musée du Château de Valangin », daté du 29 mai 1987. Coupure originale conservée dans les archives familiales Zimmermann, transmise par Jean-Lou Zimmermann. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.....	115
Annexe 8	115
Annexe 9	123
Annexe 10	124
Annexe 11	125
Annexe 12	126

.....	126
Déclaration sur l'honneur et l'utilisation de l'IA	129

I. Introduction

1.1 Problématique et questions de recherche

Cette étude prend racine dans la localité de Valangin, nichée au cœur de la région du Val-de-Ruz, et qui a fusionné en 2021 avec la ville de Neuchâtel. Surplombant le bourg, le château de Valangin est aussi devenu un musée. Cette recherche naît d'une sollicitation institutionnelle émise sous forme de proposition de Mémoire aux étudiants d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel. Cette proposition de Mémoire émane d'une inquiétude ressentie par la conservatrice du musée du château de Valangin qui souhaitait « sauvegarder » les récits associés à certains objets conservés au château-musée. Cette volonté découlait de son inquiétude face à l'extinction progressive de la mémoire des « anciens » et à la crainte d'une perte définitive de mémoire locale. Ce point de départ et la mobilisation d'un.e étudiant.e en anthropologie ouvrent un espace de questionnement plus large sur l'application concrète d'une étude de terrain: que signifie réellement « documenter la mémoire » ? Selon quelles attentes explicites ou implicites une anthropologue est-elle mobilisée ? Mais surtout, qui, à Valangin, détient l'autorité pour déterminer ce qui constitue un patrimoine culturel immatériel ?

L'approche et la méthode ont pu être discutées lors d'une première réunion, qui rassemblait la directrice du musée de Valangin, la déléguée de quartier, la cheffe du service de la culture et la professeure Arterianus- Owanga directrice de ce Mémoire et moi-même.

Les discussions ont permis un premier cadrage du terrain. Très rapidement, lors de la séance, l'idée d'un film ethnographique s'est imposée comme un moyen de restituer la recherche qui convenait à toutes les parties. Cette étude se penche sur l'utilisation du documentaire ethnographique comme instrument de recherche, en mettant l'accent sur les décisions de montage. Il occupe une place centrale dans mon travail, servant à la fois d'outil de terrain, mais aussi d'archive orale. Cela ouvre à d'autres questions : comment archiver et documenter avec une caméra ? Le film est-il une archive au même titre qu'un enregistrement audio ou un fonds papier ? Et quel effet le film produit-il sur le terrain et sur ma position de chercheuse ?

Mon entrée sur le terrain s'est principalement effectuée grâce à mes rencontres informelles au *café des aînés* du village, mais aussi dans les foyers où s'ouvrent les albums de famille. Une autre entrée a été par des histoires portées par le musée. J'ai observé comment se fabrique, dans le quotidien, une multitude de régimes de mémoire et leur sauvegarde. Certaines sont institutionnalisées, répondent à des critères, des règles et se retrouvent dans des vitrines et des inventaires. D'autres sont plus diffuses, se racontent dans une sphère privée et sont d'un registre plus affectif.

Identifier ces processus permet de mieux comprendre la manière dont les habitant.es se racontent leur propre histoire, et comment elle se transmet ou non. La démarche inductive inspirée de la *Grounded Theory*, que nous avons mobilisée dans le cadre de la recherche, a permis d'adopter une approche qualitative fondée sur l'observation participante et la collecte de données audiovisuelles. Le but n'est pas de définir ce qu'est le patrimoine immatériel de Valangin, mais plutôt d'analyser sa construction, sa négociation et sa réinterprétation dans les échanges sociaux concrets. La question centrale qui sous-tend cette recherche est la suivante :

Comment, à Valangin, les acteurs locaux — institutions, familles, collectifs et individus — contribuent-ils à fabriquer le patrimoine et sa transmission, et comment le dispositif filmique configure-t-il ces opérations de sélection et de mise en récit ?

Afin de répondre à cette problématique, ce Mémoire est structuré en trois grandes parties. Le premier chapitre aborde les enjeux, les procédures méthodologiques et les premiers ajustements du terrain. Le deuxième chapitre propose un cadre théorique fondé sur les concepts de culture, de tradition, de patrimoine, d'archives orales et d'anthropologie visuelle. Cette section théorique a été pour moi l'occasion de mieux définir mon terrain d'étude et de mettre au point une méthodologie. Enfin, le troisième chapitre, organisé en trois axes, constitue l'étude empirique. Le premier axe se concentre sur la définition institutionnelle du patrimoine à Valangin et sur la patrimonialisation par le haut. L'axe II propose des études de cas centrées sur des objets qui ont déjà été patrimonialisés grâce au musée, la confiserie Weber et l'atelier Zimmermann. Ces cas permettent d'observer la circulation des récits et des mémoires entre le musée et les familles. L'axe III se concentre sur des pratiques quotidiennes et sur une forme de patrimonialisation par le bas issue d'initiatives citoyennes qui émergent en dehors des structures institutionnelles.

L'ensemble se termine par une conclusion qui discute les principaux résultats de l'enquête et des perspectives pour de futures recherches.

1.2 Dispositif méthodologique et posture d'enquête

Pour commencer, nous allons revenir à la première étape de cette recherche, la rencontre organisée dans une salle de réunion de la Ville, au mois de juin 2024. Comme cela a été mentionné dans l'introduction, cette séance réunissait plusieurs acteurs du milieu académique, du musée de Valangin et de la commune. Elle visait à préciser les contours d'un projet commun. La nécessité de mandater un ou une étudiante était née d'un double constat qui préoccupait la conservatrice : la disparition progressive des « anciens » du village, et avec elle, la crainte d'une perte de mémoire orale locale. Le terme de mémoire orale comme utilisé par elle, comprend les gestes, les récits et les savoir-faire.

La volonté derrière le mandat était donc de « sauvegarder » des souvenirs, mais aussi de trouver un équilibre entre les attentes de la Ville et du Musée de Valangin (entretien avec la conservatrice). Ces attentes sous-jacentes sont de produire des archives et de recueillir des récits, tout en maintenant une approche réflexive universitaire. Mais comment délimiter mon terrain avec tous ces flous et ces possibilités ? Au début de ma recherche, j'ai rencontré beaucoup de difficultés à définir un cadre clair. Pour m'aider à me saisir du sujet, je me suis appuyée sur une approche qualitative qui offre une certaine flexibilité et une entrée progressive sur le terrain, la *Grounded Theory*. Cette méthode m'offre un cadre très souple pour appréhender le terrain, sans devoir tout décider à l'avance. Elle offre la possibilité de ne pas devoir restreindre le champ de recherche dans un premier temps et de l'appréhender au fur et à mesure.

Cependant, cette méthode présente également des limites, que j'ai vite expérimentées. Lorsque l'on collecte des éléments sur le terrain sans cadre bien défini, on peut rapidement se sentir submergé.e par les données recueillies et cela peut entraîner une certaine confusion. Il faut donc sans cesse réajuster le cadre théorique pour ne pas s'égarer dans la montagne d'informations. Flick souligne les limites de cette démarche, en notant que « the distinction between method and art becomes hazy » (Flick 2023 : 429) et qu'il existe une « potential endlessness of options for coding and comparisons » (ibid.). En d'autres termes, la *Grounded Theory* offre un terrain propice à la créativité, mais elle peut

également entraîner un piège d'analyses sans fin. Dans ce Mémoire, je prends donc conscience des limites de mes décisions, qui sont nécessairement partielles et contextuelles. J'ai dû choisir quels extraits inclure et quelles scènes considérer comme centrales. J'ai dû également décider à quel moment mes catégories étaient *suffisamment* établies pour servir d'appui à mon analyse.

Pour mener mon enquête, j'ai dû me présenter aux habitant.es, expliquer ma présence et ma démarche dans le but de favoriser le dialogue. Ces moments informels, souvent initiés par le bouche-à-oreille ou la recommandation d'un interlocuteur, ont été très utiles pour accéder à des récits. Cette étude de terrain combine donc l'observation participante et l'entretien libre ou semi-directif.

Comme le rappelle Flick, cette démarche vise une « consequent analysis of texts » (Flick 2023 : 428), c'est-à-dire une analyse qui prend au sérieux les textes (transcriptions, notes, documents). La *Grounded Theory* combine pour cela un codage ouvert avec des réflexions plus ciblées pour « develop a deeper understanding of the content and meaning of the text beyond paraphrasing and summarizing it » (ibid.). Le but est donc de travailler les matériaux de manière à faire apparaître des tensions et des logiques ainsi que des catégories. J'ai mené deux types principaux d'entretiens. D'une part, des entretiens d'experts avec des acteurs institutionnels impliqués dans la gestion du patrimoine local (directrice du musée, cheffe du service de la culture de la Ville, conservatrice du musée, déléguée de quartier) visant à comprendre le cadre officiel de la patrimonialisation, ses contraintes et ses logiques. Ces entretiens, plutôt semi-directifs, ont permis de recueillir un discours sur les politiques patrimoniales et leur circulation. D'autre part, j'ai mené des entretiens avec des habitant.es et porteur.euses de mémoire, davantage ouverts et narratifs. Ces entretiens étaient destinés à saisir des expériences vécues, des souvenirs et la transmission plus ordinaire de la mémoire orale. Ces échanges prenaient souvent la forme de conversations prolongées, parfois filmées, parfois simplement enregistrées ou consignées dans le carnet de terrain. Au total, j'ai réalisé 12 entretiens, dont 4 avec des acteurs institutionnels et 8 avec des habitant.es. À cela s'ajoutent de nombreux échanges informels lors des cafés des aînés et des moments d'observation participante. Les personnes interrogées ont été sélectionnées principalement par recommandations, à partir des contacts noués sur le terrain. J'ai souvent été orientée assez spontanément vers des individus désignés par les autres comme des porteurs légitimes de récit. Ce mode d'accès au terrain a donc façonné la composition de mon corpus, constitué en majorité

d'habitant.es reconnus localement pour leur implication ou pour leur connaissance du passé du village. Ce n'est qu'à posteriori, à travers l'analyse des entretiens et à l'aide des apports théoriques mobilisés, que j'ai pu mettre en évidence différentes formes de légitimité et élaborer une première typologie des positions occupées par ces acteurs dans la fabrique locale de la mémoire. J'ai aussi établi une liste des sujets les plus récurrents pour choisir les cas que j'allais approfondir.

Les entretiens, ou les rushs de mes tournages sont mon matériel de travail que je retranscris et relis et que je segmente en fragments. Je leur attribue ensuite des codes qui saisissent une action, une image, une émotion ou une tension (par exemple « protéger une mémoire locale », « nostalgie du passé », etc.). Ce travail de codage m'a permis d'ordonner progressivement les informations recueillies sur le terrain, ce qui a évité que je me perde dans la matière. J'ai accumulé une vingtaine d'heures de rush et à peu près le même temps d'entretiens enregistrés sur mon téléphone. Les discussions s'étendaient parfois sur un après-midi. Passer tout ce temps avec les gens m'a été très bénéfique pour m'immerger et comprendre mon terrain. Cela m'a été aussi très utile pour capturer des moments intéressants. Mais que ce soit au montage du film ou à la rédaction du travail, les informations semblaient au début ensevelies sous la quantité de matière récoltée. Le codage m'a permis de repérer plus facilement des récurrences (par exemple des contradictions) et de revenir en arrière pour parfois renommer ou regrouper. En utilisant une démarche inductive, j'ai essayé d'observer comment l'individu, transmet et préserve la mémoire de la communauté et comment se légitime la mémoire locale. Les différents cas abordés permettent de mettre en évidence la diversité des moyens employés pour préserver la mémoire locale.

Le film a pris une place importante dans le dispositif méthodologique. Il structure à la fois l'accès au terrain, les interactions avec les habitant.es et la production même des données. Lors du tournage et de l'analyse, j'ai prêté attention à ce que la présence de la caméra produisait sur le terrain. En effet, la caméra peut influencer le comportement des gens, mais participe aussi à donner un sentiment de légitimité à un récit.

Le tournage s'est inscrit dans une démarche inductive, comparable à celle mobilisée pour les entretiens et l'observation participante. La caméra était, lors des premiers échanges, souvent simplement déposée dans l'espace, sur une table, une chaise ou un meuble. Je présentais souvent l'appareil et expliquais que je ne suis pas cinéaste de profession et que

j'apprends encore à l'utiliser. J'essayais de faire mes réglages en amont et laissait tourner la caméra presque en continu afin de faciliter mes échanges. Je contrôlais l'image et le son de temps en temps. Parfois, je m'asseyais un peu plus loin de la caméra pour que les gens n'aient pas à la regarder de face. Ce choix visait à limiter l'effet oppressant d'être filmé et à favoriser l'échange et sa fluidité. Aux *cafés des aînés*, où l'environnement était marqué par le bruit et la multiplicité des interactions, la caméra tendait rapidement à se fondre dans le décor. Mais c'était aussi très compliqué techniquement, pour capter un son propre, filmer des images et, en même temps parler aux gens. J'ai donc ce jour-là demandé à un ami de m'assister. J'ai ainsi pu me concentrer sur le groupe et les discussions. Les autres tournages j'étais cependant seule à devoir filmer et faire les entretiens.

Sur le terrain, deux manières de filmer ont été mobilisées. Les plans fixes étaient privilégiés lors de moments d'entretien plus structurés. J'ai adopté un mode de filmage mobile, portant la caméra, lorsque les personnes se levaient pour montrer un objet, un document ou un lieu. Toutefois, l'ensemble des situations rencontrées n'était pas filmable. J'ai renoncé à montrer certaines images qui comprenaient des récits avec certaines émotions trop lourdes. J'ai choisi de ne pas montrer certains rushs pour ces raisons éthique et voulant préserver les personnes interrogées. Toutes les personnes filmées m'ont donné leur accord pour être filmées et apparaître ou non dans le film qui est mobilisé uniquement dans un contexte académique et muséal. Elles ont été informées des objectifs du projet et ont donné leur accord explicite quant à l'utilisation de leur image et de leur parole. Un formulaire d'autorisation de tournage et de droit à l'image a été systématiquement signé par les participant.es (voir Annexe 12). J'ai dû flouter deux personnes qui ne voulaient pas apparaître et rester anonyme. Ces renoncements constituent une dimension à part entière et relèvent de l'*hors-champ* du film, mais pas celui du terrain. J'en parlerai à nouveau lors de mon analyse.

Après la phase de tournage est arrivée la phase de montage. Ce processus demande de d'accepter de renoncer à une part importante du matériau recueilli. Cette étape a été une grande part du travail et m'a demandé beaucoup de réflexivité. À travers le travail de sélection et d'agencement des images et des paroles, le montage a fait apparaître des contraintes.

Les décisions de montage n'ont pas été guidées uniquement par des considérations narratives. Elles ont résulté d'un ensemble de contraintes imbriquées. Parmi elles, mon rapport encore débutant à la caméra, qui m'a conduit à devoir écarter certaines scènes, en raison de problèmes de son, de lumière ou de cadrage, ainsi que les contraintes éthiques que nous avons déjà abordées. Enfin, des contraintes liées aux attentes du terrain sont apparues. Les questions récurrentes des habitant.es, « Est-ce qu'on me verra ? », « Qui tu mettras ? », ont rendu manifeste le fait que le film produisait des attentes de reconnaissance (Discussions informelles au village).

Dans ce contexte, le choix du titre du film a joué un rôle important dans ma réflexion méthodologique. J'ai choisi comme titre, *Au seuil du souvenir*, et comme sous-titre, *Quand les villageois font mémoire*. La notion de « seuil » renvoie à la place intermédiaire que j'ai occupée tout au long de l'enquête, entre observation et participation, entre écoute des récits et mise en forme filmique. Le sous-titre met quant à lui l'accent sur l'action même de « faire mémoire ». En choisissant ce titre, je souhaite rendre visible le fait que la mémoire que je documente se construit dans l'interaction avec les habitant.es, avec le musée et avec la présence de la caméra. J'ai fait le choix de ne pas apparaître à l'image et de me retirer du montage afin de laisser toute la place aux gestes et aux récits des personnes rencontrées. L'accent est mis sur le cadre et le rythme des échanges. Le film donne ainsi à voir des situations ordinaires. La caméra accompagne ces moments sans chercher à les diriger ou la parole se déploie de manière libre. Une voix off intervient uniquement à la fin du film pour proposer une conclusion et situer la recherche dans son ensemble. Elle ne vise pas à interpréter les récits ou à en fixer le sens, mais à rappeler le contexte de l'enquête. Son écriture privilégie un langage accessible, proche de celui du terrain, afin de s'adresser aux spectateur.ices.

J'ai réalisé plusieurs versions du film, avec des fils rouges différents. Je suis arrivée à une première version du film d'environ cinquante-cinq minutes. Cette première version était trop narrative et avait pour fil rouge les discussions du *café des aînés*. Je n'arrivais cependant pas à faire dialoguer les différents cas et faire ressortir les éléments intéressants. J'ai refait une autre version plus courte de vingt-sept minutes. Cette fois-ci, j'ai pris pour fil rouge le discours de la directrice du musée qui parlait non seulement du point de vue institutionnel, mais aussi de la patrimonialisation par le bas. Ceci m'a permis de naviguer plus facilement d'un sujet à l'autre. Cette réduction produit un effet de cadrage et impose des choix qui étaient parfois difficiles à faire. Pour donner une

cohérence au film, j'ai choisi de m'appuyer sur quelques séquences centrales, correspondant à cinq sujets principaux, afin d'en observer les mécanismes. Ce choix visait à rendre le film lisible, tout en permettant de voir plusieurs régimes de mémoire différent en train de se faire.

Dans cette perspective, le montage peut être appréhendé comme une forme de codage audiovisuel. Il faut segmenter le matériau, regrouper des situations, parfois dans un autre ordre que la réalité et construire une narration. Je me suis pour cette étape aussi appuyée sur la démarche inductive mobilisée pour retravailler les transcriptions. Ce travail analytique m'a permis de faire émerger des catégories à partir d'un matériau très dense tout en assumant le caractère partiel et situé du résultat.

Enfin, le montage prépare déjà le retour du film sur le terrain. En sélectionnant certaines histoires plutôt que d'autres, le film fabrique une scène de visibilité et contribue, à son échelle, à fabriquer l'arène locale de la mémoire. Le montage constitue un moment où se rejouent les enjeux centraux de cette recherche, la sélection, la légitimité, la transmission. Le film devient lui-même un acteur du processus de patrimonialisation.

Ce travail s'appuie d'abord sur un état de la recherche actuelle en anthropologie autour des notions de culture, de patrimoine immatériel, de mémoire orale et de patrimonialisation. Cet état de la littérature me permet de situer mon enquête, d'éclairer ce que j'observe à Valangin et par la suite de confronter les apports théoriques aux données de terrain afin de comprendre comment les processus décrits dans la littérature prennent forme concrètement dans le contexte local.

1.3 Premiers pas sur le terrain : réflexivité, ajustements et apprentissages

Au départ, je ne connaissais pas grand-chose sur le Val-de-Ruz. En tant que Fribourgeoise, je considérais la région neuchâteloise comme « pas trop différente de Fribourg, si ce n'est qu'ils sont de religion protestante » (carnet de terrain). J'ai tenté de me remémorer les coutumes neuchâteloises les plus populaires. Sur un plan plus large, j'ai réfléchi à la question du patrimoine immatériel suisse. La culture suisse est marquée

par des spécificités comme le multilinguisme national, des mythes fondateurs et à des traditions valorisées. Ces éléments sont mis en avant pour renforcer l'identité nationale, conformément aux cadres imposés par les États-nations. Chaque canton possède ses spécificités et son histoire et certains récits semblent plus dominants que d'autres. J'ai donc cherché à relever les spécificités considérées comme patrimoine immatériel à Neuchâtel.

Pour m'aider à les identifier et comprendre comment elles sont désignées en tant que telle, j'ai ouvert un livre qui avait un titre particulièrement évocateur pour m'aider à poser un cadre : « Compilations neuchâteloises. Histoire, traditions, patrimoine » de Ellen Hertz et Fanny Wobmann. On peut lire dès les premières pages du livre : « À Neuchâtel dès le départ, la démarche s'est avérée compliquée, car, selon certaines autorités locales actives dans le domaine de la culture et du patrimoine, Neuchâtel serait essentiellement un canton « sans traditions » » (Hertz et Wobmann, 2014 : 11). L'identification des traditions et des objets à étudier semble donc continuer de s'annoncer complexe. Pour plus de contexte, cette citation évoque les défis autour des sélections de traditions qui ont suivi l'adoption en 2008 par la Confédération de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI) de l'UNESCO. Le choix des coutumes à inclure dans l'inventaire neuchâtelois du « patrimoine culturel immatériel » n'a pas été une tâche facile. Un groupe d'experts désignés par l'État s'est penché sur la question et a dû établir une liste de traditions neuchâteloise. Les autrices continuent leur questionnement en se demandant si :

« Plus globalement, est-ce que la tradition et le patrimoine se décèlent et se décrètent de manière « top-down » ou est-ce qu'il ne s'agit pas plutôt d'une dynamique « bottom-up », née de valeurs et d'habitudes de groupes et d'individus agissants dans le registre du privé ou de l'associatif ? » (Hertz et Wobmann 2014 : 11)

Cette interrogation de Hertz et Wobmann ouvre un point intéressant pour comprendre les dynamiques que je vais observer par la suite à Valangin. Elles décrivent bien que le patrimoine n'est pas uniquement le résultat de décisions institutionnelles « par le haut », mais qu'il peut aussi émerger de pratiques quotidiennes, menées par des individus ou des collectifs ordinaires. En demandant si la tradition découle d'une dynamique top-down ou bottom-up, les autrices nous invitent ici à dépasser l'idée d'un héritage transmis par des

experts. Elles reconnaissent la part active des membres de la communauté dans la création de ce qui fait mémoire. Leur citation soulève finalement un enjeu : qui a le pouvoir de dire qu'une pratique, un récit ou un geste compte comme tradition ? Nous pouvons retrouver ce questionnement dans le texte de Hertz et Chappaz-Wirthner, qui le formule ainsi :

« comment ces non-spécialistes font-ils du patrimoine ? Comment étudier celui-ci non seulement sous l'angle des enjeux qui seraient cachés "derrière" des engagements patrimoniaux, mais également comme pratique sociale en soi, créatrice d'objets de savoirs, de lieux de sociabilité et de sentiments d'appartenance partagés ? » (Hertz et Chappaz-Wirthner, 2012 : 8).

Ce que j'ai pu observer sur le terrain, les histoires transmises lors des cafés des aînés, ou les initiatives citoyennes qui sont autant de formes de patrimonialisation ne passent pas par une validation institutionnelle. Tout ceci témoigne de valeurs et d'attachements profondément ancrés dans le vécu des gens. En d'autres termes, à Valangin, le patrimoine se construit simultanément « par le haut » et « par le bas ». Cette tension va m'accompagner tout au long de mon étude. Ceci m'a amenée à continuer mes réflexions et je me suis demandé : si le Canton peine à définir ce qui serait traditionnel, comment un musée régional comme celui de Valangin construit-il son propre patrimoine ?

Les actrices du musée, les résident.es, les organisations, ainsi que mon propre film et les entretiens que j'ai menés m'ont permis de mieux comprendre ces questions. Je développerai ces aspects dans mon analyse. Cependant, je n'avançais pas beaucoup dans ma compréhension de la manière de définir et de créer ma propre liste de coutumes de Valangin, et n'avais toujours aucune idée de quelles informations j'allais mettre en évidence plutôt que d'autres dans mon film. Au début, j'ai immédiatement associé Neuchâtel à l'industrie horlogère. Il est assez connu que cette industrie a profondément influencé l'économie locale. Les autrices expliquent que cette industrie n'a pas toujours été associée au patrimoine neuchâtelois et qu'il y avait à son arrivée dans la région une appréhension liée à la crainte de voir le monde s'industrialiser et de voir ces entreprises prospérer. Ce n'est que plus tard que les industries horlogères sont passées du côté industriel à *patrimoine horloger*. Les autrices parlent d'Hervé Munz et expliquent :

« Pour le dire de manière quelque peu polémique, son analyse montre bien comment “industrie” rime soit avec “innovation” et “modernité”, soit avec “tradition” et “héritage”, suivant la situation économique et politique du moment, et pour autant que les “maîtres du temps” restent également maîtres des opportunités que ce discours leur fournit. » (Hertz et Wobmann 2014 : 19).

On comprend ici que le statut est donc un fait social qui peut évoluer pour des raisons, économiques, historiques, etc. Cette citation m’a permis de comprendre un peu mieux comment appréhender les objets qui sont exposés dans l’exposition permanente du musée. En effet, certains d’entre eux sont issus de l’artisanat et avaient initialement une fonction pratique, comme une machine à coudre par exemple. Ces objets sont maintenant conservés dans des musées comme des témoins d’un passé artisanal traditionnel et précieux. Ils sont dépourvus de leur fonction initiale, ne faisant plus que la représenter. Leur statut et leur représentation a évolué à travers leur mise en patrimoine.

J’ai donc continué mes repérages en visitant le musée, ses expositions et son aménagement. Parallèlement, la déléguée de quartier m’a invité à venir prendre la parole lors d’un *café-rencontre des aînés*. Ces rencontres, organisées par la déléguée de quartier, visent à offrir aux retraité.es un espace convivial de partage et d’échanges. Elles s’inscrivent dans une logique plus large d’activités destinées aux seniors, dont l’objectif est de favoriser le lien social et le bien-être après la vie professionnelle. À Valangin, ces *cafés-rencontres* ont lieu environ une fois par mois, le plus souvent le dernier jeudi du mois. Elles rassemblent principalement des habitant.es du village, dont certain.es y vivent depuis toujours, parfois depuis plusieurs générations. D’autres s’y sont installé.es plus récemment. J’ai participé à plusieurs reprises à ces rencontres au cours de mon enquête. Une première fois, j’y ai été invitée afin de me présenter, d’exposer ma discipline et mon projet de recherche. J’ai alors animé la première partie de la matinée en proposant une présentation sur l’anthropologie, ses méthodes et son histoire, puis en expliquant mon approche du terrain et les objectifs de mon travail. Cette intervention a constitué un moment important de prise de contact et a permis d’installer un climat de confiance autour de ma démarche. Je suis ensuite retournée au café des aînés pour une seconde séance, durant laquelle j’ai animé l’ensemble de la matinée. Cette fois-ci, j’étais accompagnée de ma caméra. Après avoir obtenu l’accord des personnes présentes, j’ai proposé un échange libre autour des souvenirs et des histoires liées à Valangin. J’avais préparé quelques questions pour orienter la discussion, mais j’ai surtout cherché à laisser émerger

spontanément les thèmes et les récits, afin d'observer ce qui ressortait des discours collectifs lors d'une table ronde. Ce dispositif a favorisé une parole relativement ouverte et peu dirigée. Si, au début, les participant.es se sont montré.es plutôt réservés, l'ambiance est progressivement devenue plus animée. Les souvenirs ont afflué, les échanges se sont multipliés, et plusieurs personnes se sont mises à parler en même temps. Cette effervescence a rendu la prise de son parfois difficile. La table ronde m'a permis d'observer les dynamiques sociales à l'œuvre, de mieux comprendre les relations entre les habitant.es et d'établir des liens durables avec de nombreuses personnes du village. Les *cafés des aînés* ont ainsi constitué à la fois un espace d'observation participante, un lieu de socialisation de mon projet et une porte d'entrée vers des entretiens individuels réalisés par la suite.

Après cet échange, les résidents m'ont fait parvenir une quantité importante de documents et de littérature. On y trouve des livres rédigés par des personnes de la région sur l'histoire locale, familiale ou commerciale, ainsi que des coupures de presse anciennes qu'ils avaient soigneusement conservées. Tout ce matériel m'a peu à peu aidé à préparer mes entrevues et à planifier mes premières rencontres. J'ai pu par l'étude de cas observer ce passage de la mémoire vécue à une forme patrimoniale qui ne va pas sans poser une série de questions centrales : que devient cette dimension sensible lorsqu'elle est extraite de son contexte d'usage ? Comment est-elle racontée, traduite, voire simplifiée ?

Dans les discours ordinaires, les musées sont généralement perçus comme les gardiens de la mémoire collective, tandis que les familles seraient les dépositaires d'une mémoire moins reconnue. Entre ces deux pôles se déploie un espace de négociation où la mémoire se transforme en patrimoine et où certains récits acquièrent le statut d'archives, tandis que d'autres restent cantonnés à la sphère privée. Cette tension est particulièrement visible à travers l'action de figures intermédiaires, que l'on pourrait qualifier de *passseurs*. À Valangin, la déléguée de quartier et le personnel du musée incarnent ce rôle à plusieurs niveaux, comme nous allons le voir par la suite, en déposant dans les archives municipales des classeurs de coupures de presse, par exemple assurant leur pérennité. Ce geste engage des choix : que conserve-t-on, pour quelles raisons, et selon quels critères ? Qui décide de ce qui mérite d'être préservé et transmis ?

À côté de cette mémoire cadrée par des dispositifs institutionnels circule une mémoire plus diffuse, moins formalisée, souvent attachée aux récits des habitant.es et aux pratiques ordinaires. Cette mémoire est fréquemment associée aux « anciens », perçus comme des

porteurs légitimes du passé local. Pourtant, elle n'est pas homogène et traversée par des oublis, des réinterprétations et des attachements affectifs. Le statut même de *porteur de mémoire* mérite ainsi d'être interrogé : repose-t-il sur l'âge, sur la proximité avec certains objets ou événements, sur un statut social particulier, ou encore sur une reconnaissance institutionnelle préalable ?

Comme le souligne Olazabal, « Ce qui est glorifié dans une exposition peut être jugé anecdotique dans une discussion. Ce qui semble « typique » pour un touriste peut être vécu comme une blessure ou une fierté pour une famille. » (Olazabal, 2012 : 147). Ce qui est valorisé dans une exposition peut apparaître anecdotique, voire insignifiant, dans une discussion familiale et inversement. Plutôt que de chercher à résoudre ces tensions, cette recherche s'attache à les prendre au sérieux comme des données à part entière. Elle s'inscrit ainsi dans une démarche de problématisation au sens proposé par Cyril Lemieux, qui consiste à faire émerger « les contradictions pratiques au sein de réalités apparemment évidentes ou harmonieuses » (Lemieux, 2012 : 33). Afin d'approfondir ces premiers constats issus du terrain, il est apparu nécessaire de replacer cette réflexion dans le sillage des travaux qui ont interrogé les notions de culture, de tradition, de mémoire et de patrimoine. Le chapitre suivant propose ainsi un détour théorique destiné à rassembler un ensemble de repères conceptuels pour m'aider à déchiffrer les processus de patrimonialisation observés à Valangin.

II. État de la littérature

2.1 La culture comme notion en mouvement

Dans la première section de cette étude, j'ai exploré les origines de cette recherche et les interrogations qui en ont découlé. Dans cette seconde partie, je propose un détour dans la littérature académique pour déconstruire les processus que j'ai initialement rencontrés *en situation*. Ce mouvement de va-et-vient entre le terrain et les concepts s'inscrit dans la logique de la *Grounded Theory*. Ces lectures m'ont aidé à établir les bases de mes méthodes d'analyse. Je développerai ces points plus en détail dans la troisième section de mon travail.

Avant de discuter plus en détail du patrimoine, de la tradition ou des archives orales, j'ai dû m'arrêter sur la notion de culture, qui sert de fondement à tous ces concepts. Sur mon terrain, ce mot circule sous différentes formes. J'ai pu entendre parler de *culture locale* et de *culture neuchâteloise*, mais aussi, comme nous l'avons vu précédemment une « culture sans traditions » (Hertz et Wobmann, 2014 : 11). J'ai remarqué que le terme *culture* est souvent défini comme ce qui est en train de disparaître, ce qui doit être sauvé, ou ce qui rend un lieu *vivant*. Lorsqu'on évoque la culture, cela semble clair au premier abord et tout le monde sait de quoi il s'agit. Toutefois, la situation se complique rapidement lorsqu'on tente de fournir une définition plus précise.

Comme le rappelle Denys Cuche dans son chapitre II « L'invention du concept scientifique de culture », l'ethnologie naît de ce besoin de penser la diversité humaine, différemment que par des catégories purement biologiques et se penche sur les études sociales. Au XIX^e siècle, « les fondateurs de l'ethnologie scientifique partagent tous un même postulat : celui de l'unité de l'homme, héritage de la philosophie des Lumières » (Cuche, 2010 : 17). Ce qui est intéressant de noter à propos de cette vision unitaire de l'humanité sont les questions qu'elle suscite : comment faire tenir ensemble cette unité et la diversité des peuples, des coutumes, etc. ? Cette question semble difficile à répondre. L'auteur dit la chose suivante : « La difficulté sera donc de penser la diversité dans l'unité » (Cuche, 2010 : 17). Ceci illustre aussi les contraintes qu'on rencontre quand on veut composer une trame de récit patrimoniale à partir de multiples traditions, personnalités et histoires.

C'est dans ce contexte que « va émerger un concept comme outil privilégié pour penser ce problème et explorer les différentes réponses possibles : c'est celui de "culture" » (Cuche, 2010 : 17). Le mot existait bien sûr déjà dans le langage courant pour désigner l'esprit et la culture comme une sorte d'idéal. Les fondateurs de l'ethnologie vont lui donner un contenu qui est plus axé sur l'observation. Il ne s'agit plus d'écrire sur ce que la culture devrait être. Il s'agit plutôt de décrire sa réalité dans toute sa diversité au sein des différentes communautés humaines.

Cette généalogie commence à expliquer certaines observations que je fais à Valangin. Certains individus évoquent la *culture locale* avec une pointe de mélancolie, tandis que d'autres affirment que « ici, il n'y a plus rien » (Discussion informelles au village). En réalité, la tension entre une culture considérée comme un idéal et une culture décrite

comme description d'un état de choses se retrouvent autant dans les premiers écrits en ethnologie, que dans les débats actuels sur le patrimoine. Cuche cite Edward B. Tylor, qui propose en 1871 une définition souvent considérée comme la première en ethnologie de la notion de culture :

« Culture ou civilisation, prise dans son sens ethnologique le plus étendu, est ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l'art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l'homme en tant que membre de la société »
(Cuche 2010, citant Tylor 1871 : 18).

Cuche met l'accent sur le fait que cette définition « se veut purement descriptive et objective, et non normative » (Cuche, 2010 : 18). Elle rompt avec les usages élitistes du terme « culture ». Selon Tylor, cette définition de la culture ne désigne pas un privilège réservé à une élite lettrée, mais plutôt « l'expression de la totalité de la vie sociale de l'homme » (Cuche, 2010 : 18). Elle possède une caractéristique collective et sociale, qui n'est pas biologique. Cette définition a profondément marqué l'anthropologie en faisant comprendre que toutes les sociétés, même celles qui étaient encore considérées comme *primitives* à l'époque, sont des sociétés culturelles et non des stades inférieurs de l'humanité. Pourtant, elle porte aussi les limites de son époque.

En d'autres termes, on considérerait la culture comme une vaste étendue allant du *sauvage* au *civilisé*. Certains groupes sont tout simplement perçus comme « en retard » par rapport à d'autres. L'idée d'une culture unique, qui serait universelle, persiste, bien que ses manifestations soient diverses. Cette définition de la culture nous éloigne de l'idée de peuples *sans culture*. Elle ne laisse cependant pas beaucoup de place aux conflits internes et à la diversité. Bien que ces définitions soient désormais obsolètes, elles offrent néanmoins un aperçu de la profondeur conceptuelle entourant cette notion. C'est précisément ce que des auteur.rices comme Franz Boas vont commencer à remettre en question.

Pour Boas, « il n'y a pas de différence de "nature" entre primitifs et civilisés, seulement des différences de culture, acquises donc et non innées » (Cuche, 2010 : 27). Il reprend en partie la définition de Tylor, mais la modifie afin de ne plus établir une échelle unique de la culture humaine. Pour ce faire, Boas « conseillait la prudence, la patience, les "petits pas" dans la recherche » (Cuche, 2010 : 24). Ce relativisme amène avec lui sa propre

conception de la culture, selon laquelle « pour lui, chaque culture représente une totalité singulière ». Cette dernière possède son *style* ou son *esprit*, qui s'exprime dans la langue, les croyances, les coutumes ou l'art, et qui « influe sur le comportement des individus » (Cuche, 2010 : 24). L'ethnologue a donc pour tâche d'« élucider le lien qui relie un individu à sa culture » (Cuche, 2010 : 24). Cela incite à centrer son attention sur l'individu et ses coutumes culturelles. Cela permet aussi d'éviter de partir d'un postulat trop général. Cette ressource est utile pour lancer ma recherche, car je suis confronté à une grande variété d'individus à étudier, mais je ne dispose pas de beaucoup d'informations sur le patrimoine culturel neuchâtelois. Enfin, Boas aborde la question de la préservation de la culture « dans la mesure où chaque culture exprime une façon unique d'être homme, elle a droit à l'estime et à la protection, si elle est menacée » (Cuche, 2010 : 25). Ces divers éléments résonnent avec les craintes de disparition de la mémoire orales et l'urgence de sauvegarder les récits abordés précédemment. Ma démarche inductive rejoint l'idée de « petits pas » prudents, plutôt que de commencer par une définition préétablie de la culture ou du patrimoine. L'observation participante, les entretiens, les tournages de film ethnographique constituent autant de moyens de prêter attention aux détails.

La notion d'ethnocentrisme, telle que reprise par Cuche, permet de faire un pas de plus. Il cite William G. Sumner, qui décrit l'ethnocentrisme comme « cette vue des choses selon laquelle notre propre groupe est le centre de toutes choses, tous les autres groupes étant mesurés et évalués par rapport à lui » (Cuche 2010, citant Sumner 1906 : 23).

Cette tendance ne concerne pas seulement les *autres*, mais aussi la façon dont les institutions patrimoniales sélectionnent ce qui vaut en tant que tradition et comment j'appréhende le terrain et sa proximité. Cuche souligne qu'en opposition à cette approche qui consiste à évaluer et à classer les cultures selon un gradient, « l'anthropologie culturelle introduit l'idée de la relativité des cultures et de leur impossible hiérarchisation a priori » (Cuche, 2010 : 23). Ces réflexions m'invitent à questionner les hiérarchies des récits que je fais moi-même et choisissant de m'y intéresser ou pas. Sur le plan méthodologique, elles m'invitent à ne pas hiérarchiser a priori les pratiques patrimoniales cadrées (expositions, inventaires, politiques muséales) et les pratiques ordinaires (recettes, archives familiales, initiatives locales). Il s'agit plutôt de naviguer entre ces deux formes de mémoire. Cette brève incursion dans l'histoire de la manière dont l'ethnologie a *inventé* la culture comme concept scientifique me permet de mieux comprendre mon propre usage de ce terme. Je ne pars donc pas d'une *culture* pensée au

singulier ni d'une culture fondée sur de grands symboles collectifs. Ce que j'ai retenu, c'est que je ne trouverai pas à Valangin un répertoire de traditions prêtes à être redécouvertes ou préservées. Je dois plutôt observer comment ces histoires se jouent et se transmettent en partant des différents protagonistes. Dans la suite de ce travail, j'emploie le terme de culture comme ensemble de pratiques, de significations, de savoirs et de relations qui se construisent au quotidien.

Mon terrain n'est pas situé dans un espace lointain ou exotique, mais à proximité de mon lieu de vie. Cette proximité présente à la fois des avantages et des défis. Elle facilite l'accès aux personnes, permet des retours fréquents et une observation dans la durée. Cependant, elle exige également un effort de décentrement. Il ne faut pas tomber dans le piège de présupposer que l'on *sait déjà*, mais de rester attentif aux évidences, aux choses implicites et aux gestes quotidiens. J'ai gardé en tête que le terrain proche n'est donc pas un terrain plus facile et il demande au contraire une vigilance face aux familiarités qui peuvent induire en erreur.

Ce chapitre sur la culture en tant que notion en mouvement ouvre la voie au reste de mon cadre théorique et aux notions qu'ils me restent à déconstruire. Ce cadre me permet dans le prochain chapitre d'aborder la Convention de l'UNESCO, non pas comme quelque chose qui va de soi, mais comme une manière particulière de découper la culture en *patrimoine*.

2.2 La sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : le cadre de l'UNESCO

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment la notion de « culture » a évolué pour devenir un instrument d'analyse de la diversité humaine au fil de l'histoire de l'anthropologie. Nous allons maintenant examiner comment elle est façonnée, classifiée et réglementée lorsqu'elle pénètre dans le domaine des institutions suisses.

Je me suis penchée sur les recherches de Florence Graezer Bideau (2012), qui révèlent un éclairage intéressant. Elle démontre que, dans le contexte helvétique, la procédure de sélection des *traditions vivantes* s'inscrit dans des logiques fortement structurées par l'État selon des *logiques descendantes*, qui aboutissent à la constitution « d'un catalogue

de traits culturels destiné à jouer le rôle de vitrine idéologique du pays » (Graezer Bideau 2012 : 37). En d'autres termes, ce qui semble être une reconnaissance du patrimoine immatériel est en fait le résultat d'un travail de cadrage des pratiques et des récits. Ce catalogue vise à projeter une image favorable de la Suisse, comme l'expliquent les auteurs suivants :

« Dès son invention, le patrimoine a constitué une prérogative de l'État [...] les liens entre la fondation d'un corpus patrimonial et la naissance des nations [...] sont assez connus, tant il est vrai qu'un patrimoine est pensé comme lié à la spécificité d'une population et d'un territoire. » (Bondaz, Isnart et Leblon, 2012 : 10)

Cette citation permet de comprendre que le patrimoine n'est pas un héritage transmis *naturellement* par une communauté. Il est historiquement adossé à des projets politiques et sert à solidifier l'idée d'un « nous » homogène. Nous verrons plus en détail la notion de patrimoine telle qu'elle est définie en sciences sociales dans le chapitre suivant.

Dans le canton de Neuchâtel, cette opération de cadrage s'inscrit dans une longue trajectoire historique. La protection du patrimoine a commencé à y être institutionnalisée depuis le début du XX^e siècle. Aujourd'hui, l'Office cantonal du patrimoine bâti et immatériel et de la Culture assume cette mission. Il doit appliquer la législation en vigueur de 2018, qui vise à « garantir la sauvegarde du patrimoine culturel » (Office cantonal du patrimoine bâti et immatériel, s.d.). Les biens culturels ne sont pas limités aux monuments ou aux objets anciens et englobent « des objets immobiliers ou mobiliers qui présentent de l'importance comme témoins de la vie artistique, sociale, religieuse, économique et scientifique » (OCPI, n.d.). Cette définition du patrimoine matériel, élaborée par les institutions cantonales, est vaste. Elle laisse place à une interprétation assez large.

L'entrée de la Suisse dans le dispositif international de l'UNESCO, à partir de 2008, a donné une nouvelle dimension à ce travail de conservation autour du patrimoine aussi immatériel. Les cantons ont été chargés d'élaborer une liste des coutumes vivantes, qui a été diffusée pour la première fois en 2012, puis actualisée en 2018 et 2023. Le processus, initié et supervisé par le haut, vise à être collaboratif et inclusif. Il met en scène les résident.es, les organisations, les spécialistes et les *porteurs de tradition* reconnus par l'État. Ces individus sont encouragés à contribuer à l'inventaire et à partager leurs points de vue. À Neuchâtel, ce processus d'inventaire a abouti à une liste de traditions vivantes

qui, comme nous l'avons déjà abordé avec Hertz et Wobmann, n'allait pas de soi. Dans cette liste se trouvent des pratiques profondément ancrées dans le territoire cantonal, comme la dentelle de Neuchâtel ou la Torrée (pratique culinaire), ainsi que des pratiques plus spécifiques à l'Arc jurassien, comme le patinage sur le Doubs (ibid.).

Certaines traditions neuchâteloises ont même accédé à une reconnaissance internationale auprès de l'UNESCO, comme les savoir-faire en mécanique horlogère. Ces savoir-faire horlogers ont été portés conjointement par la Suisse et la France, et finalement inscrits au patrimoine immatériel de l'humanité en 2020.

Cette apparente diversité est cependant encadrée par un ensemble de contraintes formelles et politiques. Pour figurer sur la liste, une pratique doit être nommée, stabilisée, documentée et soutenue par des institutions. Il ne suffit pas qu'elle soit vécue.

Pour mieux comprendre les cadres proposés, nous allons nous intéresser à ceux de la Convention de l'UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, qui est intégré par la Suisse. J'ai consulté la définition proposée sur le site Web de la Confédération. Selon l'art. 2 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, qui est défini ainsi :

« On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. ». (Confédération suisse. UNESCO 2003, art. 2.1)

Ce qui m'intéresse dans ce passage, c'est ce qu'il présuppose. D'abord, que les communautés sont d'accord sur la reconnaissance de ce qui constitue leur patrimoine. La mémoire orale est dans cette définition présentée comme un continuum fluide et consensuel. La réalité est souvent bien plus complexe. Nous allons nous intéresser plus en détail à ce sujet dans le chapitre sur les archives orales.

La reconnaissance et la transmission de ce qui relève des traditions vivantes reposent ainsi sur le paradoxe que plus elles sont diffuses, moins elles se prêtent à la mise en inventaire.

En revanche, certains cas, comme des fêtes, des savoir-faire bien répertoriés ou des pratiques ritualisées, ont parfois plus de facilité à franchir les étapes du processus. Ainsi, la définition de l'UNESCO parle de pratiques qui sont « recrées en permanence », ce qui signifie qu'elles évoluent et bougent (ibid.). Mais leur intégration dans une liste cantonale ou nationale nécessite de répondre à des critères stables. En d'autres termes, ce qui est célébré comme *vivant* doit d'abord être fixé.

Les institutions ne représentent jamais complètement les coutumes et les rituels sociaux, mais doivent les transcrire en termes bureaucratiques sous l'étiquette de *tradition*. Le résultat ne reflète jamais parfaitement les pratiques sociales et doit être traduit dans le langage administratif. Il est important de prendre en compte les biais liés à l'influence politique, aux exigences internationales et aux contraintes administratives et locales. Selon l'UNESCO et la Confédération, il ne suffit pas d'identifier et d'inventorier les traditions, il faut aussi les protéger et les rendre visibles :

« considérant la profonde interdépendance entre le patrimoine culturel immatériel et le patrimoine matériel culturel et naturel, reconnaissant que les processus de mondialisation et de transformation sociale, à côté des conditions qu'ils créent pour un dialogue renouvelé entre les communautés, font, tout comme les phénomènes d'intolérance, également peser de graves menaces de dégradation, de disparition et de destruction sur le patrimoine culturel immatériel, en particulier du fait du manque de moyens de sauvegarde de celui-ci, consciente de la volonté universelle et de la préoccupation partagée de sauvegarder le patrimoine culturel immatériel de l'humanité (...) » (Confédération suisse. UNESCO 2003)

Dès le début de l'étude, j'ai pu constater que la notion de patrimoine et de culture est automatiquement associée à la crainte de la disparition et aux soucis de préservation. Dans ce passage, le récit devient plus alarmé sur le manque de moyens disponible pour la sauvegarde et la menace de disparitions des traditions. On y lit une insistance sur « menaces de dégradation », « disparition » et « destruction », qui semblent placer le patrimoine immatériel dans une position quasi vulnérable (ibid.). Cela renvoie l'image des traditions qui sont balayées par les changements rapides du monde et de la société. La mondialisation, les transformations sociales, mais aussi « les phénomènes d'intolérance » qui sont considérés comme des menaces pour ces savoirs (ibid.).

Ce qui frappe dans cette formulation, c'est la logique de la peur de perdre, comme un sentiment d'urgence qui justifie l'intervention et la documentation, nécessaires à la

sauvegarde. Ma recherche elle-même s'ancre dans ce constat et *l'urgence* de récolter les récits des personnes âgées avant qu'ils ne disparaissent. Cette crainte est manifestement omniprésente dans les politiques du patrimoine.

Pour qu'une pratique entre réellement dans le patrimoine immatériel, il faut qu'elle franchisse tout un parcours administratif. Ce parcours peut prendre des airs de concours au niveau national. En effet, pour postuler, il est nécessaire de soumettre une demande et de se présenter devant un comité d'experts. C'est ce qu'indique la brochure de l'Office fédéral de la culture :

« À l'heure actuelle, les pays ayant ratifié la Convention de l'UNESCO peuvent en règle générale soumettre un dossier de candidature par an, chaque année en mars. (...) Les huit traditions présentées dans cette brochure seront documentées dans un dossier de candidature détaillé, qui sera établi au cours des prochaines années en étroite collaboration avec les praticiens concernés. (...) Au-delà des huit traditions qui feront l'objet d'une candidature auprès de l'UNESCO, la politique générale de la Confédération en matière de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel se poursuit. La « Liste des traditions vivantes en Suisse », qui constitue l'inventaire national de la Suisse eu égard à la Convention, sera régulièrement actualisé avec le concours d'un groupe d'accompagnement composé de représentants des cantons et de la société civile. (...) » (Office fédéral de la culture, 2014).

La phrase « Les huit traditions présentées dans cette brochure... » soulève des interrogations (ibid.). Ce chiffre peut poser question et témoigne d'un tri où peu de choses sont retenues sur toute la panoplie de possibilités offertes par la définition. Selon l'UNESCO, le patrimoine immatériel doit donner un sentiment d'identité et de continuité. Il est pensé comme une ressource positive, qui valorise la diversité culturelle et le dialogue entre les peuples, ainsi que le respect des droits humains, du respect mutuel et du développement durable. Dans le chapitre suivant, nous verrons que l'anthropologue doit également effectuer des choix et des catégorisations, mais dans un but différent. En effet, là où la Convention demande de représenter une tradition, l'anthropologue regarde aussi ce qui déborde de cette représentation.

2.3 Penser le patrimoine avec les outils des sciences sociales

Je voudrais débiter ce chapitre en examinant la façon dont l'anthropologie observe l'envers du décor du patrimoine immatériel. Dans le chapitre précédent, j'ai démontré que la manière dont les gouvernements et les organisations s'approprient ou, selon les termes de Tornatore, *prennent* la Convention de l'UNESCO n'est pas clairement définie. Nous allons nous intéresser à l'idée de *prise*, transmise par Bessy et Chateauraynaud et définie par Tornatore. Cette définition me permet d'approfondir ma compréhension des dynamiques de pouvoir dans le processus de patrimonialisation et de proposer un outil méthodologique applicable à ma propre étude. Tornatore montre que cette prise est profondément liée à l'histoire des politiques culturelles. Il écrit ainsi :

« Considérer que la convention fait l'objet de "prises nationales", c'est prendre en compte l'historicité de l'action publique en matière de gestion du passé et d'inventaire et la manière dont une tradition d'expertise patrimoniale peut peser sur l'interprétation qui est faite des moyens pour faire émerger les êtres définis par la convention. » (Tornatore, 2012 : 15)

Cette phrase rappelle que les États interprètent toujours depuis leur propre histoire administrative. En d'autres termes, l'acte de patrimonialiser est toujours filtré par une « tradition d'expertise patrimoniale » qui préexiste au processus (ibid.). Tornatore écrit ensuite sur le processus concret de transformation du patrimoine culturel :

« En l'occurrence, les faits de cultures sont objectivés (nommés, désignés, matérialisés, labellisés...) dans des institutions scientifiques, culturelles, administratives organisant de semblables médiations : des musées ad hoc, des services d'État, un corps de conservateurs, mais aussi des associations et des fédérations, enfin des systèmes de classification, des inventaires, des listes, travaillent à instituer des êtres de culture et à les transmuter en être de patrimoine. » (Tornatore, 2012 : 14)

Ici, il n'est pas seulement question d'interprétation, mais de gestes très concrets, une série d'opérations par lesquelles des pratiques ou des souvenirs passent d'un registre ordinaire (celui de la vie sociale) à un registre institué (celui du patrimoine). Cela incite à examiner les fondements des méthodes d'évaluation et à s'interroger sur la nature des processus de classification. Au lieu de demander ce qui est patrimoine, la perspective de Tornatore

invite à se poser plutôt la question de savoir comment quelque chose devient-il patrimoine, pour qui et avec quels effets.

Je me suis ensuite penchée sur les réflexions de Nathalie Ortar qui viennent étayer cette analyse. Elle souligne que : « Or, si l'ethnologie s'intéresse au passé, il s'agit d'un passé ancré dans le présent. » (Ortar, 2002 : 2). Elle met en évidence le fait que le passé invoqué dans les politiques du patrimoine ne se limite pas à une époque révolue et éloignée. Il s'agit plutôt d'un passé, qui est réactivé et mis au service de préoccupations actuelles. Cela explique pourquoi, dans ma recherche, la plupart des récits se concentrent sur le passé, mais ce qui m'intéresse vraiment, c'est la manière dont ils se connectent au présent. C'est seulement en considérant cette historicité, ces médiations, et ce passé « ancré dans le présent » que je peux comprendre ce qui se joue concrètement à Valangin (ibid.).

Les études sur le patrimoine rural permettent d'illustrer que la notion de patrimoine peut dépasser la définition ethnologique. Davallon, Micoud et Tardy, cités par Ortar, montrent comment le périmètre de ce qui peut être qualifié de patrimoine s'est progressivement élargi : « Le patrimoine rural se veut plus large que le patrimoine ethnologique. Il s'ouvre continuellement à de nouveaux objets, empiétant sur un espace géographique toujours plus vaste et s'étalant sur une chronologie de plus en plus contemporaine. » (Ortar, 2002 citant Davallon, Micoud et Tardy : 3) Ce passage nous montre que le patrimoine devient plus inclusif. Il ne se limite plus aux vieux *objets paysans*, aux *coutumes d'autrefois*, mais englobe également des paysages, des traces industrielles, des pratiques agricoles ou festives très récentes.

C'est à partir de ces réflexions que je tire la conclusion suivante : plus le patrimoine s'approche de notre époque actuelle et de nos espaces quotidiens, plus il devient intimement lié à la vie des gens. Il ne s'agit pas d'étudier un passé lointain et consensuel, mais plutôt un héritage qui englobe également des récits industriels récents, des expériences associatives, ainsi que des parcours familiaux encore présents. C'est dans ce sens qu'Isnart peut affirmer que les patrimonialisations : « Apparaissent comme des discours et des pratiques réflexives sur la place du groupe dans l'histoire, en matérialisant et signifiant un rapport au temps spécifique. » (Isnart, 2016 : 9). Ce cadrage théorique m'a permis d'appréhender mon approche sur le terrain, de voir émerger des catégories logiques. Il m'a énormément aidée à naviguer et à orienter ma recherche en me rendant

attentive à ces déplacements et aux tensions. J'ai aussi procédé avec ces lunettes-là pour la mise en place du film, en tentant de saisir non seulement les éléments désignés comme patrimoine, mais aussi les autres aspects.

Isnart nous donne également des pistes de réflexion utiles pour comprendre les potentiels conflits. Il pose une série de questions qui correspondent directement aux interrogations soulevées par mon terrain : « Existe-t-il des conflits d'interprétation sur le sens d'un objet ? Comment un élément patrimonial est-il intégré dans les narrations et les pratiques identitaires locales ? » (Isnart, 2016 : 4). J'ai utilisé ces questions pour commencer mon analyse et créer des catégories. Il explique ensuite : « La sélection des objets à protéger et l'entretien de leur fonction patrimoniale constituent plutôt une arène publique de discussion, de négociation, d'appropriation de certains objets et des savoirs sur ces objets, structurée par des relations politiques et économiques hiérarchisées et conflictuelles. » (Isnart, 2016 : 6) Dans ma recherche, je lui emprunte le lexique de l'arène et des légitimités en tension, car elle me paraît particulièrement appropriée pour décrire le déplacement des régimes de mémoire. Dans une démarche similaire, Bondaz, Isnart et Leblon soulignent que la patrimonialisation ne produit pas seulement du consensus. Elle crée aussi des espaces pour négocier et résister :

« S'interroger sur le thème des résistances aux patrimonialisations permet alors d'éclairer à la fois le versant strictement politique des résistances actives aux patrimonialisations et le versant plus discret et plus difficile d'accès de ces résistances passives au consensus moral qui se nichent dans les usages des biens patrimonialisés, dans leurs instrumentalisation économiques ou dans les continuités culturelles des productions artistiques et religieuses. Ces formes de résistance ou de détournement, plus ou moins organisées, plus ou moins idéologiques, plus ou moins discrètes, se rapprochent, par exemple de la « résistance de routine » théorisée par James Scott (1985) à propos des paysans sans pouvoir, ou bien de la lecture gramscienne ou de martinienne de la culture populaire comme forme alternative à la lutte des classes. » (Bondaz, Isnart et Leblon, 2012 : 14)

Cette observation m'aide à lire différemment certains épisodes du terrain. Elle me permet de porter mon attention sur des éléments non exprimés explicitement. Ces gestes ne sont pas juste des *manques*. Ils peuvent être considérés comme une forme de résistance passive. Ces dernières peuvent s'inscrire dans les usages ordinaires, qui déjouent ou réorientent les projets patrimoniaux officiels.

Je vais à présent me pencher plus précisément sur la notion même de patrimoine. Ellen Hertz et Suzanne Chappaz-Wirthner mettent en garde contre l'utilisation du terme *patrimoine*. Même si l'on observe un « foisonnement d'activités autour du "patrimoine" », elles soulignent « une réticence notable quant à son existence et ses effets sous forme de concept » (Hertz et Chappaz-Wirthner, 2012 : 1). Le concept de patrimoine n'est pas facile à aborder en sciences sociales. Hertz et Chappaz-Wirthner écrivent qu'il est plutôt : « le produit du pouvoir performatif des institutions de la culture (officielles ou non) et non pas une matière première qui serait localisée quelque part en amont de ces mêmes institutions » (Hertz et Chappaz-Wirthner, 2012 : 2). Cette phrase montre bien qu'il n'existe pas de réserve préétablie de biens culturels à partir de laquelle on peut simplement piocher. La patrimonialisation est un processus dynamique qui consiste à désigner des objets, des pratiques et des lieux comme étant du patrimoine. Pour rendre visibles ces opérations et éviter le piège d'un patrimoine naturalisé, Hertz et Chappaz-Wirthner proposent de se distancer de la notion de *patrimoine* pour lui préférer la notion de *patrimonialisation*. Elles écrivent :

« À première vue, donc, le mot "patrimonialisation" semble nous sortir d'affaire, et de fait, il commence à remplacer le mot "patrimoine", avec ou sans guillemets, dans bon nombre d'écrits scientifiques. Il nous oblige à nous arrêter sur des processus dans toute leur contingence historique, à voir qui en sont les acteurs (gagnants et perdants), à quelle échelle ils opèrent, quelle est l'incidence des structures étatiques sur leur action, comment ils effectuent leurs choix, quels critères ils avancent pour définir la singularité ou la représentativité d'un objet ou d'une pratique, et quels sont les enjeux d'une telle qualification – à voir, en somme, que si le patrimoine a bel et bien une histoire, elle n'est pas celle qu'il met en avant, mais celle de sa mise en avant. » (Hertz et Chappaz-Wirthner, 2012 : 3)

Ce passage m'offre une boîte à outils pour mes propres travaux de recherche. Il me pousse à me poser les questions suivantes : qui parle pour qui ? Avec quelles ressources ? À quelle échelle ? Qui gagne en légitimité ? Qui reste en marge ? Il ne s'agit plus simplement de dénombrer des objets ou des pratiques, mais de suivre les processus de sélection, de hiérarchisation, de mise en récit, en prenant en considération les structures étatiques et les scènes locales.

Cyril Isnart propose une méthode d'appréhension du patrimoine qui s'articule autour de deux axes principaux, le processus de patrimonialisation institutionnelle, d'une part, et les usages sociaux du patrimoine, d'autre part. Il ne présente pas ces deux dimensions comme étant à envisager séparément mais comme deux facettes interdépendantes, interagissant constamment dans les dynamiques patrimoniales. Cette attention portée aux mécanismes incite à s'intéresser à ceux et celles qui les mettent en œuvre. Catégoriser les protagonistes, c'est établir une carte des voies empruntables, mais aussi des points de conflit où le legs *se fait* ou *ne se fait pas*. En ce qui concerne les acteurs institutionnels, je note l'interrelation décrite par l'auteur qui écrit que « les procédures mises en place par l'État français [...] puis par l'UNESCO ensuite [...] conditionnent les pratiques au niveau national comme au niveau local » (Isnart, 2016 : 3). À Valangin, cette catégorie est occupée par la directrice et la conservatrice du musée, la cheffe du service de la culture et, dans une certaine mesure, par la déléguée de quartier. Comme les « conservateurs d'un musée ou d'une bibliothèque » mentionnés par Isnart, ils possèdent une légitimité fondée sur des cadres administratifs et une expertise pour mettre en œuvre des moyens afin d'atteindre leurs objectifs (ibid.). En face d'eux, l'auteur place les acteurs locaux, c'est-à-dire ceux qui vivent au quotidien avec les objets patrimonialisés, souvent sans les nommer ainsi. Il dit : « L'anthropologie se consacre à identifier les acteurs qui entrent en contact avec ces objets [...] depuis les touristes jusqu'aux personnes qui s'approprient ces artefacts. » (Isnart, 2016 : 4) À Valangin, on trouve parmi les porteurs de récit, de pratiques et de mémoires les voisin.es du château, les membres d'anciennes associations culturelles, les membres de la troupe de théâtre, les bénévoles, ainsi que les nouveaux habitant.es. Chacun.e possède un fragment de récit, de pratique et de mémoire, mais ne s'identifie pas nécessairement comme gardien d'un *patrimoine*. Leur relation avec le passé est généralement plus émotionnelle et plus ancrée dans des expériences vécues. Bien qu'ils ne figurent pas sur l'inventaire cantonal, ils contribuent à façonner la mémoire collective régionale. À partir de ces constatations, j'ai élaboré une typologie de la légitimité des différents intervenants dans l'étude de cas. J'ai remarqué une catégorie spécifique qui est très présente sur mon terrain. Elle rassemble les héritiers et les anciens, c'est-à-dire ceux dont la légitimité découle de la filiation, de l'ancienneté ou de leur contribution à la création d'un projet. Être, ou avoir été, un témoin direct donne de l'autorité. Ils peuvent affirmer « j'y étais », « j'ai connu l'origine », « on faisait comme ça avant ». Finalement, Isnart souligne que ces acteurs ne s'expriment pas d'une seule et même voix. Il souligne également que :

« les archéologues professionnels ou amateurs, les guides touristiques d'un centre-ville ou les habitants d'un site classé sont tous engagés dans une certaine relation avec un objet patrimonial. Les modalités de cette relation ne relèvent pourtant pas des mêmes types de préoccupations, de la même histoire personnelle ou des mêmes compétences. Ces acteurs développent ainsi des expertises et des attentes différentes quant aux objets patrimoniaux qui forment un kaléidoscope social, culturel, politique et cognitif. » (Isnart, 2016 : 5)

Le musée tire sa légitimité dans son ancrage institutionnel. Les bénévoles des organisations ont une forme de légitimité qui émane du fait de *tenir* la pratique en vie, même en l'absence de reconnaissance officielle. C'est précisément ce kaléidoscope qui permet qu'une même histoire puisse être racontée en trois versions distinctes. Mais comment recueillir cette mémoire orale et ce patrimoine immatériel ? Cette question sera abordée en profondeur dans le chapitre suivant.

2.4 Archives orales et sauvegarde du patrimoine immatériel

Pour comprendre les dynamiques patrimoniales à Valangin, il m'a fallu revenir à une question centrale soulevée précédemment, celle de la mémoire et de la manière dont elle se fabrique. Joël Candau, relu par Iratxe Olazabal, propose une critique intéressante de la notion de « mémoire collective », qu'il décrit comme « plus poétique que théorique » (Olazabal 1996, citant Candau : 147). Cette remarque invite à se méfier de cette notion qui est souvent mobilisée comme une évidence, alors qu'elle recouvre en réalité une pluralité de voix, de récits et d'expériences. À Valangin, ce flou apparaît très concrètement. On suppose volontiers que *tout le monde se souvient*, on me dit par exemple, « lui, il peut te raconter comment c'était avant » (Discussion informelle au village). Une même histoire peut m'être racontée de plusieurs manières, selon la personne rencontrée et le contexte de l'entretien. Ce chapitre va se concentrer sur la collecte de ces récits. Les archives orales constituent le matériau central de mon enquête. Je les mobilise à la fois comme un outil méthodologique pour récolter les récits et comme un objet de réflexion sur la manière dont ce passé est sélectionné, formulé et transmis. Cette approche me permet une première distanciation face aux attentes institutionnelles qui sont projetées sur la finalité de ce Mémoire.

L'approche par les archives orales implique de prendre au sérieux ce que Florence Descamps nomme le « référentiel mémoriel » (Descamps, 2019 : 148). Celui-ci, rappelle-t-elle, « ne se consacre pas seulement au souvenir de l'événement passé, mais il intègre le processus de ressouvenance, le contexte de la production du témoignage et son expression dans le temps présent » (ibid.). Autrement dit, les récits recueillis à Valangin doivent être analysés comme des paroles situées qui sont produites dans un contexte précis et travaillées par les préoccupations du présent. Descamps souligne d'ailleurs que ce « référentiel mémoriel » comporte également « la dimension testimoniale, c'est-à-dire prescriptive, morale et quasi-prospective, du témoignage qui dévoile en creux le futur désiré par les témoins » (ibid.). Les souvenirs exprimés ne parlent donc pas seulement de ce qui a été, mais aussi de ce que les personnes interrogées souhaitent voir perdurer, ou être reconnu et cela entraîne des biais lors de la narration.

Dans mon enquête, cette réflexion est renforcée par le recours au film. En effet, comme l'explique Descamps, « ce référentiel sonore se dédouble en un cinquième référentiel, le référentiel visuel dès lors que les entretiens sont filmés, ouvrant ainsi toute une autre série de réflexions sur le corps, les gestes, le regard, le visage, la communication et les informations non verbales, tout autant que sur les apports de l'image animée dans les sciences humaines et sociales » (ibid.). Le passage par la caméra transforme la nature même des matériaux produits. Il permet d'accéder à des dimensions du témoignage qui échappent à l'enregistrement. J'aborde ce déplacement du récit oral à sa mise en image plus en détail dans le chapitre suivant qui est consacré à l'anthropologie visuelle.

Enregistrer un récit, c'est donc aussi assister à sa mise en forme. Chaque entretien est une situation sociale particulière qui est influencée par la présence de l'enregistreur (ici mon téléphone), de la caméra mais aussi par le lieu choisi, etc. Une autre source d'influence sur l'entretien est ma propre position de chercheuse, à la fois extérieure et intégrée au terrain. Ces contextes exercent nécessairement une influence sur la parole produite. Descamps illustre cela en disant : « Les aspects matériels sont trop souvent considérés comme secondaires [...]. Pourtant ils pèsent lourd dans la création des corpus oraux » (Descamps 2019 : 169). J'ai donc prêté une attention particulière à ce qui entoure l'élaboration de la récolte de matériel.

Descamps insiste aussi sur l'importance de ce qu'elle appelle le *hors champ* de l'entretien. Au-delà des paroles enregistrées, elle invite à prendre en compte « tous les métadiscours

qui s'expriment avant, après et autour de l'interview » (Descamps, 2021 : 168). Autrement dit, un témoignage ne se limite pas à ce qui est fixé sur la bande sonore ou dans l'image filmée. Les échanges, exprimés en dehors du cadre formel, constituent eux aussi des éléments essentiels pour comprendre ce qui se joue dans la relation d'enquête. J'ai souvent constaté que des informations cruciales apparaissaient précisément dans ces moments périphériques. Ces éléments participent pleinement à la construction du sens et j'ai décidé de les traiter comme un matériel à part entière. Ils participent à éclairer les rapports de confiance, les stratégies de présentation de soi, mais aussi les tensions et les non-dits qui traversent la mémoire locale. J'ai dans ma recherche étendu cette notion *d'hors champ* dans mon analyse. Je l'appréhende pour observer ce qui en est écarté au moment de la mise en forme. Dans le cadre de mon film ethnographique, de nombreuses séquences ont dû être coupées, ou laissées de côté. J'utiliserai ainsi cette notion de *hors champ* pour analyser non seulement ce qui n'a pas été dit devant la caméra, mais aussi ce qui est resté en dehors du film final. Je reviendrai plus en détail sur cette dimension du hors champ dans le dernier chapitre de mon axe III consacré à l'étude de cas.

Avant même de recueillir la moindre parole, j'ai dû clarifier mes intentions. Descamps insiste sur cette étape : « La première phase, la plus importante, est celle de la conception du projet, du choix des objectifs et des méthodes » (Descamps, 2021 : 160). Cette phrase résume très bien les questions auxquelles j'ai été confrontée : que voulais-je produire exactement ? Des entretiens à visée qualitative ? Une archive destinée au musée ? Une trace pour les générations futures ?

Mon Mémoire s'est construit à l'intersection de ces différentes attentes. Autrement dit, mon matériel de terrain a été produit dans un espace hybride, à la fois académique et institutionnel. Cette position intermédiaire correspond à ce que Descamps décrit lorsqu'elle souligne la diversité des finalités possibles des corpus oraux : « Il existe une grande variété de types d'archives orales : des archives conservatoires, commémoratives, scientifiques, pédagogiques, identitaires, militantes... » (Descamps 2021 : 161). J'ai abordé les entretiens que j'ai réalisés à Valangin en m'inspirant de ces catégories. Certains ont une visée clairement mémorielle, comme conserver la trace d'une pratique ou d'un événement disparu. Pour d'autres acteurs, elles ont une fonction plus identitaire, comme affirmer l'importance d'un lieu, d'une association ou d'une histoire familiale.

L'un des enjeux majeurs de mon travail réside précisément dans cette tension entre deux logiques, celle de la démarche de ma recherche et celle des acteur.ices. Du point de vue de l'enquête anthropologique, mes entretiens constituent d'abord un matériau d'analyse. Ils me permettent de comprendre comment les habitants parlent de leur passé, comment ils sélectionnent certains souvenirs, comment ils hiérarchisent les événements. Mais du point de vue des institutions locales, ces mêmes entretiens sont perçus avant tout comme des ressources patrimoniales. Ils sont attendus comme des traces à conserver. Descamps formule très clairement cette ambivalence à laquelle je suis confrontée : « La question de la valeur se pose constamment pour nos corpus oraux, non seulement lors de la collecte et du choix des témoins, mais aussi lorsqu'une collection de témoignages est déposée ou donnée à une institution patrimoniale » (Descamps 2019 : 114). Dès le début du projet, on attendait de moi que je *sauvegarde* des récits. Mon film et mes enregistrements ont ainsi été investis d'une fonction quasi patrimoniale de laquelle je devais sans cesse me détacher. Cette attente institutionnelle soulève une question essentielle : à partir de quand un entretien devient-il une archive patrimoniale ? Et selon quels critères ?

Pour Descamps, une archive orale n'existe pas seulement parce qu'elle est enregistrée. Elle doit être travaillée, documentée, rendue accessible : « Un corpus non documenté est un corpus inutilisable » (Descamps 2021 : 170). C'est pourquoi j'ai accompagné mes entretiens, de résumés et de transcriptions et de codages. Ce travail de mise en forme transforme des récits bruts en matériaux mobilisables pour la recherche, mais il constitue déjà une première opération de sélection. En choisissant de montrer certains récits plutôt que d'autres, je participais moi-même au processus de patrimonialisation. Cette position m'a conduite à m'interroger sur la nature même de ce que je produisais. Descamps pose une question fondamentale : « Les archives orales, support d'une mémoire "fabriquée" et fixée artificiellement par une voie d'enregistrement [...], ne sont-elles pas des artefacts, des prothèses mémorielles, des mémoires mortes, construites précisément pour pallier la disparition de la transmission orale interpersonnelle et intergénérationnelle ? » (Descamps 2019 : 115). Cela m'aide à qualifier mon objectif. Les entretiens et les images ne sont pas mobilisés comme des traces à conserver pour elles-mêmes, mais comme des matériaux permettant d'observer comment se fabriquent, se négocient et se transforment les mémoires locales. Dans cette perspective, les archives orales que je produis ne sont pas envisagées comme un substitut à la transmission vivante, mais comme un outil d'analyse des mécanismes de patrimonialisation.

Travailler avec des archives orales engage une double responsabilité. La première est scientifique et demande de reconnaître que ces sources sont toujours situées, partielles et construites, et qu'elles doivent être analysées avec prudence et distance critique. La deuxième est éthique et demande de mesurer les effets que leur diffusion et leur mise en forme peuvent produire sur les personnes concernées et sur la mémoire locale.

En ce sens, je ne suis pas seulement observatrice du processus de patrimonialisation mais j'en suis aussi une actrice, par mes choix, mes cadrages et mes interprétations. Les archives orales que j'ai produites se situent donc dans un espace intermédiaire. Elles sont à la fois des matériaux destinés à l'analyse anthropologique et des ressources attendues par les institutions locales soucieuses de conserver et de valoriser une mémoire et des supports pour une mise en récit filmique adressée à un public du village. Ce chapitre démontre que leur valeur ne réside pas seulement dans ce qu'elles racontent, mais aussi dans la manière dont elles sont produites. Cette position m'a amené à me questionner : comment transformer concrètement ces paroles enregistrées en un dispositif qui fasse sens au-delà du cadre de l'entretien ? Comment passer du témoignage individuel à une forme collective, du récit oral à une écriture visuelle et narrative ? C'est ce déplacement, de l'archive orale à l'anthropologie visuelle et de l'entretien au film ethnographique, que j'aborde dans le chapitre suivant.

2.5 Anthropologie visuelle et film ethnographique

« Certains conçoivent l'anthropologie visuelle comme une technique de recherche, d'autres comme un champ d'étude, d'autres comme un outil d'enseignement, d'autres encore comme un mode de publication, et d'autres enfin comme une nouvelle approche de la connaissance anthropologique. » (MacDougall 2004 : 1)

Cette remarque de David MacDougall résume bien l'ambiguïté qui entoure l'anthropologie visuelle. Pour la mobiliser, je vais tout d'abord me pencher sur son origine afin de mieux comprendre comment la mobiliser dans mon étude. Nous avons déjà pu constater que chaque geste filmique participe en quelque sorte déjà à une mise en forme du réel. Comme pour les archives orales, l'anthropologie visuelle porte une histoire qui a été marquée par des alternances d'enthousiasme et de méfiance à son égard. Dans les premières décennies de l'ethnologie, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'image

occupe déjà une place centrale dans la discipline anthropologique. Les anthropologues ramenaient des photographies, des films anciens pour les expositions. Ces images participent à un projet de mise en visibilité des sociétés dites *autres*. Comme le rappelle MacDougall :

« Il est aussi important de se souvenir qu'en plus de cette production d'images qui présentait au public d'autres sociétés lointaines, l'anthropologie de la première heure a aussi mis en valeur les expositions d'objets dans les musées et, dans une moindre mesure, celles d'échantillons humains de sociétés lointaines. » (MacDougall 2004 : 5)

À cette époque, des images se sont alors intégrées au dispositif de connaissance, qui était étroitement liées aux logiques coloniales évolutionnistes. La photographie et le film font partie d'un imaginaire du réel capturé, censé garantir une objectivité scientifique. Ce régime visuel est aujourd'hui largement critiqué, et va être progressivement écarté. On peut lui reprocher d'être trop positiviste et idéologique et surtout trop naïf quant au pouvoir de l'image et des effets de sa création. À partir des années 1930, l'image perd en légitimité comme outil de connaissance anthropologique. Elle est considérée comme étant dangereuse parce qu'elle est jugée trop manipulable. L'écriture lui est favorisée, car elle est perçue comme plus contrôlable et plus scientifique. Le projet mené à Bali par Gregory Bateson et Margaret Mead constitue ici, selon MacDougall, « l'exception qui confirme la règle » (MacDougall 2004 : 5). Leur usage systématique de la photographie et du film n'est pas réalisé dans une optique d'illustration, mais fait partie d'une démarche analytique qui se veut attentive aux gestes et aux interactions. Cette approche est reprise par Jean Rouch. MacDougall, explique ce qui fait la force de ses films ethnographiques en disant :

« leur réussite anthropologique ne réside pas essentiellement dans un contenu ethnographique [...] mais dans une compréhension, créée sur le plan filmique, des émotions, de l'intellect, des désirs et des relations humaines » (MacDougall, 2004 : 7).

Dans ce cas-là, l'anthropologie visuelle n'est plus mobilisée comme un simple outil de documentation. Le film devient un mode d'écriture anthropologique à part entière, doté de ses propres contraintes, et demandant ses propres formes de raisonnement. Le film demande aussi de déconstruire ses propres effets sur le terrain. Un des apports majeurs que m'a apporté la lecture de MacDougall réside dans sa manière de formuler ce que le

film permet de saisir. Il explique que filmer ouvre un accès à ce que Wittgenstein appelait « l'environnement d'une manière d'agir » (MacDougall 2004 : 19). Cela comprend donc tout ce qui entoure l'acte sans devoir le réduire à son énoncé verbal. Il peut s'agir d'un geste, d'un regard, d'un silence, d'une hésitation. MacDougall écrit : « la compréhension peut s'acquérir par le fait de voir et d'attirer l'attention sur les connexions ou "liens intermédiaires" au sein d'un tel environnement » (ibid.). Ces « liens intermédiaires » sont précisément ce que je cherchais à saisir à Valangin (ibid.). Cette enquête porte sur la mémoire orale, qui se raconte avec des objets et se transmet aussi avec des gestes. Ils sont rarement spectaculaires et se logent dans des détails.

J'ai constaté que ces formes de savoir n'émergeaient pas dans les moments les plus directifs de l'entretien, mais plutôt lorsque la situation devenait plus informelle. Par exemple, quand quelqu'un se lève pour aller chercher quelque chose à montrer et que ça fait surgir d'autres souvenirs, ou quand la discussion se poursuivait après l'arrêt des questions, etc. Filmer m'a permis de saisir de la connaissance qui ne se concentre pas uniquement dans les réponses aux questions, mais aussi dans ce qui se passe autour. Si l'image permet de voir autrement, elle n'en demeure pas moins une source construite. MacDougall insiste sur cette dimension instable de l'image : « La menace implicite dans la représentation analogue est la menace du contenu non voulu [...] et son « interprétation incorrecte » » (MacDougall 2004 : 9). Filmer, c'est donc accepter qu'une partie de ce qui se montre échappe au contrôle, que quelque chose ressorte autrement que prévu et puisse être mal interprété. En explorant différents contextes, le film est devenu un petit laboratoire des processus de patrimonialisation, comme déjà mentionné dans la partie méthodologique de mon travail.

Cet état de littérature m'a aidé à élaborer un cadre théorique et méthodologique pour aborder les dynamiques patrimoniales observées à Valangin. Ces diverses approches forment maintenant le prisme à travers lequel j'analyserai mon terrain. Dans les chapitres suivants, je mettrai à profit ces réflexions pour présenter l'étude de cas et le processus de construction du film. Dans cette troisième partie, j'aborde le contexte de l'enquête, les personnes rencontrées, les situations observées et le film ethnographique. L'objectif est de démontrer comment les mémoires locales sont négociées, construites et transmises.

III. Étude de cas et terrain

Axe I. Cadrage institutionnel appliqué au terrain

Avant de plonger plus profondément dans mon étude de cas, il m'a semblé nécessaire de revenir à une de mes questions initiales : que signifie « patrimoine » pour le musée de Valangin ? Les entretiens menés avec des expert.es institutionnel.les constituent un moyen d'accéder aux logiques internes des institutions et aux rationalités qui orientent leurs choix. Dans cet Axe I, les propos de la conservatrice et de la directrice du musée de Valangin ainsi que la cheffe du service de la culture de la Ville de Neuchâtel permettent d'observer comment se construisent, et se négocient, les politiques patrimoniales à l'échelle locale.

3.1 Les critères d'entrée en collection et dispositifs de conservation du musée de Valangin

Ce chapitre s'intéresse au rôle du musée de Valangin comme acteur central de la patrimonialisation locale. À partir d'entretiens avec la directrice et la conservatrice, j'examine comment un objet ordinaire devient un objet de collection. Il s'agit d'observer à la fois les règles formelles du musée, les logiques plus informelles qui orientent les choix, et la place accordée aux récits et à la mémoire orale.

Il est ressorti dans l'état de littérature que chaque personne a sa propre définition du concept de « patrimoine », ce qui donne lieu à une grande variété d'interprétations. Dans le cas du Musée d'histoire de Valangin, je vais examiner la façon dont cette notion est mise en pratique. J'observe dans ce chapitre par quel cheminement un objet arrive à trouver sa place dans une vitrine.

Je me suis intéressée aux critères formels, mais aussi aux avis personnels des personnes. Certaines de ces conversations proviennent d'une entrevue filmée avec la directrice du musée et de deux enregistrements audios avec la conservatrice du musée. Ces sources offrent un contraste intéressant entre le « discours officiel » et la réalité vécue.

Pour répondre à ces questions, il faut d'abord considérer le musée dans son ensemble comme un acteur à part entière. Le musée du château de Valangin s'installe dans un bâtiment médiéval du XIII^e siècle. Ce château a eu de nombreuses utilisations au fil des siècles, y compris celle de prison durant une certaine période. Vers la fin du XIX^e siècle, il a été transformé en musée régional. Il est maintenant administré par la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel (SHAN), avec l'aide de l'État, qui en est le propriétaire foncier. Cette structure est renforcée par des collaborations occasionnelles. En plus de ses expositions permanentes, qui sont principalement centrées sur des objets de la vie quotidienne entre le XVII^e et le XIX^e siècle (mobilier, ustensiles, jouets, dentelles, etc.), le musée organise régulièrement des événements culturels, tels que des ateliers, des visites des remparts, des cachots et des jardins. Il peut être considéré comme une institution profondément enracinée dans l'histoire et les dynamiques locales.

Ce positionnement institutionnel permet de déceler les premiers indices sur la manière dont le musée détermine le « patrimoine matériel ». Avant de rencontrer les acteurs, j'ai consulté leur site Web. Je voulais en savoir plus sur la manière dont un objet passe la porte du château pour devenir un « objet de collection ». On y découvre que :

« Le Château et musée de Valangin reçoit fréquemment des dons qui permettent à ses collections de grandir. Chaque don se fait à titre gratuit ; aucune rémunération ne peut être attendue de la part des donateurs. Le Château et musée de Valangin se réserve le droit de refuser des dons. (...) Le musée n'accepte que les objets en excellent état de conservation. (...) L'éventuel donateur doit impérativement prendre contact avec le Château afin de fixer un rendez-vous pour une rencontre. Tout don déposé hors de ce cadre ne sera pas accepté. » (Site officiel du Château et musée de Valangin)

Les règles énoncées sur le site définissent les critères à respecter lors d'un don. Elles constituent une ligne directrice concrète pour déterminer si un objet sera ou non inclus dans la collection. Ces directives laissent entrevoir une première sélection des objets.

Le musée dépend principalement de dons, qui ne sont généralement pas accompagnés d'une contrepartie monétaire. Ce mode de fonctionnement crée une économie morale du patrimoine, dans laquelle la valeur n'est pas seulement monétaire, mais aussi sociale. Donner un objet dans ce contexte peut être chargé de significations pour le donateur, qui y voit une reconnaissance de son héritage et une garantie de pérennité pour les générations

futures. L'objet change alors de statut et quitte l'espace privé pour entrer dans un espace institutionnel.

Cela amène une interrogation : comment un objet ordinaire, tel qu'un moule à chaussures, peut-il soudainement acquérir une importance historique et culturelle ? La réponse ne réside pas seulement dans la nature matérielle de l'objet, mais aussi dans l'ensemble des liens et des récits qui y sont associés.

Au fil des discussions, la directrice a spontanément évoqué les émotions liées à certaines familles et à certaines institutions locales. La famille Weber, une famille dont les objets de l'ancienne confiserie font maintenant partie de l'exposition permanente, bénéficie d'une grande popularité dans la région. Son nom est connu, sa boutique historique jouit d'une excellente réputation et elle s'est forgé une solide identité locale. « C'est vraiment très émotionnel quand on parle des Weber » « Ils avaient une renommée intercantonale » (entretien avec la directrice du musée de Valangin).

On remarque que cela émeut les habitants de la région, y compris la directrice elle-même : « les gens y sont vraiment très attachés, ça rappelle des souvenirs, à moi aussi » (entretien avec la directrice du musée de Valangin). Cette partie souligne l'aspect émotionnel qui attribue une valeur historique et culturelle à la collection. Le patrimoine ne se résume pas à l'ancienneté ou à la rareté des objets, mais aussi à une valeur émotionnelle partagée. Certains noms, comme celui de Weber, deviennent ainsi quasi symboliques.

La collection du cordonnier-aquarelliste Albert Zimmermann, également exposée de manière permanente, a été préservée en raison de la renommée artistique de son frère, écrivain. L'objet n'arrive pas seul ; il est accompagné d'un ensemble de caractéristiques biographiques (artisan, artiste, « frère de »). La principale raison avancée par la directrice cependant est l'attrait qu'offre un atelier de cordonnier complet.

Elle souligne aussi l'importance de raconter une histoire représentative de l'artisanat. L'atelier sert désormais d'illustration de ce que pouvait être un atelier typique de cette époque, dans un but didactique. Cela permet de découvrir de vieilles machines mécaniques et des outils qui témoignent d'une époque où la production était encore artisanale, en contraste avec la production de masse d'aujourd'hui. On remarque ici un double mouvement de compréhension des objets. Tout d'abord, il y a la singularité d'un

atelier en particulier, celui d'Albert Zimmermann. Ensuite, cet atelier spécifique se transforme en un modèle générique de l'atelier de cordonnier d'autrefois.

Sur le site web du musée, l'identité du cordonnier n'est pas explicitement indiquée, ce qui est cohérent avec la présentation globale des collections de l'exposition, qui ne se focalise pas sur les aspects détaillés.

C'est Benoît Zimmermann, fils d'Albert, qui a généreusement donné l'ensemble de l'atelier au musée en 1981. Benoît est le père du descendant que j'ai rencontré, Jean-Lou. Il a fait don de près de 300 objets au musée, notamment des outils, des formes, des machines, des photographies et des livres de comptes, entre autres (article paru dans le N+ Journal officiel d'information de Neuchâtel le 24 janvier 2024 : 19).

La collection est présentée en partie seulement dans l'exposition. Pendant ma première visite au musée, j'ai eu la chance de découvrir les coulisses des archives. Le musée y stocke tous les objets qui ne sont pas exposés. Ils sont parfois ressortis à l'occasion d'expositions temporaires ou de changements dans l'exposition permanente. Les réserves du musée contiennent des centaines de cartons remplis de moules à chaussures de la collection Zimmermann, ce qui est bien trop grand pour l'espace d'exposition consacré à l'atelier de cordonnerie. Le choix entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas ne dépend pas seulement de limitations techniques, mais également de la volonté narrative. Lorsque des objets sont donnés au musée, il effectue un premier tri en fonction de ce qu'il accepte. Ensuite, une seconde sélection est opérée entre ce qui sera conservé dans la réserve ou exposé.

La conservatrice m'a transmis les coordonnées de Jean-Lou Zimmermann. Selon elle, ses descendants, à savoir son petit-fils et sa petite-fille, incarnent la transmission de ce savoir-faire artisanal en danger de disparition. Elle les a nommés explicitement comme gardiens de ce savoir-faire en mettant l'accent sur « le savoir-faire en lien avec les objets, c'est vraiment eux qui sont les porteurs. » (Conservatrice Musée, 2024)

Le personnel du musée semble accorder une grande importance à la voix et aux récits des gens. Selon la directrice du musée, « On aime être proche des gens, car ce qu'on représente au musée, c'est aussi leur histoire et ça nous permet d'en apprendre plus sur la région et le savoir directement lié aux objets » (entretiens avec la directrice du musée).

La directrice du musée souligne l'importance de savoir comment les objets étaient utilisés, les histoires qui y sont associés. Pour elle, la mémoire orale « nous en dit plus sur comment était la vie avant » (entretiens avec la directrice du musée). Elle exprime son regret de ne pas pouvoir aller plus loin, en disant : « j'aimerais tellement faire plus et même récolter tout ça moi-même, mais nous avons déjà tellement de travail que c'est impossible » (ibid.). Le musée met l'accent sur les objets, car ses ressources le lui permettent. Il collecte l'immatériel de manières plus informelles, mais avec une réelle attention et une volonté claire de s'y atteler. Le musée est confronté à un dilemme : il doit préserver son héritage, mais il sait que c'est aussi grâce aux mots et aux gestes qui l'entourent qu'il prend tout son sens, et qu'il est malheureusement restreint dans ses actions.

L'exigence d'un « l'excellent état » des articles pour qu'ils soient admis dans un musée peut sembler impartiale, mais elle s'avère en fait assez subjective. Ce qui compte, ce n'est pas l'absence de traces, mais leur conformité avec les standards muséaux en termes de préservation et d'hygiène. Or, la confiserie Weber est un bon exemple d'une flexibilité par rapport à ce critère. Lorsque le musée a reçu les moules, ils étaient couverts de résidus gras, m'a raconté la conservatrice, « Oui, nous avons beaucoup d'objets qui proviennent de chez Weber. ... Ensuite, c'est moi qui les ai réceptionnés et nettoyés, car ils étaient en mauvais état, pleins de beurre rance. » (Entretien avec conservatrice du musée). On nettoie et on remet en état les objets avant de les exposer. Cela témoigne d'un premier glissement du quotidien vers le patrimoine, en vue d'une exposition muséale. En plus des critères techniques, d'autres critères plus informels émergent dans les pratiques qui fonctionnent souvent sur une base individuelle.

Certaines familles sont connues depuis longtemps comme étant des « donatrices régulières ». Leurs membres n'hésitent pas à prêter des articles liés à l'agriculture par exemple, pour des expositions temporaires au musée. La directrice les connaît bien et entretient une bonne relation avec eux. Cette proximité avec les gens fait que certaines personnes disent spontanément à la directrice : « ah tiens je pourrais te montrer ça si ça t'intéresse ». Il peut arriver qu'une personne vienne au musée spontanément pour y déposer quelque chose. Sur le site, il est clairement indiqué que cela n'est pas permis. Cependant, après avoir discuté avec la directrice, j'ai compris qu'il y a quand même des exceptions. En plus de ses espaces d'archives, le musée utilise Memoriav pour stocker et

diffuser le savoir. Cette plateforme vise à faciliter la diffusion de documents pour qu'ils puissent être utilisés dans le cadre d'études ou de projets ponctuels. En discutant des matériaux que j'ai collectés sur le terrain et du film, la conservatrice m'a dit : « Nous, on aurait besoin aussi des informations pour les mettre dans la base de données. [...] On pourrait transmettre les vidéos à Memoriav. » (Entretien avec la conservatrice). Cette phrase montre quel est le registre dans lequel la conservatrice classe mes données, c'est-à-dire celui des archives mémorielles. Cette plateforme est issue d'une organisation suisse appuyée par la Confédération. Elle se consacre à la préservation, à la numérisation et à la mise en valeur du patrimoine audiovisuel du pays. On peut y lire : « Memoriav s'engage à sauvegarder les photographies, films, enregistrements sonores et vidéos, afin de les rendre accessibles aux générations présentes et futures. » (Site Web Memoriav). Une partie de ces fonds est accessible au public et aux chercheurs via la plateforme en ligne Memobase, qui sert de catalogue et de portail pour explorer les collections audiovisuelles numérisées. Ce processus de transition de la mémoire orale vers un support de transmission transforme les films en objets d'étude, mais aussi en témoins durables. On voit que le musée valorise la conservation des archives orales, des retranscriptions d'entretiens et même des images du film.

Cette analyse du musée de Valangin a permis de mettre en évidence la manière dont une institution patrimoniale sélectionne, transforme et met en récit les objets et les mémoires locales. Toutefois, le musée n'est pas le seul acteur impliqué dans ces processus. Afin de mieux comprendre l'ensemble des dynamiques de patrimonialisation à l'œuvre dans le village, nous allons élargir la focale et examiner le point de vue de la Commune et ses propres dispositifs.

3.2 Le patrimoine vu depuis la Ville :

Ce chapitre s'intéresse au regard institutionnel porté sur le patrimoine par la Ville de Neuchâtel. À partir d'un entretien avec la cheffe du service de la culture, j'examine comment se construisent concrètement les dynamiques de patrimonialisation à l'échelle communale. Je me concentre sur trois aspects : l'organisation administrative du patrimoine, les critères qui orientent les choix de valorisation, et les tensions ou débats

qui peuvent émerger autour de certains objets ou récits. Il s'agit de montrer que le patrimoine est aussi un espace de négociations et d'arbitrages.

Dès le début de l'entretien, la cheffe du service de la culture de la Ville explique le contexte dans lequel s'inscrit son action. À Neuchâtel, le patrimoine n'est pas centralisé dans un seul service, mais réparti entre plusieurs entités administratives : les musées municipaux, le Musée d'art et d'histoire, le Muséum d'histoire naturelle, le Jardin botanique et le Musée d'ethnographie, qui sont tous des services distincts. Le service de la culture, dont elle a la direction, n'est donc pas responsable directement du patrimoine au sens strict : « L'aspect patrimonial, on va dire, il est plus géré directement par nos autres institutions communales qui sont elles-mêmes des services plutôt que par mon service. » (Entretien avec la cheffe du service de la culture) Cette organisation décentralisée entraîne la création de nombreuses définitions du patrimoine, en fonction de la perspective depuis laquelle il est considéré et de ses priorités. Elles changent en fonction du contexte si c'est un musée, le service des bâtiments, le service de la culture ou encore des sphères politiques. Le service de la culture s'engage principalement par des moyens indirects, notamment à travers les subventions, les bibliothèques et le soutien à des projets ou institutions en lien avec la culture au sens large. Elle insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle ne s'estime pas suffisamment experte en patrimoine.

En réponse à des interrogations concernant le patrimoine immatériel, la cheffe du service adopte une définition très large de la culture. Elle ne la limite pas aux arts, mais l'inclut aussi dans les traditions, la cuisine, le sport, la moralité et les coutumes. Elle le dit elle-même : « Moi, j'ai une vision très très large de la culture. » (ibid.).

Cette approche démontre une certaine prudence lorsqu'il s'agit de hiérarchiser ou de sélectionner ce qui devrait être conservé ou valorisé. Lorsqu'elle évoque les critères pouvant justifier l'exclusion de certaines traditions, elle met surtout de l'avant des considérations juridiques et éthiques. Elle explique : « Des traditions qui pourraient avoir des liens avec des discriminations en termes de genre, d'âge ou d'origine, c'est vraiment des traditions qui, pour moi, devraient être questionnées et peut-être même exclues. » (ibid.). On voit apparaître ici des cadres légaux et un système de valeurs, notamment en matière de lutte contre les discriminations. Cela montre bien que la patrimonialisation peut, elle-même, perpétuer ou créer ces dynamiques.

L'un des moments de l'entretien qui a le plus retenu mon attention est celui où nous avons abordé les tensions liées à la statue de David de Pury dans l'espace public neuchâtelois. David de Pury occupe une place centrale dans l'histoire de Neuchâtel. Il fut un grand mécène au XVIII^e siècle et a contribué largement au développement de la ville. Toutefois, sa figure est aujourd'hui controversée. Cela en raison de liens avérés entre sa fortune et le commerce colonial ainsi que la traite des esclaves. La cheffe du service explique :

« La Ville a reçu deux pétitions, une pétition pour absolument maintenir la statue et une pétition pour absolument enlever la statue. » (ibid.). La Ville a dû se positionner et a décidé de ne pas retirer la statue. Mais ça n'a pas été sa seule réponse. À la suite d'un vandalisme de la statue à la peinture rouge en 2020, un concours artistique a été lancé. Le projet lauréat a créé une autre statue plus petite qui caricature l'originale. C'est une réplique de la vraie statue, mais posée à l'envers et réalisée par l'artiste Mathias Pfund. Cette œuvre a été mandatée à la suite d'un travail de réflexion de la Ville sur son passé colonial. Le but est de créer du dialogue et d'aller vers une forme de réconciliation. Cela permet à la Ville de trouver un compromis entre le maintien de la statue, et montrer quand même une considération pour la prise en compte des critiques coloniales par l'art. À ce sujet elle relève : « Certaines communautés peuvent se sentir heurtées par le fait qu'il y ait des immenses statues de personnes qui ont peut-être fait leur fortune en lien avec le colonialisme. » (ibid.). Ce que certains perçoivent comme un hommage ou un élément du paysage urbain peut être vécu par d'autres comme de la violence symbolique ou un rappel d'histoires longtemps marginalisées. La Ville se retrouve alors contrainte de « se positionner », non seulement en raison de l'appartenance de la statue à l'espace public, mais aussi parce qu'elle engage l'ensemble de la communauté. L'enjeu ne se limite pas à la préservation d'un objet patrimonial, mais concerne également la reconnaissance de groupes sociaux et la légitimité des récits historiques mis en avant. De plus, ne pas agir dans une telle situation équivaut déjà à une prise de position.

Ce cas concret illustre les idées abordées dans les chapitres théoriques précédents, où le patrimoine est défini comme un espace de négociation politique et sociale. Il ne s'agit pas seulement de transmettre le passé, mais de choisir quels aspects du passé seront mis en évidence, selon quels critères, et pour quelles raisons. La patrimonialisation devient alors un processus marqué par des rapports de pouvoir, des questions de reconnaissance et des débats sur la validité des souvenirs, plutôt qu'une simple démarche de préservation unanimement approuvée.

L'entretien met également en évidence d'autres formes de tensions qui ne sont pas aussi apparentes au premier abord. La cheffe du service aborde les défis liés au pourcentage culturel et à l'incorporation de l'art lors de constructions ou de rénovations de bâtiments publics : « On est aussi dans un champ de tension entre respect du patrimoine, interventions d'artistes, collaboration avec des architectes. » (ibid.). Même si les bâtiments en question ne sont pas classés, les points de vue peuvent être diamétralement opposés entre les artistes contemporains, les architectes, les spécialistes du patrimoine et les décideurs politiques. Ce terrain de négociation entre disciplines entraîne également des questions de légitimité professionnelle, qui opposent les expertises.

Lorsqu'on la questionne sur la mémoire et la disparition, la cheffe du service adopte une attitude marquée par une forme d'acceptation du changement :

« Dans le monde du vivant, ça me semble assez normal qu'il y ait des choses qui naissent, des choses qui meurent, des choses qui renaissent. » (ibid.). Cette vision s'oppose à certaines attentes institutionnelles de « sauvegarde » ou de préservation face à l'oubli. Elle met en évidence son impossibilité et peut-être son mirage en posant la question suivante : « Peut-on tout conserver ? » (ibid.). Bien que ne fournissant pas une réponse exhaustive, l'entretien met en évidence la dimension profondément ancrée dans des choix personnels.

Lorsqu'elle pense à Valangin, les premières images qui lui viennent à l'esprit sont celles du château et des collections du musée, notamment la dentelle. Elle évoque également, avec plus de prudence, la vie villageoise, qu'elle connaît moins directement. Ce qui, selon elle, caractérise le mieux l'endroit, c'est : « Ce sentiment de communauté. Et puis cette solidarité qu'il y a entre les uns et les autres. » (ibid.). Ce lien entre les gens du village fait partie des éléments qu'elle considère comme faisant partie intégrante du patrimoine culturel immatériel local. L'axe suivant observe de manière plus concrète comment cette communauté et cette solidarité se manifestent. Tout au long de l'entretien, la cheffe du service fait preuve d'une grande prudence dans ses propos, allant jusqu'à qualifier ses propres réponses de « clichés » (ibid.). Cette hésitation met en évidence les défis de décrire le patrimoine sans le réduire.

Ce chapitre nous montre comment se constitue le patrimoine d'un point de vue institutionnel. Cela se fait par l'entremise de cadres, de responsabilités réparties entre les différents services, et d'arbitrages. La mémoire est également une affaire affective représentant un engagement personnel au cœur même du milieu professionnel.

Axe II. Le musée comme point d'entrée dans la mémoire orale

Les deux axes qui suivent sont construits à partir de l'ordre des thèmes présentés dans le film ethnographique. Le film n'est cependant pas abordé ici comme un objet d'analyse en soi. Il ne s'agit ni d'en commenter les choix esthétiques ou narratifs. Il constitue avant tout un point d'entrée méthodologique et un fil conducteur pour cette étude de cas. Autrement dit, le film est envisagé comme un dispositif et il est mobilisé à la fois comme outil de collecte, de médiateur de rencontres et cadre de production des récits. L'analyse développée dans les chapitres suivants s'appuie donc sur un ensemble de matériaux qui comprend des séquences filmées, des notes d'observation, des entretiens enregistrés, des archives et mes observations de terrain. Ce déplacement permet de sortir du cadre strict du film pour interroger ce que ces matériaux révèlent des dynamiques sociales et mémorielles à Valangin. Dans la continuité de la problématique générale du mémoire, ces deux axes prolongent l'interrogation centrale qui traverse l'ensemble du travail : comment se fabrique le patrimoine, par qui, et selon quelles formes de légitimité ? Les catégories d'analyse mobilisées ici, types d'acteurs, formes de transmission, régimes de mémoire et légitimités s'inscrivent dans la continuité théorique proposée dans l'état de littérature.

L'axe II s'intéresse au musée comme point d'entrée dans la mémoire orale locale. À travers l'étude des deux collections de l'exposition permanente mentionnée dans l'Axe 1, il examine la manière dont les récits des habitants dialoguent avec la narration officielle du musée. L'objectif est de comprendre comment ces différentes lectures du passé se complètent, se répondent, ou parfois entrent en tension.

L'axe III opère ensuite un déplacement méthodologique et analytique. Il s'intéresse à des pratiques non institutionnalisées, souvent situées en marge des structures officielles mais néanmoins centrales dans la vie sociale du village. En suivant la chronologie du film,

cette partie examine des initiatives locales, des engagements bénévoles et des formes de transmission qui ne se présentent pas d'emblée comme du *patrimoine*, mais qui participent pourtant activement à la construction d'une mémoire collective « par le bas » (Hertz et Chappaz-Wirthner, 2012). Il s'agit d'une analyse située, attentive aux pratiques ordinaires et aux manières concrètes dont les habitant.es *font* du patrimoine sans nécessairement le nommer comme tel.

Ainsi, ces deux axes mettent à l'épreuve, dans des situations concrètes, les questions théoriques posées en amont : qui est légitime pour dire le patrimoine ? comment se négocient les versions du passé ? et comment le dispositif filmique participe-t-il lui-même à ces opérations de sélection et de mise en récit ?

3.3 Albert Zimmermann, cordonnier de Cernier

Albert Zimmermann est un personnage qui a vécu dans la région de Cernier durant la première moitié du XXème siècle. Pour ce chapitre, je souhaite rester au plus près de mon terrain. Il s'agit d'étudier la transformation d'un bien de famille en objet de collection muséale, en examinant ce qui est perdu, se modifie ou se reconfigure au cours de ce processus. Les récits recueillis auprès de Jean-Lou Zimmermann et de sa fille Mylène Z. dessinent d'abord une histoire familiale. La conservatrice du musée a elle-même un lien avec la famille ayant côtoyé Mylène Z. depuis ses années d'école primaire.

Tout d'abord, j'ai effectué une recherche sur Internet en entrant son nom, mais j'ai constaté qu'il n'y avait pas beaucoup d'informations disponibles. Cependant, grâce à la famille, qui a conservé tous les documents, j'ai pu accéder à des livres et à des articles sur cette personne. Albert Zimmermann évolue dans un milieu familial où la littérature, la musique et la peinture sont omniprésentes, tout en pratiquant un métier manuel. Son frère, Jean-Paul Zimmermann, est un écrivain local renommé qui entretient une correspondance avec des écrivains célèbres, tels que Blaise Cendrars. On trouve facilement beaucoup de livres et d'archives le concernant. La plupart des articles que j'ai trouvés sur Internet parlent de lui.

Albert Z., lui, reste plus discret. On le connaît dans la région de Cernier et du Val-de-Ruz comme un artisan, ainsi qu'un peintre doué. Ses aquarelles décorent les salons des familles, ou bien sont soigneusement rangées dans des placards. Jean-Lou Z. confie que

« dans beaucoup de maisons du coin, si on regarde les murs, on finit par tomber sur un Zimmermann » (entretien avec Jean-Lou Zimmermann à Cernier). Ce talent pour l'aquarelle ne débouche toutefois pas sur une reconnaissance institutionnelle comparable à celle du frère écrivain. Les deux frères vivent dans la même maison familiale, au cœur de Cernier. Albert et son épouse partagent un appartement et un atelier de cordonnerie au rez-de-chaussée, tandis que Jean-Paul Z. habite à l'étage. Les deux frères sont très proches. L'atelier de cordonnerie est à la fois un lieu de travail et de passage. Les clients y vont, en repartent, déposent leurs souliers puis reviennent les chercher une fois que les semelles ont été réparées. Jean-Lou Z. décrit aussi la maison comme un lieu de compagnonnage où des apprentis cordonniers, en formation, sont accueillis et logés. Le compagnonnage apparaît ici comme une méthode traditionnelle d'apprentissage dans laquelle les connaissances se transmettent grâce à l'hospitalité et au mode de vie communautaire (ibid.).

Albert Z. s'est spécialisé dans l'orthopédie, réparant non seulement des chaussures, mais créant aussi des dispositifs corrigés pour des pieds déformés ou fragiles. La famille conserve précieusement son diplôme d'orthopédiste (voir Annexe 2). Ce document témoigne d'une expertise et d'un savoir-faire reconnu : « sur des milliers de cordonniers qui exerçaient à l'époque en Suisse, seuls quelques-uns avaient obtenu cette qualification » (ibid.), souligne Jean-Lou Z. Dans les récits, les gestes orthopédiques prennent une place importante. Par exemple, il me raconte comment son grand-père fabriquait les formes en plâtre pour les pieds bots et les pieds tordus.

C'est dans la maison familiale, qui a depuis fait l'objet de rénovations, que j'ai fait la connaissance de Jean-Lou Z. et de sa fille. L'atelier de cordonnerie n'existe plus, mais la pièce qui l'abritait est encore reconnaissable. Avant de m'y rendre, j'avais déjà vu des photos d'Albert Z. à son établi, occupé à peindre près de la fenêtre, ou bien perché sur son tabouret (voir Ill.7, Ill.8, Ill.9). Lorsque je suis entrée dans la pièce, j'ai reconnu les deux fenêtres de l'atelier, qui étaient clairement visibles sur les vieilles photographies et qui sont restées inchangées (voir Ill.10). Notre première rencontre, que j'ai enregistrée avec mon smartphone, a duré tout l'après-midi. On me montre des boîtes d'archives, des photographies, des dessins, des coupures de presse, mais aussi des objets, des carnets conservés par son père, Benoît Z.

Mylène Z. a découvert une partie de ces matériaux en même temps que moi. Elle a été surprise par la quantité de choses que son père a gardées. Cette mémoire a été à la fois précieusement conservée et peu mise en circulation au sein de la famille. Jean-Lou Z. évoque ses propres souvenirs d'enfance. Il était jeune quand son grand-père est décédé et il n'a pas connu l'atelier dans sa pleine activité. Il a néanmoins conservé des souvenirs dont la majorité est sensorielle, comme l'odeur de la colle, le son du marteau frappant le pied en métal, le rythme spécifique des journées, etc.

Initialement, je souhaitais discuter directement avec Benoît Z., un homme que la conservatrice du musée avait suggéré comme personne-ressource pour en savoir plus sur l'histoire de l'atelier. Malheureusement, il est décédé peu de temps avant le début de mes recherches. Pour Jean-Lou Z. et Mylène Z., remuer le passé, ouvrir les vieilles boîtes, regarder des photos et des documents, c'est aussi évoquer la mémoire de leur père et de leur grand-père. Notre entretien est parsemé d'émotions, de moments de silence et de rires. Il témoigne de l'élaboration et de la transmission progressive d'une archive orale familiale. Les souvenirs émergent progressivement alors que Jean-Lou Z. et Mylène Z. fouillent dans les papiers ou se rappellent mutuellement des anecdotes.

Ce cas met en lumière les contradictions inhérentes au processus de patrimonialisation. Le musée confère à l'atelier Zimmermann une légitimité publique et institutionnelle, tandis que la famille en porte une légitimité familiale et expérientielle. Ces deux registres ne coïncident pas toujours, révélant que la patrimonialisation constitue avant tout un espace de négociation où se confrontent et s'articulent des régimes de mémoire.

3.3.1 Rencontre filmée avec les descendants Zimmermann au musée

À l'issue de cette première visite, j'ai relevé que ni Jean-Lou Z. ni Mylène Z. n'avaient encore vu l'exposition permanente actuelle du musée de Valangin, qui abrite l'atelier Zimmermann. Nous avons donc organisé une deuxième rencontre, cette fois-ci au musée, et filmée. J'ai suggéré que nous explorions ensemble l'espace d'exposition, en capturant sur vidéo leurs premières impressions et en saisissant leurs réactions (voir Ill. 5). La scène est intéressante, car elle permet d'observer la famille découvrant son propre héritage, modifié et réorganisé par l'institution. La présence de la caméra introduit une dimension réflexive supplémentaire. La rencontre débute par une conversation en face-à-face au

cours de laquelle je les encourage à me parler d'Albert Z., l'artisan et l'artiste. Je les interroge sur son travail, sa place dans la région, son héritage et sur la circulation de la mémoire dans la famille. Jean-Lou Z. insiste sur sa discrétion. Il le décrit comme un homme qui ne cherchait jamais à « faire parler de lui », mais qui travaillait par passion, autant dans son atelier que devant ses feuilles d'aquarelle (entretien avec Jean-Lou Z.). Il raconte comment Albert Z. peignait presque toujours dans un rayon très proche de la maison. Il peignait les champs, les arbres, les maisons voisines, les chaussures, le lac de Neuchâtel, etc. Selon ses estimations, il aurait produit environ deux mille œuvres au cours de sa vie. Une partie de ces aquarelles est aujourd'hui dispersée. Jean-Lou Z. en possède beaucoup, mais d'autres ont été offertes à des proches, vendues, rangées chez différents membres de la famille, ou encore chez d'anciens clients. Il exprime son souhait de produire un catalogue représentatif de ces œuvres, mais il rencontre plusieurs obstacles. En effet, les dates manquent sur la plupart d'entre elles, et celles-ci ne sont souvent même pas signées. Il déclare : « il faudrait retrouver, classer, documenter, mais c'est un travail immense » (ibid.). Cette remarque met en évidence les limites très concrètes auxquelles se heurte la transmission familiale du patrimoine. Contrairement au musée, qui dispose de ressources institutionnelles et de procédures de conservation, la famille agit avec des moyens réduits, dépendant du temps disponible, des compétences personnelles et de la volonté individuelle. Le tri et la mise en ordre des archives reposent ainsi sur un engagement bénévole, ce qui explique que certaines œuvres demeurent mal identifiées ou peu documentées.

Mylène Z., quant à elle, met l'accent sur l'importance de la transmission. Elle souligne que ses propres enfants s'intéressent à cette histoire et lui posent des questions sur leur *arrière-arrière-grand-père*. Cependant, elle admet parfois ne pas se sentir suffisamment qualifiée pour y répondre. N'ayant pas connu Albert Z., sa mémoire est déjà une mémoire de seconde main, reconstruite à partir des récits de son père et de son grand-père. Elle dit qu'elle aimerait *avoir de la matière* pour pouvoir leur montrer, leur raconter, sans avoir le sentiment de trahir l'histoire. Jean-Lou Z. est perçu comme plus « légitime » dans cette configuration, car il a connu Albert Z. dès son enfance. Il se décrit pourtant comme un « un peu imposteur », conscient d'avoir hérité d'un grand nombre d'archives et de responsabilités, sans être certain de « faire ce qu'il faut » pour les préserver, ni d'être aussi légitime que son père (ibid.).

Lorsque nous entrons dans les combles du château, dès leur entrée, ils repèrent instantanément des éléments familiers et les outils mentionnés par Jean-Lou lors de nos conversations. La scène reconstituée ne correspond pas exactement à leurs souvenirs. Ils décrivent un atelier animé, rempli de bruits et d'odeurs, l'espace muséal offre, comme nous l'avons vu précédemment, un atelier-type de l'époque. Cette découverte filmée met en évidence l'écart entre ce que j'ai appelé plus tôt *mémoire cadrée* (celle du musée, des vitrines, des cartels) et *mémoire vécue* (celle de la maison, des récits familiaux). Grâce à la caméra, je peux capturer non seulement les mots de Jean-Lou Z. et Marlyse Z., mais aussi leurs gestes, leurs silences et leurs expressions faciales, tous ces « liens intermédiaires » abordés par MacDougall (MacDougall 2004 : 19).

L'exemple de Zimmermann démontre l'influence de la famille sur les documents eux-mêmes, ainsi que sur leur transmission. La famille porte une mémoire plus diffuse, plus sensorielle, plus affective. Elle continue de contribuer à la conservation du patrimoine immatériel en transmettant les histoires, les anecdotes et les souvenirs. Mylène Z., projette d'organiser une réunion familiale pour y présenter les documents redécouverts lors de notre première rencontre. Plus tard, elle aimerait revenir au musée avec ses enfants afin de leur faire visiter l'atelier et de leur montrer le film.

Ce désir de partage, manifesté par les propos « il faut qu'on leur montre tant que c'est encore frais dans nos têtes » et « j'aimerais qu'ils sachent qui il était », reflète une préoccupation plus profonde : la crainte que la mémoire ne s'estompe progressivement au fil des générations (entretien avec Mylène Z.). Conserver des archives ne suffit pas, car, sans mise en récit, sans circulation effective, la chaîne de transmission peut s'interrompre. Dans le cas Zimmermann, le film ethnographique vient s'insérer comme un intermédiaire, suscitant à nouveau l'intérêt du sujet. Selon Mylène Z., la simple mention de ma recherche a incité ses enfants à s'y intéresser davantage. Le film devient également un vecteur de transmission.

Avant la visite filmée au musée, j'ai demandé à Jean-Lou Z. et à Mylène Z. ce qu'ils attendaient de voir dans l'exposition et ce qu'ils aimeraient y trouver. Leurs attentes étaient plutôt réalistes. Ils m'ont parlé de quelques outils, du tabouret de cordonnier, des formes de chaussures, « quelque chose qui rappelle quand même l'ambiance de l'atelier » (entretien avec Mylène Z.). Lorsqu'ils ont découvert l'atelier, j'ai choisi de rester presque silencieuse. Je me suis contentée de suivre leurs déplacements avec la caméra sur l'épaule

et de laisser la scène se dérouler. Jean-Lou Z. s'approche des machines, des formes de pieds et des outils, puis se met spontanément à les saisir et à en expliquer le fonctionnement. Sans que je le lui demande, il mime les gestes du cordonnier, la manière de travailler le cuir et d'utiliser les différentes machines. Il reconstitue ainsi, par le corps, une véritable scénographie du savoir-faire. La vue des objets fait ressurgir la mémoire des gestes. Ici, la caméra capte une archive corporelle qui est faite de mouvements autant que de récits, qui sont adressés à Mylène Z. et à moi. Ce qui m'a particulièrement marquée, c'est qu'il touchait sans hésiter les objets malgré le panneau posé par le musée qui l'interdit. Il n'a pas la même distance aux objets qu'un visiteur lambda et se sent à l'aise de les manipuler.

Globalement, tous deux se disent satisfaits de ce qu'ils découvrent. Ils apprécient l'aménagement de l'atelier ainsi que la façon dont le château lui-même sert de cadre. Les éléments en bois et l'architecture des espaces rappellent à Mylène Z. l'ancien atelier, simple et authentique. Elle exprime sa satisfaction en s'exclamant : « C'est bien, hein ? Je suis contente, c'est chouette. » (Entretien avec Mylène Z.). Dès le début, un sentiment de familiarité émerge lorsqu'ils découvrent cette exposition. Cependant, une seconde couche de perception émerge rapidement, révélant les *manques* et les oublis (ibid.). Jean-Lou Z. s'arrête devant une petite table sur laquelle trônent les outils du cordonnier. Bien qu'il soit heureux de constater l'authenticité du meuble, il ne peut s'empêcher de noter l'absence de certaines pièces. « Mais il manque tous les couteaux... les petits couteaux. C'était juste une lame. » (Entretien avec Jean-Lou Z.) Ces couteaux, sans manche, étaient, selon lui, les principaux outils de son grand-père, ceux qu'il utilisait « tout le temps » (ibid.). Le dispositif muséal, en sélectionnant certains objets plutôt que d'autres, réorganise la hiérarchie des outils de travail. L'atelier exposé met plutôt l'accent sur les machines et les formes orthopédiques. Mylène Z., quant à elle, est très attentive à la discrétion du personnage d'Albert Z. dans l'exposition. En découvrant un moule de chaussure étiqueté « Albert Zimmermann », elle s'exclame avec enthousiasme : « Ici, on peut lire « Albert Zimmermann ». » (Entretien avec Mylène Z.) Elle remarque cette référence au cordonnier, qu'elle juge subtile et peu informative. Elle poursuit en disant : « J'aurais bien aimé qu'il y ait une petite explication sur sa vie, ou sa petite pub. » (Entretien avec Mylène Z.) La « petite pub » dont elle parle est une affiche publicitaire qu'Albert Z. avait créée pour promouvoir sa boutique de cordonnerie spécialisée dans les chaussures orthopédiques (ibid.). Ce court texte résume l'identité professionnelle

d'Albert Z., son nom, sa spécialisation en orthopédie et l'adresse de son atelier (Voir Annexe 2). Il s'agit d'une sorte de mini-biographie professionnelle qui met en évidence la nature à la fois soignante et commerciale du travail d'Albert Z., se situant à mi-chemin entre l'artisanat et la pratique du corps. Pour elle, ce document décrit de manière plus précise que n'importe quelle vitrine le rôle qu'Albert tenait dans le village et les services qu'il offrait à sa clientèle. Elle regrette qu'en l'absence de ce genre de référence, on risque qu'un visiteur profane prenne l'atelier de cordonnier pour un parmi tant d'autres, sans comprendre l'expertise d'Albert en orthopédie ni la façon dont il adaptait, personnalisait les chaussures de ses clients.

Mylène met également l'accent sur un autre aspect manquant, les aquarelles. Aucune aquarelle d'Albert n'est incluse dans l'exposition permanente, alors que, pour sa famille, son art est profondément lié à son identité. Comme le rappelle la directrice du musée : « Une personne ne se résume pas à un métier, mais peut être plusieurs choses en même temps, cordonnier et aquarelliste, par exemple. » (Entretien avec la directrice du musée de Valangin). Ce sont justement ces diverses casquettes que Mylène Z. souhaite mettre en évidence. Dans l'atelier d'origine, le métier de cordonnier était étroitement lié à celui de peintre. Lors des journées pluvieuses, Jean-Lou Z. se souvient qu'Albert Z. s'installait sur son tabouret de cordonnier, à côté de la fenêtre, et peignait des natures mortes : des chaussures, des fruits, des pots, tout ce qu'il pouvait trouver. Il réalisait également un grand nombre d'autoportraits. « On peut voir toute l'évolution d'un homme à travers sa vie », commente Jean-Lou Z. à propos de cette série (entretien avec Jean-Lou Z.). Albert Z. avait bricolé un système de miroirs accroché près de la fenêtre de son atelier. Un dispositif double lui permettait de se voir « dans le bon sens », non inversé, « comme les autres le voient » (ibid.). Il avait le souci de se représenter sans se flatter, « il ne trichait pas avec la réalité », est omniprésent dans ces autoportraits (ibid.). Jean-Lou Z. m'a confié qu'on peut même voir quand il est malade. Pendant notre visite, en remarquant une petite commode à tiroirs, il s'exclame : « Ah, j'en ai gardé une comme ça chez moi ! » (ibid.). Il révèle qu'Albert Z. employait ce genre de mobilier pour organiser ses pinceaux et ses récipients de peinture. Ces détails montrent que l'atelier original n'était pas divisé en deux espaces distincts, un pour la cordonnerie, un pour l'art, mais constituait un seul endroit où les deux activités cohabitaient.

Les relations avec le musée de Valangin suivent, elles aussi, une temporalité discontinue. La famille a activement collaboré avec l'institution lors de la donation de l'atelier et de l'exposition temporaire consacrée aux œuvres d'Albert Z. Les aquarelles de ce dernier y ont été exposées pendant une période déterminée. La donation de la collection au musée de Valangin date de 1987. À ce sujet, j'ai pu mettre la main, par l'intermédiaire de Jean-Lou Zimmermann, sur plusieurs archives directement liées à cet événement. J'ai relevé dans ce travail deux documents qui se sont révélés particulièrement intéressants. D'une part, le fascicule de l'exposition temporaire consacrée à Albert Zimmermann (voir Annexe 6), qui retrace sa biographie et met en lumière son double parcours de cordonnier et d'aquarelliste. On y perçoit clairement la reconnaissance institutionnelle de ses talents artistiques. Cet aspect a été mis de côté, comme nous l'avons vu précédemment, dans l'exposition permanente actuelle. Ce choix résulte avant tout de choix narratifs liés à l'ensemble des collections, opérés par le musée. D'autre part, le discours manuscrit rédigé par Jean Zimmermann (l'oncle de Jean-Lou Z. et fils d'Albert Z.) à l'occasion de la donation de l'atelier (Annexe 8). Les ratures, l'écriture personnelle et le ton familier donnent à voir un récit ponctué d'anecdotes. Le discours parle d'Albert Z., de la vie quotidienne au sein du foyer et de l'atelier de cordonnerie. Ces deux archives conservées précieusement par la famille, permettent de mieux comprendre la figure du cordonnier. J'ai également constaté que plusieurs souvenirs racontés par Jean-Lou Z. lors de mes entretiens reprennent presque mot pour mot des éléments présents dans ces documents. Certaines anecdotes semblent ainsi se transmettre et se stabiliser au fil du temps, formant un répertoire narratif familial. Cette continuité montre que les souvenirs s'appuient souvent sur des documents écrits, et que ces archives familiales influencent à leur tour la manière dont les histoires sont racontées aujourd'hui.

Les échanges avec la famille et le musée se sont progressivement distendus. Benoît Z. était l'interlocuteur principal du musée. Ni Jean-Lou Z. ni sa fille n'étaient revenus au musée depuis la cérémonie de donation de l'atelier. L'éloignement avec la famille après avoir franchi le seuil du musée montre que la patrimonialisation *par le haut* peut créer une rupture avec les objets avec le changement de propriétaire. Le musée, via l'enquête et le film, a ainsi contribué à rétablir un lien, à rouvrir une circulation de la mémoire avec les archives privées et récits oraux.

À partir de l'ensemble des situations décrites dans ce chapitre, il est possible de dégager plusieurs formes de légitimité patrimoniale qui structurent le cas Zimmermann.

La première forme de légitimité, que nous avons déjà identifiée précédemment, est une légitimité familiale. À cette légitimité familiale s'ajoute donc une légitimité expérientielle, incarnée principalement par Jean-Lou Z. Il démontre ses connaissances en mimant les gestes du cordonnier, en expliquant le fonctionnement des machines et en reconstituant par le corps un savoir-faire disparu. Il n'est pas seulement un narrateur, mais un porteur de mémoire incorporée. Une troisième forme de légitimité émerge à travers les archives familiales. Ces documents constituent une légitimité archivistique domestique. Ils donnent une matérialité aux souvenirs, et permettent de documenter l'histoire d'Albert Z. Enfin, l'atelier Zimmermann est aujourd'hui porteur d'une légitimité institutionnelle. Une fois intégré aux collections du musée, il change de statut et devient patrimoine public. Cette opération crée des effets de cadrage et de standardisation qui, du point de vue familial, peuvent produire des manques ou des oublis. Elles se complètent parfois, mais peuvent aussi entrer en concurrence.

Dans ce chapitre, le dispositif filmique permet d'observer l'interaction concrète entre trois niveaux de mémoire, la mémoire familiale, la mémoire institutionnelle et la mémoire sensible réactivée par les objets. La caméra ravive des souvenirs, fait émerger des désaccords implicites et recrée une circulation entre musée et famille. Le cas Zimmermann montre ainsi que la patrimonialisation ne s'arrête pas au moment où un objet entre au musée. Elle continue de se négocier à travers les descendants, les archives privées, les attentes familiales et les dispositifs de médiation. À travers cette étude de cas, le musée apparaît ainsi à la fois comme un lieu de conservation et comme un espace de recomposition du passé.

3.4 La confiserie Weber et le gâteau au beurre

Au fil de mes propres recherches et de mes explorations sur le terrain, un thème a émergé constamment dans le discours des gens : la confiserie Weber. Dès que j'ai visité le musée de Valangin, j'ai pu découvrir la confiserie Weber à travers une collection d'objets intégrée à l'exposition permanente (Ill. 1). J'y ai vu des moules, des ustensiles, etc. Ces objets, dans la narration de l'exposition, témoignent du savoir-faire artisanal transmis de

génération en génération dans le village et inscrivent la confiserie dans un récit patrimonial reconnu. Cependant, cette reconnaissance ne se limite pas au musée. Sur le terrain, au *café des aînés*, la confiserie Weber était un sujet récurrent. Les gens en parlent spontanément, avec émotion, parfois avec une certaine fierté. Plusieurs personnes m'ont fourni des documents, des livres écrits par des membres ou des proches de la famille Weber, des articles de journaux, des brochures et des photographies. Cette quantité de sources que l'on m'a données spontanément montre que la confiserie a déjà fait l'objet d'un important travail de mise en récit. Il ne s'agissait pas ici de *préserver* une mémoire perçue comme fragile ou menacée, mais d'observer comment une mémoire déjà bien ancrée se transmet dans le quotidien.

Dès que les gens apprennent que je travaille sur Valangin, ils me parlent spontanément des gâteaux au beurre et de la confiserie Weber. Le nom était très connu et bénéficiait d'une renommée régionale qui dépasse le cadre strictement local. Jean-Marc Weber rappelle également que les Weber quittaient parfois Valangin car : « Le commerce faisait beaucoup sur les marchés et les foires. » (Entretien Jean-Marc Weber). La confiserie n'était pas simplement enracinée dans un lieu précis, elle était mobile.

A Valangin, il y a une forte présence de la confiserie, même dans l'aménagement physique du terrain. L'ancien bâtiment de la confiserie est maintenant transformé en bureau de quartier de la Ville et en appartements. L'ancienne enseigne Weber est toujours visible sur la façade, rappelant l'usage passé du lieu (voir Ill.6). Pour rappel, c'est dans cet espace que s'est déroulé la table ronde avec les aînés. Les personnes pouvaient désigner les lieux, dire : « Ici, c'était le magasin » (table ronde café des aînés), « Là, en haut, le tea-room » (ibid.), en me mimant des gestes et en me désignant des espaces. Même si l'intérieur a été entièrement rénové et ne conserve presque aucune trace matérielle de l'ancienne confiserie, la mémoire du lieu reste extrêmement vivante dans le discours des habitant.es. La mémoire ne circule pas ici directement à partir des objets, mais par ce que les gens racontent et se rappellent ensemble. Lors d'un *café des aînés*, une dame m'a résumé la chose très simplement : « C'était très typique, neuchâtelois, encore. » (Table ronde café des aînés) Ce mot, *typique*, revient fréquemment dans les discours. Il ne désigne pas seulement la confiserie, mais un ensemble plus vaste, incluant l'architecture du bâtiment, avec ses boiseries *à la neuchâteloise*, le tea-room à l'étage, l'atmosphère, mais aussi les recettes, les gestes et les saveurs (ibid.). La confiserie Weber

est ainsi décrite comme correspondant à une vision commune de ce qui est perçu comme « neuchâtelois ». Cette façon de qualifier la confiserie ne venait pas uniquement des habitant.es. On la retrouvait aussi au musée ainsi que dans les autres institutions locales. Contrairement à d'autres aspects que je vais traiter dans ce Mémoire, la confiserie Weber est identifiée, nommée et reconnue par tous comme faisant partie d'un héritage partagé où de nombreuses personnes se sont rendues pour déguster son célèbre gâteau au beurre. On m'a dit que « Les gens venaient de loin pour déguster les gâteaux au beurre de Valangin. Il y a même eu des conseillers fédéraux. » (ibid.). Cette citation montre le succès et la renommée qu'avait la confiserie. Ce qui ressort également très fort de mes entretiens et de mes discussions, c'est la nostalgie et le sentiment de *manque* laissé par sa fermeture en 2016.

Un élément revenait presque systématiquement lorsque l'on me parlait de la confiserie Weber : le gâteau au beurre. La maison était renommée pour ce mets, un plat préparé avec une pâte de pain extrêmement fine, cuite au beurre, au sel et parfois au cumin. La réputation de la confiserie s'étendait également à d'autres spécialités, comme le raconte un descendant : « Il y avait des pralinés, les cornets à la crème, les pains fondus, les bricelets faits avec les anciens fers non électriques. » (Entretien Jean-Marc Weber). Il arrivait fréquemment que mentionner Weber signifie automatiquement parler de ce gâteau en particulier. Cette association était frappante tant sur le terrain que dans mes recherches personnelles. Malgré cette omniprésence, j'ai remarqué un contraste lors de ma visite de l'exposition permanente du musée de Valangin. Si la confiserie Weber y est bien présente, le gâteau au beurre, lui, n'y apparaît pas ou n'est jamais mentionné explicitement. Ce décalage m'a semblé particulièrement intéressant. Dans les récits des habitant.es, le gâteau au beurre occupe une place centrale dans la mémoire vécue. En revanche, dans l'exposition, il disparaît en tant que tel. Ce contraste met en évidence le fait que ce qui est central pour les habitant.es ne l'est pas nécessairement dans la narration muséale. La conservatrice m'a dit lors de notre entretien au château de Valangin : « Je ne comprends pas comment ça se fait qu'il n'y a personne dans le canton (...) qui a repris cette recette, parce que ça marchait vraiment bien. » (Entretien avec la conservatrice du musée de Valangin) Cette remarque exprime à la fois la popularité passée du gâteau au beurre et une forme d'incompréhension face à sa disparition. Ce qui m'a étonnée, c'est la diversité des points de vue sur le sujet.

Plusieurs personnes m'ont dit ne plus trouver de gâteau au beurre depuis la fermeture de la confiserie Weber. Quelques personnes mentionnent encore un ou deux endroits où l'on peut déguster ce mets, sans toutefois être en mesure de donner des détails précis. Plus rarement, certaines personnes m'ont dit qu'elles en faisaient encore régulièrement à la maison. Chez certains habitant.es, cette pratique semble appartenir au passé. Jean-Marc Weber m'a confié que, selon lui : « C'est quelque chose qu'à mon avis, on ne retrouvera plus. Ces gâteaux, c'est des souvenirs. » (Entretien avec Jean-Marc Weber) Cette citation suggère que, sans ce lieu précis et sans cette institution locale, la tradition a perdu sa visibilité et appartient maintenant au passé. Une autre personne, en évoquant le gâteau au beurre de la confiserie Weber, m'a dit une chose du même ton : « C'est du passé, et il faut vivre avec. » (Entretien avec Balmer). On ressent ici une forme de mélancolie, un sentiment de perte du passé. Cela montre que le gâteau au beurre est investi d'une forte charge affective et symbolique. Il fonctionne comme un marqueur temporel *c'était avant*, mais il est également un vecteur de mémoire collective d'un passé « typique » et authentique. D'après Jean-Marc Weber, cette tradition culinaire aurait des origines paysannes. Il m'explique que : « Des paysans qui, après avoir cuit le pain, faisaient cuire de la pâte dans le four avec un peu de beurre, et c'était leur petite friandise après avoir cuit le pain. » (Entretien Jean- Marc Weber) Le gâteau au beurre semble être une tradition rurale, transmise de génération en génération dans les foyers, qui a finalement été adoptée par la pâtisserie Weber qui l'a commercialisée. Les témoignages décrivent une consommation collective, conviviale, presque ritualisée. On ne déguste pas un gâteau au beurre seul, mais on le partage. Les récits insistent sur les dimensions sensorielles, comme la chaleur du four, l'odeur du bois, etc. Parmi les documents que j'ai reçus figure un texte de Charly Guyot, auteur de « D'une vieille maison », qui s'inscrit dans un ensemble de récits et notices historiques que j'ai reçus, rédigé souvent par des proches ou d'habitants de la région. Charly Guyot (1898-1974) était un professeur, critique littéraire et historien de la littérature originaire de Boudevilliers, dans le canton de Neuchâtel. Il exprime très clairement cette dimension rituelle : « Rien de plus gai, de plus détendu, de plus aimable qu'une compagnie de Neuchâtelois... accomplissant le rite gastronomique du gâteau au beurre » (Guyot : 42). Il ajoute : « On s'y livre un peu comme à une célébration » (ibid.). Jean-Marc Weber m'explique qu'on les mange avec les mains et raconte : « On les mangeait en les roulant [...] C'était un gâteau pour tout le monde, divisé par le nombre de convives, et on le mangeait toujours chaud. » (Entretien Jean-Marc Weber) Ces passages démontrent que la préparation d'un gâteau au beurre ne se limite pas à une

simple recette, mais qu'elle constitue tout un rite culinaire. C'est précisément cette dimension immatérielle qui est relatée dans ce petit livre. La prédominance du gâteau au beurre dans les conversations, tandis qu'il est absent de l'exposition permanente, souligne un conflit central dans le processus de patrimonialisation. Les aspects considérés comme cruciaux par les membres de la communauté ne correspondent pas nécessairement à ceux mis en évidence par l'institution, la plupart des documents sur le sujet proviennent de sources privées.

Le concept de *prise* développé par Tornatore, adapté à mon terrain, m'a aidé à aborder ce cas (Tornatore, 2012 : 15). Pour qu'un élément devienne patrimoine, il doit offrir des prises aux dispositifs institutionnels, pouvoir être nommé, classé, documenté. Les objets de la confiserie Weber exposés au musée, offrent des prises matérielles claires. Le gâteau au beurre, lui, relève surtout de prises immatérielles, sociales et affectives. Ces *prises* sont plus difficiles à saisir dans un cadre muséal. Le musée conserve principalement ce qui peut être objectivé. Une partie centrale de la mémoire locale, comme les pratiques culinaires, échappe donc à ces dispositifs. Les *prises* sont faibles du point de vue institutionnel, mais très fortes du point de vue social. Ici, les récits autour du gâteau au beurre ne parlent pas seulement d'autrefois. Ils expriment aussi un sentiment de *perte de tradition* qui tend à se raréfier et à glisser du côté du souvenir. Le gâteau au beurre constitue ainsi un exemple largement reconnu par les habitant.es, mais peu institutionnalisé, et progressivement fragilisé par le temps.

3.4.1 Rencontre avec Jean-Marc Weber

La rencontre avec Jean-Marc Weber s'inscrit dans une logique de terrain faite de mises en relation et de recommandations. C'est la déléguée de quartier qui m'a donné son numéro, en me disant qu'il fait partie de celles et ceux qui *savent encore*, ayant travaillé dans une confiserie (discussion informelle avec la déléguée de quartier). Après un premier échange téléphonique, il a accepté de me recevoir chez lui. Je suis arrivée avec mon matériel de tournage et sa femme et lui m'ont accueillie.

Jean-Marc Weber est le fils de l'ancien confiseur et le frère du dernier à avoir tenu la confiserie. Il a passé toute son enfance, son adolescence et une partie de sa vie adulte dans la maison, y a vécu, y a travaillé très tôt. Il n'a pas repris le commerce, mais il en a fait partie intégrante de son quotidien pendant des années. Son récit, issu d'une expérience du

vécu personnelle, fait partie des récits auxquels sur mon terrain les acteurs semblent accorder le plus de légitimité. Il la décrit telle qu'il l'a connue au quotidien, tout en prenant du recul sur son nouveau statut de symbole du passé. Ce témoignage m'a permis d'obtenir des informations détaillées sur la vie sociale entourant la confiserie, sur les conditions de travail, sur l'organisation familiale, mais aussi sur l'atmosphère du lieu et les usages. Selon la conservatrice du musée, ce genre de récit est devenu *rare*. Il s'agit de l'un des derniers témoignages de première main d'une personne ayant vécu et travaillé dans la confiserie. Il est précieux en tant que récit unique, parce qu'il permet de saisir une expérience concrète, vouée à s'effacer avec la disparition de ses témoins. Son récit est ponctué par des descriptions de rituels, de lieux, de pratiques et de souvenirs comme : « L'odeur des biscômes à Noël » qui « parfumait toute la maison » (entretien avec Jean-Marc Weber) Mais aussi les vitrines, les décors en chocolat, les pièces de cinq francs insérées dans la pâte pour émerveiller les enfants, les bouteilles de vin apportées « sans droits de bouchon », parce que le père n'avait pas encore la patente pour vendre de l'alcool (ibid.). Jean-Marc Weber raconte que « les gens montaient volontiers à pied depuis Neuchâtel pour venir manger le gâteau au beurre à Valangin » et qu'on le « se mange avec un verre de blanc » (ibid.). Il évoque aussi les « cafés chauffeurs », où l'on versait discrètement du kirsch dans les petits pots à crème (ibid.). Racontées en riant, ces anecdotes dessinent un monde de convivialité, de bons souvenirs, que l'on explique avec plaisir. Son témoignage permet de rappeler une autre époque, un monde où la marche était le moyen de déplacement dominant, où les livraisons se faisaient sans l'aide de véhicules et où le travail impliquait toute la famille, y compris les enfants.

Le récit de Jean-Marc Weber n'est cependant pas fait que d'anecdotes joyeuses. Il est traversé par une forte ambivalence. Il mêle les souvenirs heureux, les anecdotes racontées avec humour et un discours qui décrit une enfance *dure*, marquée par un travail constant et un cadre familial très rigide. Il insiste sur l'imbrication totale entre le commerce, la maison et la famille : « tout se passait ici ; les clients venaient déguster du gâteau au beurre et passaient dans la cuisine. Nous, nous étions à table pour le dîner. » (ibid.). Très tôt, les enfants participaient au travail, il raconte : « Même tout petit, il me déguisait en petit pâtissier, j'étais un peu l'animation. » (ibid.). Il décrit aussi un travail physique, exigeant : « On préparait le bois, on fendait le bois, puis il fallait le monter au galetas. » (ibid.), « Je me rappelle avoir porté des sacs de farine ou de sucre de cinquante kilos sur le dos... on titubait un peu. » (ibid.). Lors de l'entrevue, Jean-Marc Weber a également

parlé de tensions familiales, de conflits de succession et de blessures liées à la fermeture de la confiserie. J'ai décidé de ne pas inclure ces histoires dans mon film et dans mon analyse. Cette décision est motivée autant par des raisons méthodologiques que par des considérations éthiques. Ces récits m'ont été confiés dans un contexte de confiance, et je ne voulais pas faire porter à un descendant la responsabilité de raconter, en vidéo, les raisons pour lesquelles *ça s'est arrêté*. J'ai trouvé plus juste de laisser apparaître la dureté du quotidien et l'interruption de la transmission par des anecdotes, sans entrer dans des détails intimes (voir Annexe 5). Dans le film, j'ai préféré confier la parole au sujet de la fermeture à un autre acteur, M. Balmer, dont le point de vue est plus distancié.

Ces silences et ces *demi-mots* font partie intégrante du matériau de terrain. Ils montrent que certaines choses ne se disent pas facilement, par pudeur, par loyauté familiale, ou pour ne pas entacher les souvenirs. Le témoignage de Jean-Marc Weber met ainsi en évidence une autre réalité de la confiserie. On la découvre comme un lieu de travail intense, un espace de vie traversé à la fois par la convivialité, les contraintes et les tensions. Son récit vient enrichir la mémoire officielle en donnant accès à une expérience quotidienne qui échappe en grande partie à la mise en valeur patrimoniale. Son témoignage met en lumière des aspects du quotidien rarement évoqués. Cela montre que les souvenirs *non dits* s'effacent plus facilement que ceux déjà intégrés au récit patrimonial.

3.4.2 Réinventions contemporaines des traditions, le food truck

Je me suis demandé où, concrètement, on peut encore trouver du gâteau au beurre aujourd'hui. La réponse ne s'est pas révélée évidente. Comme déjà évoqué, beaucoup de gens affirmaient que cela n'existait plus, que « ça a disparu avec Weber » (table ronde café des aînés). Il a donc fallu chercher et suivre d'autres pistes. C'est dans ce contexte que j'ai finalement trouvé un food truck à Neuchâtel qui propose une version revisitée du gâteau au beurre. J'ai choisi de filmer ce food truck parce qu'il offre une perspective intéressante sur l'évolution d'une pratique culinaire. Il ne s'agit plus ici d'un héritage encadré par des institutions, mais plutôt d'une réinvention moderne de la tradition. Cet aspect permet d'observer comment une pratique culinaire circule, se transforme et se réinvente. Au cours de l'entretien filmé, la vendeuse m'a raconté l'histoire de la création de l'idée : « Si on faisait les gâteaux au beurre dans un food truck... c'est mon mari qui a eu l'idée. » et « On s'est dit : on peut le faire dans ce concept-là. » (Entretien Quesaqo)

Elle me raconte que les deux se sont mis d'accord, ont quitté leurs emplois respectifs pour se lancer dans ce projet. Il ne vise pas à reproduire fidèlement les éléments originaux, mais plutôt à les adapter et à se les réapproprier. La recette n'est pas strictement identique. Le gâteau est décliné avec différentes épices, et le four est un four à pizza. Ils auraient voulu le cuire dans un four à pain, mais l'équipement s'est avéré trop encombrant et imposant pour un food truck. La référence au gâteau au beurre de la confiserie de Valangin n'est cependant jamais très loin. Elle me dit : « Même si ce n'est pas la recette de M. Weber, c'est notre recette, au plus près de notre goût... » (ibid.) Cette distance par rapport à l'original n'est pas considérée comme un problème, mais comme une condition nécessaire à la continuité. Ce qui m'a particulièrement frappée dans cet entretien, c'est la dimension affective envers la confiserie Weber qui traverse le discours. Les deux commerçants ont eux-mêmes des souvenirs liés aux gâteaux au beurre de Valangin. Il explique que l'idée même du food truck est directement liée à un souvenir personnel et à un attachement régional : « Parce qu'on est neuchâtelois d'origine et on habite dans le canton de Vaud. » (ibid.). Le projet s'inscrit ainsi dans une volonté de recréer une expérience gustative associée à un passé commun : « Et puis c'est vrai que les gâteaux de Valangin nous manquaient aussi... on se souvenait de ce goût-là. » (ibid.). Ces propos mettent en évidence la dimension affective qui sous-tend la démarche. La réappropriation du gâteau au beurre repose sur le désir de retrouver et de transmettre un souvenir individuel et familial. Cette nostalgie n'est pas propre aux vendeurs. Elle est également exprimée par la clientèle : « Les gens nous disent que ça leur rappelle des bons souvenirs, et bien c'est un objectif gagné, c'est top. » (ibid.). Le food truck fonctionne alors comme un support de remémoration collective. Ce cas montre que la tradition culinaire ne se transmet pas uniquement par la reproduction fidèle d'un savoir-faire, mais aussi par des réappropriations contemporaines qui réactualisent le souvenir. Le déplacement des pratiques, du tea-room vers un food truck, révèle ainsi la manière dont le patrimoine immatériel peut survivre en changeant de forme et de contexte.

Ce contraste permet de rendre visible la légitimité qui ne s'appuie ni sur une continuité familiale, ni sur un lieu historique, ni sur une reconnaissance institutionnelle. Il s'agit d'une initiative privée et commerciale. Pourtant, il mobilise un imaginaire patrimonial fort avec la simple référence au « gâteau au beurre Neuchâtelois » qui fonctionne comme une forme de *patrimonialisation sans patrimoine matériel* (ibid.). Ce qui circule n'est pas l'objet lui-même, mais un souvenir gustatif et affectif. Dans ce cas, la légitimité ne repose

pas sur l'ancienneté ou sur l'authenticité, mais principalement sur deux registres. D'une part, une légitimité affective, abordée précédemment. D'autre part, une légitimité expérientielle, c'est l'expérience du goût qui *légitime*. Si *cela rappelle quelque chose*, alors le lien avec la tradition est jugé valable, même sans fidélité stricte à la recette. Le food truck constitue ainsi une forme de réinvention des traditions. Il montre que la transmission culinaire passe par des processus d'adaptation et de bricolage. La tradition ne disparaît pas mais elle se déplace, change de support et de contexte.

En intégrant le food truck dans le film, j'ai voulu montrer que la tradition ne se situe pas seulement dans le passé ou dans les vitrines du musée, mais aussi dans ces usages contemporains et hybrides. Cette réinvention montre le décalage entre l'impression que la tradition a disparu et le fait qu'elle continue d'exister autrement, entre la nostalgie d'un monde passé et des pratiques qui restent vivantes, mais sous d'autres formes.

Axe III. La patrimonialisation dans les pratiques ordinaires et hors-champ : une approche *bottom-up*

Dans cet Axe III, le regard se déplace volontairement vers des pratiques non institutionnalisées, en marge des processus officiels de la patrimonialisation. Il s'agit d'observer ce que les habitant.es font eux-mêmes du passé, comment ils le racontent et le bricolent. La construction de cet axe III repose sur une analyse de cas qui n'ont pas été fixés à l'avance, au début du mandat de ce Mémoire. Ils ont émergé progressivement à partir des situations observées et des entretiens réalisés. J'ai remarqué certains sujets qui ont souvent été abordés lors de nos discussions. Ils se sont imposés d'eux-mêmes, car ils éveillaient des émotions, suscitaient des débats animés et parfois des désaccords. L'analyse s'est donc construite à partir de trois types de matériaux : Des entretiens filmés et enregistrés, des observations participantes (café des aînés, visites de lieux), et le processus de réalisation du film ethnographique. Chaque chapitre part d'un cas concret : les *Compagnons du Bourg*, la SCOP, le *P'tit train*, puis la Borcarderie. Ils mettent l'accent sur les acteurs impliqués, les formes d'engagement bénévole, les modes de transmission de la mémoire et les tensions entre reconnaissance officielle et initiatives locales. En suivant toujours la chronologie du film, je m'attache à démontrer comment le patrimoine se fabrique *par le bas*, dans la mémoire ordinaire.

3.5 Les Compagnons du Bourg

Après les chapitres consacrés aux collections Zimmermann et Weber, il s'agit d'interroger la patrimonialisation à partir d'une dynamique villageoise, sans statut patrimonial explicite. Ce déplacement correspond aussi à ma propre expérience du terrain. Je me suis progressivement rendue compte que les sujets qui touchaient le plus les gens n'étaient pas forcément les plus visibles ou ceux que j'ai imaginés au début de ma recherche. Je vais dans cet axe, décrire trois sujets qui relèvent de ce que la cheffe du service de la culture avait caractérisé comme *typique valanginois*, « l'entraide villageoise » et la solidarité (entretien avec la cheffe du service de la culture).

L'Affaire Rocher s'est rapidement imposée à moi comme une histoire récurrente sur le terrain. La répétition des récits a influencé mon choix de la faire apparaître dans le film. Que ce soit au *café des aînés*, lors d'entretiens, ou encore à travers les propos de la déléguée de quartier, la même référence revenait sans cesse : « C'était à l'époque de *L'Affaire Rocher*... » (Table ronde café des aînés), « Ah oui, quand il y avait eu le théâtre dans le bourg... » (entretien avec la déléguée de quartier). J'ai compris que cette pièce de théâtre constitue un souvenir collectif, qui semblait avoir marqué les esprits. Je ressentais aussi pour ce sujet-là une forme de fierté. Ce qui m'a frappée, c'est que *L'Affaire Rocher* était évoquée par des personnes qui n'avaient pas toutes participé ni assisté à la pièce, mais qui en parlaient comme d'un moment marquant. Un habitué du *café des aînés* résume ainsi : « Le grand événement, c'est *L'Affaire Rocher*. Ça, ça a marqué le village. » (Table ronde café des aînés) Ce qui semblait avoir marqué les esprits, c'est que tout le village a été investi pendant la durée de la pièce. Un habitant raconte que : « Ça a fermé le village presque deux mois. » (ibid.). Cette phrase relate une suspension du fonctionnement ordinaire du village, acceptée, voire revendiquée collectivement. Pendant la durée de *L'Affaire Rocher*, Valangin cesse d'être uniquement un lieu de résidence et devient un espace de passage, de rassemblement et de représentation. Les habitant.es du Bourg se sont donc tous retrouvés impliqués de près ou de loin dans cette pièce de théâtre. Le théâtre constitue, un événement autour duquel s'organise temporairement la vie sociale du village. Ce n'est pas la précision des souvenirs qui fait la force de *L'Affaire Rocher*, mais la trace laissée par cette expérience collective qui sort de l'ordinaire.

Si *L’Affaire Rocher* marque autant les mémoires, c’est aussi parce qu’elle s’appuie sur une histoire locale déjà largement racontée, indépendamment de la pièce elle-même. Cette histoire m’a été rapportée à plusieurs reprises sur le terrain, sous différentes formes. La pièce a été écrite et publiée en 1994 par Bernard Liège, qui est un homme de théâtre neuchâtelois. Plusieurs habitants évoquent ainsi ce qu’ils appellent « le dernier pendu de Valangin », une affaire judiciaire ancienne, transmise oralement (ibid.). Un habitué du café des aînés raconte l’histoire de la pièce : « C’était un jeune homme qui avait emprunté un cheval pour aller voir sa belle. Mais ça, ça ne se faisait pas. Et comme peine, il a eu la pendaison. » (Table ronde café des aînés) La pièce ne cherche pas à proposer une reconstitution historique totalement exacte. C’est une intrigue située dans le passé local qui transforme une histoire judiciaire en récit théâtral. Isnart rappelle que les processus de patrimonialisation traduisent un rapport spécifique au temps et à l’histoire du groupe (Isnart 2016 : 9). Le théâtre fonctionne ici comme un moyen de faire circuler le passé dans le présent, en transformant une histoire locale transmise oralement en une expérience collective contemporaine. Le théâtre agit ici comme un dispositif de réactivation mémorielle, permettant de rejouer cette histoire. La scène de la potence est régulièrement évoquée comme l’un des moments les plus marquants. Alain raconte : « Ils pendaient le gaillard derrière chez moi. » (ibid.). Sa femme ajoute aussitôt : « C’était vraiment fantastique... et très impressionnant. » (ibid.). Cette scène, bien que fictive, a produit une forte charge émotionnelle. La fiction se rejoue en situation avec des costumes d’époque dans l’espace domestique et public et joue avec les frontières entre passé et présent. Un témoin souligne : « Ils ont demandé à tous les habitants du bourg de pouvoir utiliser leur maison. » (ibid.). Les maisons cessent alors d’être uniquement des espaces privés. Elles deviennent des décors et des scènes. Les gens du village ne sont alors pas de simples spectateur.ices, et sans être acteur.ices, ils deviennent co-auteur.ices de l’événement en mettant leurs lieux à disposition. Le théâtre agit ici comme un dispositif de reconfiguration sociale, au sens où il redistribue temporairement les rôles, les usages de l’espace et les relations entre habitants. Cette situation peut être comprise sous l’angle d’une « arène patrimoniale » dans laquelle se rencontrent différentes formes de légitimité, portées par les participant.es, les habitant.es et les organisateur.rices (Isnart, 2016 : 6). Contrairement à d’autres contextes, aucune instance institutionnelle n’intervient pour fixer un cadre patrimonial officiel.

La troupe de théâtre à l'origine de la réalisation de cette pièce s'appelle les *Compagnons du Bourg*. Ce sont des passionnés de théâtres amateurs qui se sont réunis dans le village pour créer cette troupe. Les *Compagnons du Bourg* ne disposaient pas d'infrastructure culturelle dédiée pour le théâtre au village. Les gens m'ont raconté comment la troupe a mobilisé les gens du village pour construire eux-mêmes leur théâtre dans le bâtiment de l'école primaire. Avec peu de moyens, ils se sont débrouillés avec du réemploi de matériaux. Un ancien membre raconte : « Ils sont allés chercher les sièges dans un collège en démolition à Lausanne. Et ce sont les gens de la société qui ont construit toute la salle de spectacle. » (Entretien avec Eddy B.) « Ma femme faisait les costumes et moi les décors. » (ibid.). Cette logique de récupération et de bricolage est avant tout un mode d'action collective, que l'on va retrouver dans les cas présentés dans les prochains chapitres. Le théâtre devient un prétexte à la mise en commun des savoir-faire faisant intervenir bénévolement des artisans, enseignants, couturières, habitant.es disponibles pour « donner un coup de main » (ibid.). La construction devient un espace de sociabilité, on s'y retrouve le soir, on travaille ensemble, on mange, on discute. Des photographies, des articles de journaux, et des albums ont été gardés chez les habitant.es, parfois pendant plusieurs décennies (voir Annexes 10 et Annexe 11). Après une réunion au *café des aînés*, un couple, les Monier, m'ont apporté une fourre qui contenait des articles de journaux sur les *Compagnons du Bourg*, mais aussi des photos : « C'est incroyable que vous ayez gardé tout ça ? » (Entretien avec la déléguée de quartier), « Oui... mais il y en a beaucoup. » (Entretien avec les Monier) J'ai décidé de filmer ce moment et de le faire apparaître dans mon film, je le trouve représentatif des discussions et du contact que j'ai pu avoir avec les gens. On y voit la spontanéité des personnes qui viennent commenter ces vieux articles de journaux et partager des anecdotes. Cette troupe de théâtre dont il faisait les deux parties est associée à leur vie sociale et culturelle au village, quelque chose qui compte beaucoup pour eux.

À plusieurs reprises j'ai pu filmer des moments qui n'étaient pas prévus, mais qui illustrent la mémoire en train de se faire. Là, je n'étais pas la seule à m'intéresser et à écouter, la déléguée de quartier et sa collègue est présente. Elles sont les deux impressionnées par le couple qui s'est appliqué à garder minutieusement tous ces documents. La directrice m'a dit à ce sujet : « Je trouve qu'assez peu de personnes qui habitent dans le bourg historique, ou dans des maisons historiques n'ont pas au moins quelques documents sur Valangin où ils n'ont pas une âme de conservateur ou de

conservatrice, c'est absolument incroyable » (entretien avec la directrice du Musée de Valangin) Par cette formulation, la directrice reconnaît et valorise les pratiques locales de conservation. Ces gestes ordinaires traduisent un rapport au passé ancré dans les histoires familiales et l'histoire du bourg. J'ai pu partager cette observation à plusieurs reprises, en constatant la quantité de récits et les documents présents dans les foyers. Plusieurs personnes ont également souligné que ce rapport à la conservation et son intérêt tend à évoluer. Dans le contexte moderne les nouveaux habitant.es, sont souvent plus pendulaires et entretiennent par conséquent moins de liens avec l'histoire du lieu.

La consultation collective de ces documents met également en évidence le caractère relationnel et instable de cette mémoire. Les dates sont discutées, les souvenirs ajustés ou contredits, « ah non, ça, c'était autre chose » et certains détails se perdent (entretien avec les Monier). La mémoire se présente ici comme un processus négocié, dépendant des interactions et des situations. Ce type de mémoire circule tout en restant fragile et étroitement lié à la présence de ses porteur.euses. Dans le cas des *Compagnons du Bourg*, différentes formes de légitimité apparaissent, portées par des acteur.ices et des expériences variées. La parole des membres fondateurs et des participant.es est reconnue parce qu'elle repose sur l'expérience vécue. Les habitant.es, de leur côté, mobilisent surtout une légitimité affective qui est liée au souvenir d'un moment collectif marquant. Ce qui caractérise particulièrement ce cas, c'est le rôle important joué par les relations de proximité. La mémoire de *L'Affaire Rocher* se maintient à travers des échanges informels, dans lesquels les souvenirs continuent de circuler. Les archives conservées par certain.es ancien.nes membres constituent des traces matérielles, mais elles ne produisent pas, en elles-mêmes, une reconnaissance institutionnelle. Ces documents occupent un statut intermédiaire intéressant. Ils sont porteurs de mémoire, mais leur devenir reste incertain. Le couple Monier exprime ainsi des inquiétudes quant à l'avenir de ces archives, qui n'intéressent pas nécessairement leurs descendants. Le passage de ce classeur des archives familiales vers les archives communales, opéré par la déléguée de quartier, illustre un processus. Un changement de statut de ces archives est rendu possible par l'intervention d'un intermédiaire jouant un rôle de *porteur de mémoire*.

Ce déplacement ne s'est pas fait spontanément. Il est intervenu dans le cadre de mon enquête et du tournage. Le dispositif filmique et ma présence ont aussi joué un rôle de médiation, en faisant ressortir ces documents et en ouvrant une discussion sur leur devenir. Cela a rendu possible leur passage du registre privé vers le registre patrimonial *par le bas*. La valeur accordée à la troupe ne repose ni sur l'ancienneté ni sur une

validation officielle, mais sur l'expérience vécue, les affects et les relations sociales. Ce cas montre ainsi qu'une mémoire collective peut se maintenir sans hiérarchie claire des légitimités. Il met également en évidence le fait que l'enquête elle-même et en particulier la caméra, a agi sur le terrain et participé à la transformation du statut accordé aux traces du passé. La patrimonialisation repose sur l'intensité de l'engagement, sur la transformation temporaire du village, sur la circulation de souvenirs et d'objets conservés chez soi. Ce patrimoine immatériel se construit dans le récit, avec ses émotions, ses incertitudes et ses contradictions. Le chapitre suivant s'intéresse à un autre type de prise, autour de la SCOP et de l'aqueduc, pour montrer comment l'engagement bénévole et les savoirs amateurs redessinent les rapports entre patrimoine local et institutions.

3.6 La SCOP, Société des chefs-d'œuvre en péril

Après le théâtre et les souvenirs qui l'entourent, un autre sujet est revenu de manière récurrente sur le terrain : « le souterrain ». À plusieurs reprises, au *café des aînés*, quelqu'un glissait au détour d'une conversation : « Ah oui, il y a aussi le souterrain... » (table ronde café des aînés) Ce mot revenait, sans que je parvienne d'abord à comprendre de quoi il s'agissait exactement. Selon les personnes, il désignait tantôt un tunnel, tantôt un ancien aqueduc, tantôt encore les souterrains du château. Certains en parlaient avec précision, d'autres de façon beaucoup plus vague, comme d'une histoire entendue sans l'avoir vraiment connue. Cette confusion m'a intriguée, car elle montre qu'il existe là un objet important dans la mémoire locale, mais dont les contours restaient flous.

C'est finalement au fil des discussions que j'ai compris que ce « souterrain » renvoyait à un ouvrage bien précis, l'ancien aqueduc reliant Valangin à Neuchâtel, construit au XIX^e siècle sous l'impulsion de l'ingénieur Guillaume Ritter. Il s'agit d'un aqueduc inutilisé depuis les années 1970, mais qui, à la fin des années 1980, a suscité un fort engagement citoyen à travers la création de la SCOP, la *Société des chefs-d'œuvre en péril*. Ce cas ouvre sur de nombreuses thématiques liées à l'histoire de la région : l'industrialisation, les techniques hydrauliques, les transformations urbaines, mais aussi des épisodes plus larges, comme l'arrivée des Bourbakis à Neuchâtel ou les crises sanitaires liées à l'eau potable. Dans le film, j'ai volontairement laissé ces récits se déployer, afin de montrer la richesse du sujet. À partir de l'aqueduc, c'est tout un pan de l'histoire locale qui se raconte. Ce chapitre propose donc de se demander quels événements surviennent lorsque

des habitant.es décident eux-mêmes de *sauver* un élément du passé et comment se construit cette forme de légitimité patrimoniale.

Mon entrée sur ce terrain s'est aussi faite par une succession de rencontres. C'est après un *café des aînés* que Madeleine et Charles Auroi, rencontrés dans ce contexte, m'ont recontactée. Ils tenaient à ce que je m'intéresse davantage à « cette histoire de souterrain », qu'ils jugeaient importante et mal connue, souvent confondue avec d'autres lieux (Entretien avec les Auroi). Je me suis rendue chez eux et nous avons longuement discuté de souvenirs du village. Quand est venue la question de l'aqueduc, ils m'ont raconté qu'ils sont allés le visiter, mais qu'ils ne sont pas les personnes les plus légitimes pour me la raconter. Ils me disent qu'ils connaissaient les membres fondateurs de la société de protection du souterrain. C'est ainsi qu'ils m'ont mis en relation avec Eddy Baumann et Didier Wertheimer, anciens membres de la SCOP. On voit ici déjà une hiérarchie implicite des *porte-parole légitimes* se dessiner, avec Michel Collomb, puis Eddy B. Le décès d'un acteur clé peut suffire à rompre la chaîne de transmission. La rencontre s'est déroulée chez Eddy Baumann. La caméra était sur un trépied et je l'ai laissé tourner tout au long de l'entretien. J'ai juste pris la caméra en main, par moment pour filmer les documents qu'ils me montraient.

Didier W. et Eddy B. m'ont raconté l'histoire de la création de la SCOP. Tout a commencé avec un roman d'aventures : *Le Secret de la Porte de Fer* (Entretien avec Didier W.). Didier W. m'a raconté qu'il l'avait lu enfant, tout comme Michel Collomb un ami qu'il avait rencontré en faisant de la spéléologie. Il a dit qu'il s'agit pour eux d'un livre marquant, qui les a fait rêver. Le roman raconte l'histoire de jeunes garçons qui découvrent un souterrain, y vivant des aventures qui mêlent mystère et exploration. Un jour, Michel Collomb appelle Didier W. et lui dit « je crois que j'ai retrouvé la porte de fer ! », près de Valangin (ibid.). Au printemps 1989, lors d'une « belle journée ensoleillée », Michel Collomb propose à Didier Wertheimer de l'accompagner dans la galerie (ibid.). Une porte métallique est ouverte et les deux hommes s'y engouffrent et explorent alors l'aqueduc, abandonné depuis 1976. Un fascicule réalisé par les membres de la SCOP que l'on m'a transmis raconte : « Impressionnés par ces quelque 2 km de galerie creusée dans la roche et en parfait état de conservation, nous prîmes la décision de le sauver. » (Fascicule de la SCOP, Annexe 1). Ce passage marque le moment où les deux passionnés décident de nettoyer l'aqueduc et de le restaurer. C'est à partir de la décision de le *sauver*

que la SCOP prend forme. Elle naît d'une initiative de citoyens amateurs, passionnés de spéléologie et d'hydraulique. Comme me le résume Charles Auroi : « Michel, il creusait les sujets. Quand il trouvait un endroit digne d'intérêt, il entraînait son équipe. » (Entretien avec les Auroi). Il fait allusion aux nombreuses excursions de la SCOP organisées par M. Colomb, pour aller visiter des grottes connues, par exemple, mais aussi sa mobilisation pour l'aqueduc.

Dans le film, j'ai choisi de laisser ces histoires se raconter. Elles rendent visible dans le film, la richesse des références mobilisées par les habitant.es et les connaissances de ces derniers sur la région et leur « âme de conservateur » (entretien avec la directrice du musée). L'entretien se déroule autour de six classeurs épais, posés sur la table. Avant même que la discussion ne s'organise, les deux hommes se mettent à les feuilleter. Ils redécouvrent les classeurs en même temps que moi, sortant les cartes, commentant les photos. J'ai voulu montrer ces moments dans le film, car j'ai trouvé intéressant de laisser entendre les bruits de fourre plastique qui se décolle difficilement, parce que les pages n'ont pas été tournées depuis longtemps, ainsi que les commentaires de mes deux interlocuteurs face à tous ces documents. Les six classeurs contiennent non seulement l'histoire de la SCOP, les convocations, les comptes rendus, les correspondances avec la Ville, la liste de travaux, mais aussi une documentation beaucoup plus large sur l'histoire du Seyon, des cours d'eau de la région. On y trouve aussi des plans anciens et des coupures de presse. Ils témoignent de la passion de Michel Collomb pour la spéléologie et pour les circulations de l'eau, bien au-delà de la seule activité associative (voir Annexe 9).

D'après Eddy B., ces classeurs ont failli disparaître. Après le décès de Michel Collomb, son appartement a été vidé. Les archives n'étaient pas déposées dans une institution ni identifiées comme précieuses. Elles étaient simplement là, chez lui. Eddy B., qui a pu de justesse les récupérer avant notre rencontre, me dit : « C'est fou, tout a failli être perdu et jeté. » (Entretien avec Eddy Baumann) Cette phrase rappelle que la mémoire collective ne se transmet pas automatiquement, même lorsqu'elle est soigneusement classée et documentée. Sans l'attention d'Eddy, qui a pu *mettre la main* sur les six classeurs à temps, l'ensemble de cette documentation aurait pu disparaître sans laisser de trace et avec elle, le travail de M. Collomb. Le décès d'un acteur clé peut suffire à rompre la chaîne de transmission.

À force de travaux, de visites et de médiation, la SCOP parvient à déplacer la responsabilité de préservation du lieu. Les travaux de fermeture, de maçonnerie, puis l'implication de la Protection Civile marquent un tournant. L'aqueduc entre dans un régime de gestion institutionnelle. Les récits recueillis racontent comment ils ont sollicité la Ville et le conseil communal : « on a écrit une lettre au Conseil Communal » (entretien avec Didier W.), « On est allés leur montrer. » (ibid.), « Maintenant, c'est eux qui s'en occupent. » (ibid.). Ces phrases, disent beaucoup du processus de patrimonialisation en cours dans ce cas. Elles montrent comment une initiative citoyenne parvient à produire une reconnaissance officielle. La SCOP ne se contente pas d'entretenir l'aqueduc, mais elle s'applique à rendre visible sa valeur auprès d'acteurs de la Ville. Ce passage d'une gestion bénévole à une gestion communale s'accompagne toutefois d'un paradoxe. En obtenant que la Ville prenne le relais, la SCOP gagne en légitimité, mais perd simultanément une partie de sa marge d'action. L'aqueduc cesse d'être un terrain d'aventure collectif, où l'on organise des visites et des événements, pour redevenir un ouvrage utilitaire, régi par des normes de sécurité et d'entretien. La reconnaissance institutionnelle apporte des ressources et une protection, mais elle reconfigure aussi les usages possibles.

L'analyse de la SCOP montre que la patrimonialisation ne se déploie pas ici dans une logique d'opposition frontale entre habitants et institutions, mais dans un rapport fait de négociations, d'alliances temporaires et de déplacements de responsabilité. Dès les premières démarches, Michel Collomb et ses amis contactent la Ville, pour signaler un danger, un abandon et une valeur non reconnue. Au-delà de l'enjeu patrimonial, un second objectif apparaît clairement et relève de la sécurisation de l'aqueduc face aux intrusions. Les membres de la SCOP constatent à plusieurs reprises des effractions, des cadenas brisés par exemple. Cela est perçu comme une menace, à la fois pour l'intégrité du lieu et les infrastructures techniques qu'il abrite, notamment les câbles de télécommunication et de télévision. La fermeture des galeries, l'installation de grilles et de serrures, ainsi que la mise en place d'un contrôle des accès deviennent alors des priorités partagées par l'association et les autorités. La sauvegarde de l'aqueduc ne relève donc pas uniquement d'une volonté de conservation historique, mais aussi d'une préoccupation sécuritaire et fonctionnelle, qui renforce encore la coopération entre acteurs bénévoles et institutions publiques. L'épisode de la visite officielle du 6 avril

1990 constitue un moment charnière dans la relation entre la SCOP et les autorités. Le fascicule le raconte longuement, avec un soin particulier porté aux détails (voir Annexe 1). Cette mise en scène de la mise en avant du patrimoine, illustre que les autorités ne sont plus seulement informées, mais impliquées corporellement. Cela rappelle que la reconnaissance patrimoniale repose aussi sur des expériences partagées. L'exemple de la SCOP met en lumière la manière dont une initiative citoyenne peut progressivement s'articuler aux institutions publiques dans un processus de patrimonialisation. Cette collaboration se structure peu à peu à travers des réunions avec les Services industriels, la police cantonale et la Protection Civile, qui reconnaissent à l'association une compétence et une légitimité d'action.

Si la SCOP parvient à faire reconnaître l'aqueduc par les autorités, cette reconnaissance ne garantit en rien la transmission de la mémoire de l'engagement qui l'a rendue possible. C'est là que se situe l'une des tensions majeures révélées dans ce cas. Le fait que Eddy B. ait pu récupérer les six classeurs relève d'un coup de chance. Rien ne garantit que ces documents trouvent un jour une place dans une archive publique ou muséale. Cette absence de continuité institutionnelle contraste fortement avec l'ampleur du travail accompli par la SCOP pendant plus de vingt ans. Ma position de chercheuse m'a placée au cœur de cette zone d'incertitude. En découvrant ces classeurs, en les filmant, en en discutant longuement avec Eddy B. et Didier W., je n'ai pas seulement observé un travail de mémoire, mais j'ai aussi été confrontée à la question de leur devenir. Par conséquent, le rôle du chercheur peut devenir, malgré lui, un maillon provisoire de la chaîne de transmission.

Je vais maintenant revenir sur une différence importante entre la période où l'aqueduc était pris en charge par la SCOP et celle où la Ville en a repris la gestion. Du temps de la SCOP, des visites sont régulièrement organisées et il constitue un lieu de sociabilité. Les anciens membres se souviennent par exemple d'une petite fête organisée à l'intérieur de la galerie : « on avait mis des bougies et ça a bouffé l'oxygène, on a tous dû sortir », racontent-ils en riant (ibid.). Cet épisode, qui aurait pu mal tourner, est aujourd'hui évoqué avec humour. Lorsque la Ville a repris la main, la fonction de l'aqueduc a changé. Il a été réaffecté au passage des eaux usées jusqu'à la station d'épuration. Dès lors, l'endroit n'est plus accessible au public et il n'est plus possible d'y entrer car il contient de gros tuyaux. C'est d'ailleurs pour cette raison que je n'ai pas pu aller le filmer. Le

statut de l'aqueduc a donc évolué. Il était d'abord destiné à l'acheminement de l'eau potable, puis investi comme objet patrimonial par la SCOP, il est redevenu un équipement essentiellement utilitaire. À l'époque de la SCOP, l'aqueduc était surtout envisagé sous l'angle de sa préservation et de sa valeur architecturale. Le nom même de l'association, *Sauvegarde des Chefs-d'Œuvre en Péril*, témoigne de cette manière de le considérer comme porteur de valeur et comme un patrimoine à protéger. Avec la reprise en main institutionnelle, cette dimension s'est estompée au profit d'une logique fonctionnelle. Cette indétermination fait partie intégrante des aspects traités dans cet axe III, qui montre que la transmission du patrimoine dépend d'alignements fragiles entre des personnes, des temporalités, des ressources et des volontés.

Le cas de la SCOP fait apparaître, lui aussi, plusieurs formes de légitimité patrimoniale qui se combinent et se transforment au fil du temps. La première est une légitimité expérientielle et technique. Elle repose sur l'engagement concret des membres fondateurs, Michel Collomb, Didier Wertheimer, Eddy Baumann et les autres *copains* qui ont exploré l'aqueduc, organisé des visites, réalisé des travaux etc. (ibid.). Leur autorité tient au fait d'avoir arpenté la galerie, d'en connaître l'état matériel et l'histoire, et d'avoir agi directement pour sa sauvegarde. À cette légitimité s'ajoute une légitimité militante. En créant une association, en écrivant aux autorités, en sollicitant la Protection Civile et en organisant des événements publics, la SCOP se constitue comme acteur collectif reconnu, qui porte ses revendications. Une légitimité archivistique se développe à travers le travail minutieux de documentation entrepris par Michel Collomb. Les six classeurs conservés par Eddy Baumann matérialisent cette mémoire mais leur quasi-disparition révèle cependant la fragilité de cette légitimité lorsqu'elle ne trouve pas de relais institutionnel ou familial. La SCOP bénéficie également d'une légitimité relationnelle, ancrée dans les réseaux locaux. Les recommandations des Auroi, les contacts personnels avec les autorités communales ou les techniciens des services industriels montrent que la reconnaissance de l'aqueduc passe par des relations de confiance et de proximité. Enfin, une légitimité institutionnelle émerge progressivement. Lorsque la Ville de Neuchâtel reprend la gestion de l'ouvrage, finance les travaux et en assure l'entretien, l'aqueduc change de statut. Cette reconnaissance officielle consacre le travail de la SCOP tout en réduisant son rôle. Le processus aboutit donc à un paradoxe : plus l'aqueduc gagne en légitimité institutionnelle, plus la légitimité d'action des bénévoles se trouve réduite.

L'analyse de la SCOP montre que le patrimoine peut être sauvé matériellement tout en laissant en suspens la mémoire de celles et ceux qui l'ont fait exister. Le chapitre suivant poursuit cette réflexion à partir d'un autre cas plus actuel. Il permet d'examiner comment se négocient, autour d'un même objet, des légitimités multiples et comment un élément de la vie locale peut osciller entre simple activité ordinaire et potentiel patrimoine.

3.7 Le P'tit Train de Valangin

Après les Compagnons du Bourg et la SCOP, le film se tourne vers un troisième cas de patrimonialisation par le bas, le *P'tit Train* de Valangin. À première vue, l'objet peut sembler anecdotique, un train miniature et quelques rails longeant le Seyon. Pourtant, en filmant, en écoutant et en marchant sur le site avec celles et ceux qui l'ont construit, je comprends que le petit train signifie beaucoup pour les villogois.es. Comme beaucoup d'initiatives locales rencontrées au fil de mon enquête, l'histoire du *P'tit train* débute par une conversation informelle. Alain Vaucher, l'un des principaux artisans du projet, me raconte que l'idée est née d'un échange entre amis revenant de voyage : « Voilà, dans une soirée, on a discuté de ça... des gens qui rentraient de voyage en Belgique ou je ne sais pas. Dans toutes les villes qu'on a faites, il y avait toujours une petite animation. On s'est dit : on devrait faire un truc comme ça, un petit train, quelque chose comme ça. » (Entretien avec Alain V.). Le modèle des petits trains comme attraction est importé, mais est réinterprété avec les moyens disponibles, de manière *bricolée*. L'idée reste longtemps à l'état de projet vague, jusqu'à ce qu'une opportunité concrète se présente. Un petit train inutilisé est mis en vente et, deux ans plus tard : « Ah, ça t'intéresse toujours ? » (ibid.). Le train est finalement acheté pour une somme modeste. À ce stade, rien n'est prêt, ni l'infrastructure, ni le parcours, ni l'association. Cette situation illustre une logique de la patrimonialisation ordinaire. L'initiative précède parfois les moyens, et c'est l'engagement des personnes qui crée progressivement les conditions de sa réalisation. La mise en place du projet, se construit à travers une succession de gestes comme récupérer du matériel, creuser, assembler. Les rails proviennent d'anciennes installations dans les tourbières du canton de Neuchâtel, tandis qu'une cabane militaire promise à la destruction est réemployée comme local technique (ibid.). Le terrain, alors laissé à l'abandon, est mis à disposition par la famille Touchon : « Plutôt que ce soit lui qui l'entretienne, il a mis ça au profit du public. » (ibid.). Alain insiste à plusieurs reprises sur le caractère entièrement

construit du lieu : « Il n’y avait pas de canal, il n’y avait pas de rivière, il n’y avait rien du tout. On a tout fait. » (ibid.). Son métier de contremaître en génie civil joue ici un rôle central car il dispose des machines, des compétences techniques et de l’expérience nécessaires pour transformer et faire les travaux. D’autres habitant.es apportent aussi des outils, leur temps et leur savoir-faire. Comme pour la construction de la salle de spectacle des *Compagnons du Bourg* ou les travaux menés par la SCOP dans l’aqueduc, on retrouve une même logique d’action collective. Il y a une mobilisation de compétences locales bénévoles et économie de la récupération. Le *P’tit train* s’inscrit ainsi dans un mode d’action déjà observé dans les autres cas. On retrouve ici, un objet qui devient des infrastructures partagées où l’on s’investit collectivement. Le patrimoine ne naît pas ici d’une volonté de conservation, mais de la pratique.

Lors de ma rencontre avec Alain V., par l’intermédiaire du *café des aînés*, il me propose spontanément de m’emmener sur le site du petit train. J’accepte sans idée précise de ce que je vais y découvrir, mais avec l’intuition qu’il faut que je filme. Le train ne circule pas ce jour-là, mais Alain V. me fait parcourir l’espace en me racontant beaucoup d’anecdotes. Son récit est très ancré dans le paysage. Il me parle des rails qu’il a fallu poser, des étangs qu’ils ont creusés, et de la faune présente. Il explique que leur intervention a été bénéfique pour le terrain : « Autrement, ce serait plein d’arbres, plein de cheni. » (ibid.). Le *P’tit train* apparaît comme un dispositif très lié à son environnement. Alain évoque les grenouilles, les tritons, la faune qui revient toujours « aux mêmes endroits » (ibid.). Le lieu est un espace vivant, réapproprié à la fois par l’action humaine mais aussi par des dynamiques naturelles. Le *P’tit train* n’est pas uniquement un projet ludique, il s’inscrit aussi dans une approche écologique sensible à la préservation du paysage.

Je retourne voir le *P’tit train* à une autre occasion. Cette fois, il est en marche. Des bénévoles sont présents, des familles attendent, des enfants montent dans les wagons. Très vite, je reconnais des visages déjà croisés ailleurs dans mon enquête. Des noms réapparaissent, comme celui de Weber. Des gens sont parfois à la fois engagés dans le théâtre, la SCOP ou le *P’tit train*. Cette circulation des mêmes personnes d’un projet à l’autre confirme ce que j’avais déjà observé. Les initiatives locales reposent souvent sur un noyau réduit d’acteurs qui occupent plusieurs positions dans la vie associative du village. Je parle avec les bénévoles. Ils me montrent des photographies des travaux, de

l'inauguration, etc. Ces images fonctionnent comme des archives informelles en attestant d'une histoire collective et d'une continuité de l'engagement. Puis, je fais moi-même un tour en petit train. À ce moment-là, je partage l'expérience telle qu'elle est vécue ici, avec les autres, la caméra sur l'épaule. Alain V. dit à propos de l'effet du *P'tit train* sur les gens : « Ça fait plaisir aux grands, aux petits. C'est un coin de bonheur, un coin de paradis ici. » (ibid.). Cet extrait d'entretien souligne que la valeur du *P'tit train* ne vient pas de son ancienneté, ou de sa rareté, mais de l'expérience qu'il produit. C'est un lieu qui propose un moment de détente, accessible financièrement. C'est aussi un espace de rencontre intergénérationnelle. Le patrimoine qui entoure le *P'tit train* réside autant dans une pratique sociale que dans un patrimoine matériel.

Dans ce cas nous retrouvons une forme de légitimité expérientielle et pratique. Elle est incarnée avant tout par Alain V. et par le petit groupe de bénévoles qui ont conçu, construit et entretiennent le site. À elle, s'ajoute une légitimité affective très marquée. Le *P'tit train* est décrit comme « un coin de bonheur », un lieu de souvenirs d'enfance et de moments partagés (ibid.). Il s'agit d'un espace où se fabrique un attachement collectif au lieu. On observe également une légitimité relationnelle essentielle à son existence. Le projet tient parce qu'il s'inscrit dans un réseau de sociabilités locales. Comme pour les *Compagnons du Bourg*, la reconnaissance du petit train circule avant tout par le bouche-à-oreille et la confiance interpersonnelle. Une légitimité territoriale apparaît ici. Le *P'tit train* est profondément ancré dans un paysage représentatif du local, le Seyon, le château, la faune et la végétation locales. Il tire sa valeur du fait d'être *à sa place*, dans un environnement familier que les habitants reconnaissent comme leur. En revanche, la légitimité institutionnelle demeure faible et ambiguë.

Alain V. me confie une certaine crainte face à la question de la relève et de la transmission. Il me confie : « Le plus dur, c'est de trouver des gens qui sont d'accord de s'occuper de ça. » (ibid.). Un autre extrait d'entretien démontre la diminution de l'engagement associatif dans le village. Didier W. me témoigne : « ça existe presque plus ces société, c'est fou, les jeunes veulent pas prendre la relève » (Entretien avec Didier W.). À travers cette phrase, on peut voir le *P'tit train* comme un baromètre de l'engagement dans la vie collective. Sa continuité dépend entièrement du tissu social, du temps disponible et de la capacité à se mobiliser. On me raconte aussi que la vie au village

a beaucoup changé et que les gens sont plus mobiles que dans le passé et sont moins impliqués dans la vie sociale proche de chez eux.

Au détour d'une conversation, j'en apprend un peu plus sur le point de vue de la commune. On me confie en souriant : « Ce train n'est pas du tout aux normes... mais la Ville le tolère. » (Entretien informel avec une employée de la Ville). Cette tolérance institutionnelle montre que le *P'tit train* est reconnu comme socialement précieux, mais aussi qu'il serait probablement impossible à créer aujourd'hui dans les mêmes conditions. Le patrimoine *par le bas* existe souvent dans un entre-deux. Il est suffisamment légitime pour être accepté, mais trop informel pour être pleinement sécurisé et subventionné. Cette situation paradoxale en fait un *patrimoine vivant*, dont l'avenir reste incertain. Deux futurs semblent possibles pour le *P'tit train*. Soit il devient un patrimoine reconnu, intégré à des dispositifs communaux plus formels et entretenu et financé par la Ville. Soit il demeure un patrimoine plus fragile qui, porté par quelques personnes, toujours menacé par l'usure du bénévolat.

À première vue, les trois situations abordées dans cette Axe III, *les Compagnons du Bourg*, la SCOP et le *P'tit Train* de Valangin sont trois exemples parmi d'autres de patrimonialisation « par le bas ». Leur analyse typologique relève des contrastes car ces trois cas n'existent pas aujourd'hui de la même manière. La SCOP et les *Compagnons du Bourg* n'existent plus en tant qu'association, mais existent encore de manière fragile, grâce aux récits et documents de quelques figures clés. Le *P'tit train*, en revanche, continue de circuler. Il est le seul des trois dispositifs présentés à être encore pleinement actif, investi dans le présent du village. L'approche du petit train s'est construite presque exclusivement dans l'expérience directe, j'ai mis la main sur moins de documents, moins de traces écrites, mais pu observer concrètement le fonctionnement sous mes yeux.

La patrimonialisation *par le bas* ne se donne pas toujours à voir sous la forme d'un objet conservé mais comme *une pratique en train de se faire*. Le *P'tit train* permet ainsi d'observer dans le présent ce que le cas de la SCOP donne à voir rétrospectivement. Pris ensemble, ces trois cas nous éclairent sur ce qui permet ou non à quelque chose d'être légitimé et de perdurer.

3.8 Les Hors-champ du film : la Borcarderie et le patrimoine immatériel rural

J'ai fait face à cette *ouverture du périmètre patrimonial*, mise en évidence par les travaux sur le patrimoine rural sur mon terrain (Ortar 2002, citant Davallon, Micoud et Tardy). Si certains éléments se sont facilement prêtés à une mise en récit filmique, d'autres sont restés en marge. Cet *hors-champ* ne relève pas d'un oubli ou d'un manque d'intérêt, mais du fait que certains aspects du patrimoine local s'inscrivent dans des temporalités longues. Ils reposent sur des récits complexes qui sont moins saisissables par l'image. C'est notamment le cas de l'histoire agricole de la Borcarderie et, plus précisément, des relations entre la famille Balmer et la famille de Montmollin. La rencontre avec Étienne Balmer occupe une place centrale dans mon terrain. Dans le film, il n'apparaît que brièvement, pour commenter la confiserie Weber. Sa présence est très peu représentative de toutes les informations qu'il m'a transmises. Ses récits portaient principalement sur la vie quotidienne d'autrefois, l'organisation du travail agricole et les transformations qu'a connues la Borcarderie au cours du XX^e siècle. Plusieurs habitants m'avaient d'ailleurs orientée vers lui : « Il faut aller voir M. Balmer. », « Lui, il sait tout. », « Sa famille est là depuis toujours. » (Table ronde café des aînés). Cette personne est clairement identifiée localement comme un dépositaire légitime de la mémoire. Cet avis est également partagé par la déléguée de quartier.

J'ai longuement parlé avec Madeleine et Charles Auroi, qui habitent La Borcarderie depuis 1979 (voir Ill. 12). Notre entretien s'est déroulé sans caméra, dans leur cuisine, autour d'un café. Ils se considèrent comme des habitants « de longue durée » tout en tenant à souligner : « On n'est pas des Neuchâtelois. Et puis surtout pas Valanginois depuis toujours comme un certain nombre de personnes que vous avez rencontrées. » (Entretien avec les Auroi) Cette façon de s'identifier met en évidence une hiérarchie implicite des appartenances. Les Auroi maîtrisent parfaitement l'histoire locale, mais se considèrent comme moins légitimes pour en parler que les familles dites *historiques*. Ils m'ont raconté l'histoire de leur maison, la Borcarderie, ainsi que celle des de Montmollin, avec une grande précision, mais ont presque toujours conclu : « Il faut aller voir M. Balmer. » (ibid.). Leur position montre que la mémoire locale ne se limite pas à une

transmission familiale directe. Elle circule aussi par la proximité et le voisinage. Les Auroi incarnent une mémoire *reçue*, tandis que M. Balmer incarne une mémoire *vécue*.

Lorsque j'ai rencontré Étienne Balmer, j'ai apporté ma caméra et des questions préparées. Il m'accorde un après-midi entier. Nous commençons assis pour répondre à mes questions qui dérivent vite en discussion plus informelle. Je rebondis sur les histoires qu'il me raconte et le suis à l'extérieur lorsqu'il me propose de visiter les bâtiments et de me montrer les lieux. Je filme tout, sans toujours savoir si ces récits entrent réellement dans mon analyse. Cette rencontre m'apprend énormément, mais de manière très vaste. Dans les récits, énormément de sujets sont abordés sans chronologie claire, mêlant souvenirs personnels, histoires familiales, transformations techniques et historiques du village. Ce matériau est d'une grande richesse, mais difficilement intégrable dans le film. Les récits d'Étienne Balmer et ceux des Auroi se répondent. Ensemble, ils permettent de comprendre la Borcarderie à partir de sa structure sociale. L'élément le plus récurrent concerne l'organisation foncière passée. Charles Auroi résume : « Au début du XX^e siècle, toute la Borcarderie appartenait à une seule famille, avec deux fermes. Les fermiers travaillaient les terres, mais tout appartenait aux De Montmollin. » (Entretien avec Charles Auroi) Les familles paysannes, dont les Balmer, payaient une location. Étienne Balmer décrit cette relation en disant : « Bon rapport, mais ça restait les propriétaires. » (Entretien avec M. Balmer) Les relations entre les de Montmollin et les familles paysannes ne sont jamais décrites comme conflictuelles. Elles relèvent plutôt d'une stratification sociale acceptée. Madeleine Auroi rapporte ce que lui racontait la mère d'Étienne Balmer : « Quand les De Montmollin arrivaient, il fallait être à leur service. Leur servir les fraises du jardin avec la crème fouettée, les légumes... c'était une coutume. » (Entretien avec les Auroi). Ce type de souvenir révèle les relations sociales qui régissent la Borcarderie. Ce geste banal de servir des fraises et de la crème met en évidence une hiérarchie bien définie entre propriétaires et familles paysannes. Le récit évoque une *coutume* plutôt qu'une *obligation*, montrant ainsi comment les rapports de force s'expriment à travers des routines quotidiennes. Dans le même sens, Étienne Balmer évoque, sur le ton de l'humour, les normes implicites que sa famille devait respecter : « Pour travailler pour les De Montmollin, il fallait être protestant, de l'Église indépendante, et du parti libéral. Bon... c'est moi qui blague, c'est moi qui blague. » (Entretien avec M. Balmer). Ces propos démontrent que la dépendance relationnelle entraîne une forme d'harmonisation culturelle et éthique des familles paysannes avec les

attentes des propriétaires. Un autre aspect frappant du récit est la façon dont le temps était structuré. Balmer raconte : « Il y avait une cloche au château. À midi moins quart, on savait que c'était midi moins quart, parce qu'elle sonnait pour que le grand-père rentre dîner. » (ibid.). Mais ce repère s'articulait à d'autres signes : « On savait aussi que c'était midi parce que le meunier arrêtait les turbines. Et l'eau et se déversait derrière. » (ibid.). On constate que la conception du temps est influencée par des mécanismes sociaux. Le temps se retrouve ici, incorporé au territoire, aux rapports sociaux marqués par le travail. Ces détails montrent ce que permet l'enquête par la mémoire orale. Les récits donnent souvent accès à la connaissance en partant de détails du passé presque anecdotiques. Ils permettent de comprendre comment une organisation sociale se traduit à travers la vie quotidienne locale. Un souvenir apparemment banal, comme la cloche qui sonne ou les turbines qui s'arrêtent, me permet d'établir un lien entre des systèmes sociaux et des événements particuliers. Enfin, cette situation éclaire ma propre position sur le terrain. En écoutant ces histoires, je me suis trouvée face à une forme de savoir qui ne cherche pas à être forcément patrimonialisé, mais surtout transmise.

Le récit d'Étienne Balmer déborde constamment le cadre initial. Il passe de la fabrique d'indiennes disparue, à l'évolution des bâtiments agricoles, à la transformation des prés en forêt, disparition de fermes avant leur protection patrimoniale, artisans, poste, abattoirs, chevaux de diligence, usines, ouvriers à vélo, etc. On attend clairement de moi, que je *sauve* cette mémoire orale en l'intégrant au film et en la documentant. Pourtant, je me suis heurtée à des limites. Pour rendre ces témoignages compréhensibles, il faut retracer tout un contexte historique, expliquer les liens familiaux, les structures et l'évolution du hameau. Cela exige un temps de tournage important, ainsi qu'un travail spécifique sur cet aspect. J'ai essayé une première version qui incluait cette partie, mais je n'ai pas obtenu de résultat satisfaisant. J'ai donc dû procéder à des choix. Exclure une partie de ce matériau a été difficile, car c'est précisément pour ces récits que j'ai le plus fortement ressenti l'attente de préserver une mémoire locale, menacée par le grand âge de ses porteur.euses.

Contrairement aux trois chapitres précédents, il ne s'agit pas d'un objet clairement identifié, qui provient d'une collection dans un musée, d'un événement ou d'une association. La mémoire orale qui est partagée ici est profondément enracinée dans des liens sociaux et familiaux. Elle est incarnée avant tout par des figures comme Étienne

Balmer, dont la famille est présente depuis plusieurs générations sur les terres de la Borcarderie. À cette légitimité généalogique s'ajoute une légitimité expérientielle, fondée sur le vécu quotidien. La force des récits d'Étienne Balmer provient du fait que ceux-ci découlent d'une expérience incorporée, comme celle de travailler la terre, de voir fonctionner le moulin, etc. Une autre forme qui émerge est la légitimité relationnelle. Les Auroi, par exemple, ne s'expriment pas en tant que membres d'une famille ancienne, mais en tant qu'individus intégrés dans un réseau de voisinage. Leur légitimité découle de recherches personnelles accumulées au fil du temps et des récits partagés.

Plus largement, ce terrain m'a ouvert de nombreux sujets que je n'ai pas pu explorer totalement dans le cadre de ce Mémoire. Ce travail n'en constitue qu'une première approche. Il ouvre la voie à un vaste champ de recherche encore possible, que j'aurais pu approfondir considérablement si le temps et le format l'avaient permis. Ce décalage entre les attentes du terrain et les exigences de la recherche constitue l'une des limites principales de mon étude. À plusieurs reprises, j'ai senti que certaines personnes espéraient de moi autre chose qu'un travail anthropologique. Beaucoup imaginent que mon rôle était de récolter les récits puis de les restituer fidèlement, *comment c'était avant*. Or, la démarche que j'ai adoptée ne visait pas à produire une reconstitution historique, comme une « prothèse mémorielle » (Descamps 2019 : 115). Ce positionnement a parfois pu susciter des déceptions, notamment chez celles et ceux qui attendaient du film ou du Mémoire une forme de reconnaissance publique de leur histoire.

La restitution du travail filmique elle-même demeure incertaine. Même si une projection *au café des aînés* a été faite, rien ne garantit que le film trouve ensuite une place durable au sein du musée ou qu'il sera véritablement utilisé comme archive. Cette incertitude rappelle que la recherche produit des objets, textes, images, archives dont les usages échappent en partie au chercheur. D'autres limites tiennent au format même de ce mémoire. Certains sujets, comme l'histoire agricole détaillée de la Borcarderie, les transformations économiques du village etc., n'ont pas pu être approfondis autant que je l'aurais souhaité. Mon enquête privilégie nécessairement certaines voix et certains moments au détriment d'autres, et ne prétend donc pas offrir une vision exhaustive du patrimoine immatériel valanginois. Les relations de confiance construites au fil du temps ont rendu possibles certains entretiens, mais elles ont créé une peur que le film déçoive.

IV. Conclusion

Ce Mémoire s'est donné pour objectif de comprendre comment se fabrique le patrimoine à Valangin : par qui, selon quels critères, et à travers quelles formes de légitimité. Pour comprendre les processus de patrimonialisation, j'ai choisi de suivre ses trajectoires concrètes, depuis les vitrines du musée jusqu'aux pratiques ordinaires des habitant.es. L'enquête montre que le patrimoine n'est jamais une donnée évidente ou stabilisée, mais le résultat d'un ensemble de décisions, de négociations et de récits en constante recomposition. À travers les collections Zimmermann et Weber, on voit comment la patrimonialisation institutionnelle sélectionne, cadre et met en scène certains objets et certaines histoires, tout en laissant dans l'ombre d'autres dimensions plus intimes ou sensibles. Ces cas ont permis de répondre à une première question. Ce qui devient patrimoine n'est pas seulement ce qui est ancien ou rare, mais ce qui est compatible avec les dispositifs du musée et sa narration. La mémoire *familiale* et la mémoire *vécue* entrent alors parfois en tension avec la mémoire *institutionnalisée*.

En élargissant ensuite le regard vers des pratiques non institutionnalisées, les *Compagnons du Bourg*, la SCOP, le *P'tit train*, j'ai pu illustrer que le patrimoine se fabrique aussi *par le bas*, à travers des engagements bénévoles et des initiatives collectives locales. La légitimité patrimoniale ne relève pas uniquement de l'expertise ou des institutions, mais peut aussi reposer sur l'expérience, l'attachement affectif et la relation au territoire. Elles révèlent toutefois la fragilité de ces formes de patrimoine dont la transmission est très dépendante de la continuité des liens sociaux.

Enfin, l'exploration de l'*hors-champ* du film, avec l'exemple de la Borcarderie, a mis en lumière les limites de ma propre recherche face à une mémoire dense et diffuse. Cette partie rappelle que tout ne peut être filmé, exposé ou classé, et que certaines mémoires demeurent essentiellement orales et relationnelles. Le patrimoine à Valangin n'existe pas comme une entité unique, mais comme un ensemble de régimes de mémoire qui coexistent, dialoguent et parfois s'opposent. Il se construit à l'intersection des institutions, des familles, des bénévoles et des habitant.es. Le processus de patrimonialisation est accompagné d'un mouvement permanent entre reconnaissance officielle et expériences vécues.

Le film ethnographique a constitué un outil central de cette recherche. Il m'a permis de produire des situations, de provoquer des rencontres et de saisir des savoirs incarnés. La projection du film au *café des aînés*, que j'évoquerai lors de ma soutenance, s'intéresse à la restitution du film et à son effet sur les discussions et la circulation des mémoires. Plus largement, ce travail ouvre vers d'autres pistes de recherche comme l'étude comparative d'initiatives patrimoniales similaires dans d'autres villages, ou encore une réflexion sur les formes de transmission intergénérationnelle des mémoires ordinaires. En donnant à voir ces mémoires ordinaires, cette étude de cas et le film ethnographique, participent à faire exister un patrimoine pluriel, qui est ancré dans le présent.

V. Sources

Ouvrages et articles scientifiques

AUBERT Anne-Sophie 2023. Filmer les savoirs : le cinéma ethnographique comme méthode incarnée. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. 256 p.

BESSY Christian, CHATEAURAYNAUD Francis 1995. Experts et faussaires : pour une sociologie de la perception. Paris : Métailié. 380 p. [2e éd. revue et augmentée, 2014]

BONDAZ Julien, ISNART Cyril, LEBLON Anaïs 2012. « Au-delà du consensus patrimonial : résistances et usages contestataires du patrimoine ». Civilisations (Bruxelles) t. 61, no 1, p. 9-22. <https://doi.org/10.4000/civilisations.3113>

COLLEYN Jean-Paul 2012. « Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle ». L'Homme : revue française d'anthropologie (Paris) no 203-204, p. 457-480. <http://journals.openedition.org/lhomme/23256>

CUCHE Denys 2010. chap. VI : « Culture et identité », La notion de culture dans les sciences sociales. 128 p. Paris : La Découverte.

CUCHE Denys 2016. « Genèse sociale du mot et de l'idée de culture », in : La notion de culture dans les sciences sociales, p. 9-16. Paris : La Découverte.

CUCHE Denys 2010. « L'invention du concept scientifique de culture », in : La notion de culture dans les sciences sociales, p. 17-32. Paris : La Découverte.

DESCAMPS Florence 2019. L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution des archives orales à leur exploitation. Paris : Comité des travaux historiques et scientifiques.

DESCAMPS Florence 2021. Les archives orales : entre mémoire vive et patrimoine. Paris : CTHS. 290 p.

FLICK Uwe 2023. An introduction to qualitative research. 7th ed. London : Sage. 608 p.
<https://urn.unibe.ch/urn:ch:slsp:hsg:1529781329:ihv:pdf>

GRAEZER BIDEAU Florence 2012. « Inventorier les “traditions vivantes”. Approches du patrimoine culturel immatériel dans le système fédéral suisse ». Ethnographiques.org [en ligne] no 24. <https://www.ethnographiques.org/2012/Graezer-Bideau> [consulté le 10.01.2025]

HERTZ Ellen, CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne
2012. « Introduction : le “patrimoine” a-t-il fait son temps ? ». Ethnographiques.org [en ligne] no 24. <https://www.ethnographiques.org/2012/Hertz-Chappaz-Wirthner>

HERTZ Ellen, WOBMANN Florian (dir.) 2014. Complications neuchâtelaises : histoire, tradition, patrimoine. Neuchâtel : Alphil. 280 p.

ISNART Cyril 2016. « Anthropologie du patrimoine ». Encyclopædia Universalis [en ligne]. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropologie-du-patrimoine> [consulté le 15.04.2025]

LEMIEUX Cyril 2012. « Problématiser », in : Serge PAUGAM (éd.), L'enquête sociologique en vingt leçons, 2e éd., p. 27-51. Paris : Presses Universitaires de France.

MACDOUGALL David 2004. « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir ». Journal des anthropologues (Paris) no 98-99, p. 233-279. <https://doi.org/10.4000/jda.175>

MACDOUGALL David 2011. « Anthropological filmmaking: an empirical art », in : Eric

OLAZABAL Iñaki 1996. « Compte rendu de Joël Candau, Anthropologie de la mémoire ». Anthropologie et Sociétés (Québec) t. 20, no 3, p. 147-148.
<https://doi.org/10.7202/015445ar>

ORTAR Nathalie 2002. « La campagne, le patrimoine et les citoyens. Entre souvenir et oubli ». Ethnographiques.org [en ligne].<https://www.ethnographiques.org/2002/Ortar> [consulté le 19.05.2025]

TORNATORE Jean-Louis 2012. « Retour d'anthropologie : “le repas gastronomique des Français”. Éléments d'ethnographie d'une distinction patrimoniale ». Ethnographiques.org [en ligne] no 24. <https://www.ethnographiques.org/2012/Tornatore> [consulté le 19.05.2025]

Documents institutionnels et textes officiels

CHÂTEAU ET MUSÉE DE VALANGIN s.d. Expositions [en ligne].<https://chateau-de-valangin.ch/expositions/> [consulté le 03.11.2024]

CHÂTEAU ET MUSÉE DE VALANGIN 2023. Collections [en ligne]. <https://chateau-de-valangin.ch/collections/> [consulté le 03.11.2024]

CONFÉDÉRATION SUISSE 2008. Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel UNESCO (RS 0.440.6) [en ligne]. <https://www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2008/674/fr> [consulté le 23.11.2025]

OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE

2014. Liste indicative du patrimoine culturel immatériel en Suisse [en ligne]. <https://www.bak.admin.ch> [consulté le 23.11.2025]

RÉPUBLIQUE ET CANTON DE NEUCHÂTEL s.d. Traditions vivantes [en ligne]. <https://www.ne.ch/autorites/DESC/SCNE/traditions-vivantes/Pages/accueil.aspx> [consulté le 23.11.2025]

OFFICE CANTONAL DU PATRIMOINE BÂTI ET IMMATÉRIEL s.d. Patrimoine – Accueil [en ligne] <https://www.ne.ch/autorites/DESC/SCNE/patrimoine/Pages/accueil.aspx> [consulté le 23.11.2025]

MEMORIAVs.d. Préserver le patrimoine audiovisuel [en ligne].

<https://memoriav.ch/fr/accueil> [consulté le 22.10.2025]

Sources locales et archives de terrain

GUYOT Charles s.d. D'une vieille maison. La maison Weber à Valangin. 1874–1949. Neuchâtel : Imprimerie Paul Attinger S.A. 64 p.

WEBER Marie-Louise B. 2007. Weber Valangin. Des foires d'antan aux gâteaux au beurre. Neuchâtel : Éditions du Quadratin. 112 p.

ZIMMERMANN Albert 2024. « Albert Zimmermann, ce “cul-de-pèdge” ». N+ : Journal officiel d'information de Neuchâtel (Neuchâtel) no 56(2), p. 19.

<https://www.neuchatelville.ch> [consulté le 10.01.2026]

COLOMB Michel 2013. Historique SCOP : de juin 1989 à mars 2010. Brochure autoéditée. Cormondèche : Imprimerie de l'Ouest SA. Achevé d'imprimer en juin 2013.

Source de citation

VALÉRY Paul s.d. « La mémoire est l'avenir du passé ». Evéne – Le Figaro [en ligne].

<http://eve.ne.lefigaro.fr/citation/memoire-avenir-passe-14556.php> [consulté le 17.01.2026]

Film ethnographique

PITTET Maïté 2025. Au seuil du souvenir. Valangin et le patrimoine immatériel. Film ethnographique réalisé dans le cadre d'un Mémoire de master en anthropologie sociale, Université de Neuchâtel. <https://youtu.be/arBNTI9u29k>

V.I Annexes

Liste des Entretiens

Entretien filmé avec Camille Jéquier, la directrice du Château et musée de Valangin, réalisés par Maïté Pittet, Valangin, entretiens filmés et enregistrements audio, mai 2025 et septembre 2025 (documents non publiés).

Entretiens avec Sarah Besson-Coppotelli, la conservatrice du Château et musée de Valangin, réalisés par Maïté Pittet, Valangin, enregistrements audio, juin 2025 et octobre 2025 (documents non publiés).

Table ronde au café des aînés, réalisée par Maïté Pittet, Valangin, entretien filmé collectif, 19 juin 2025 (document audiovisuel non publié).

Entretiens collectifs lors des rencontres du « Café des aînés », réalisés par Maïté Pittet, Valangin, séances des 15 mai 2025, 19 juin 2025 et 05 septembre 2025 (notes de terrain et enregistrements audio, documents non publiés).

Entretien avec Gaëlle Métrailler, la cheffe du service de la culture de la Ville de Neuchâtel, réalisé par Maïté Pittet, Neuchâtel, 12 juillet 2025 (entretien enregistré, document non publié).

Entretien avec Jean-Lou Zimmermann, descendant d'Albert Zimmermann, réalisé par Maïté Pittet, Cernier, 3 juin 2025 (enregistrement audio, document non publié).

Entretien filmé avec Jean-Lou Zimmermann et Mylène Zimmermann, réalisé par Maïté Pittet, Château et musée de Valangin, 18 août 2025 (document audiovisuel non publié).

Entretien avec Jean-Marc Weber, membre de la famille de la confiserie Weber, réalisé par Maïté Pittet, Savagnier, 22 septembre 2025 (entretien filmé, document non publié).

Entretien avec Étienne Balmer, agriculteur et habitant historique de la Borcarderie, réalisé par Maïté Pittet, Valangin (Borcarderie), 14 octobre 2025 (entretien filmé, document non publié).

Entretien avec Madeleine et Charles Auroi, habitants de la Borcarderie, réalisé par Maïté Pittet, Valangin, 7 novembre 2025 (entretien non filmé, document non publié).

Entretien filmé avec Annie Dängeli, déléguée de quartier de Valangin, réalisé par Maïté Pittet, Valangin, décembre 2025 (documents non publiés).

Entretiens et échanges informels avec Annie Dängeli, déléguée de quartier de Valangin, réalisés par Maïté Pittet, Valangin, décembre 2025 (notes de terrain, documents non publiés).

Entretien avec Alain Vaucher, bénévole du P'tit Train de Valangin, réalisé par Maïté Pittet, Valangin, 15 mai 2025 (entretien filmé, document non publié).

Entretien filmé avec Didier Wertheimer et Eddy Baumann, anciens membres de la SCOP (Société des chefs-d'œuvre en péril), réalisé par Maïté Pittet, Valangin, 5 septembre 2025 (entretien filmé et consultation d'archives privées, documents non publiés).

Entretien filmé avec Madeleine et Charles Monier, Compagnons du Bourg, réalisé par Maïté Pittet, Valangin, bureaux de la Commune, 15 mai 2025 (entretien filmé et consultation de documents/archives privées, document audiovisuel non publié).

Échanges informels avec plusieurs habitant·es de Valangin lors d'observations participantes (visites du P'tit Train, rencontres au café des aînés, événements locaux), réalisés par Maïté Pittet, Valangin, 2024- 2025 (notes de terrain, documents non publiés).

Liste des illustrations

III. 1

Objets de la collection Weber exposés dans l'exposition permanente du Château et musée de Valangin, 2024. Photographie : Maïté Pittet.

III. 2

Réserve des archives du Château et musée de Valangin : cartons contenant des moules à chaussures non exposés de la collection Zimmermann, 2024. Photographie : Maïté Pittet.

III. 3

Cartons entreposés dans la réserve du Château et musée de Valangin, collection Zimmermann, 2024. Photographie : Maïté Pittet.

III. 4

Vue de l'exposition permanente du Château et musée de Valangin : atelier du cordonnier Zimmermann, table de travail avec outils et livres de comptes, 2024. Photographie : Maïté Pittet.

III. 5

Chaussures et moules à chaussures exposés dans l'atelier du cordonnier Zimmermann, Château et musée de Valangin, 2024. Photographie : Maïté Pittet.

III. 6

Enseigne de l'ancienne confiserie Weber, façade de l'actuel bureau de quartier de la Ville dans le Bourg de Valangin, 2024. Photographie : Maïté Pittet.

III. 7

Albert Zimmermann peignant une aquarelle dans son atelier de cordonnerie à Cernier, s.d. Photographie transmise et numérisée par Jean-Lou Zimmermann.

III. 8

Albert Zimmermann dans son atelier de cordonnerie à Cernier, peignant devant la fenêtre, s.d. Photographie transmise et numérisée par Jean-Lou Zimmermann.

III. 9

Albert Zimmermann au travail dans son atelier de cordonnerie à Cernier, s.d. Photographie transmise par Jean-Lou Zimmermann.

III. 10

Photographie de l'ancien atelier de cordonnerie Zimmermann à Cernier, dont certains éléments sont aujourd'hui visibles dans l'exposition permanente du Château et musée de Valangin, s.d. Photographie transmise par Jean-Lou Zimmermann.

III. 11

Documents et archives remis par Jean-Lou Zimmermann lors de l'entretien à Cernier, 2025. Photographie : Maïté Pittet, Fribourg.

III. 12

Vue de la Borcarderie : ferme de la famille Balmer et petit château de la famille de Montmollin, août 2025. Photographie : Maïté Pittet. Valangin.

Dossier des illustrations

III. 1



III.2



III. 3



III. 4



III. 5



III. 6



III. 7



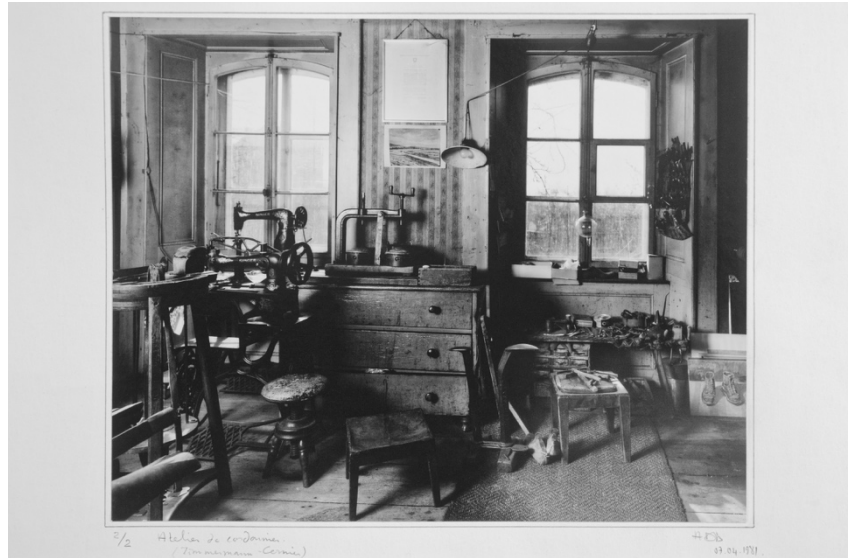
III. 8



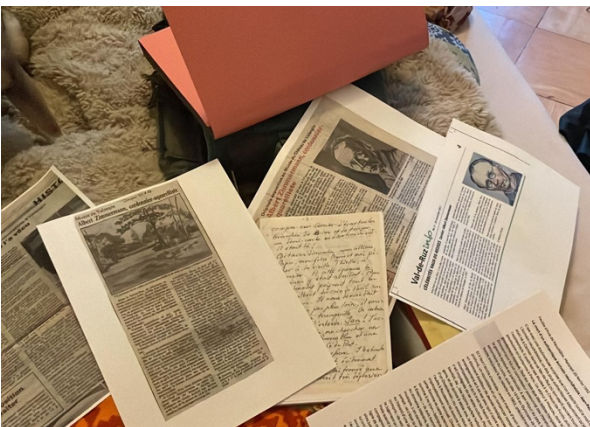
III. 9



III. 10



III. 11



III.12



Liste des annexes

Annexe 1

Fascicule de la SCOP, document amateur rédigé par Michel Colomb, 2013.

Annexe 2

Publicité pour le commerce de cordonnerie Zimmermann, document transmis et scanné par Jean-Lou Zimmermann, s.d.

Annexe 3

Arbre généalogique de la famille Zimmermann, document scanné et transmis par Jean-Lou Zimmermann, s.d.

Annexe 4

Diplôme de cordonnier d'Albert Zimmermann, 1907, document scanné et transmis par Jean-Lou Zimmermann.

Annexe 5

Carte de départ envoyée aux habitant.es par la famille Weber lors de la fermeture de la confiserie, 2016, scan transmis par Madame Zanetta.

Annexe 6

Fascicule de l'exposition temporaire consacrée à Albert Zimmermann au musée de Valangin, 1987, document scanné et transmis par Jean-Lou Zimmermann.

Annexe 7

Article de presse découpé, « Albert Zimmermann, cordonnier-aquarelliste », « Originale exposition au Musée du Château de Valangin », daté du 29 mai 1987. Coupure originale conservée dans les archives familiales Zimmermann, transmise par Jean-Lou Zimmermann. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.

Annexe 8

Discours manuscrit rédigé par Jean Zimmermann (fils d'Albert Zimmermann) à l'occasion de l'exposition et du don de l'atelier du cordonnier au musée de Valangin, 1987. Photocopie réalisée par Jean-Lou Zimmermann, archives familiales.

Annexe 9

Plan de la chambre des chutes de l'aqueduc du Seyon, document manuscrit réalisé par Michel Colomb, 1991, archives privées de la SCOP, transmis par Eddy Baumann.

Annexe 10

Article de presse découpé, « Les Compagnons du Bourg à Valangin, troupe plus homogène », daté du 24 avril 1986. Coupure originale conservée dans les archives privées

des époux Monnier, transmise par leurs soins. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.

Annexe 11

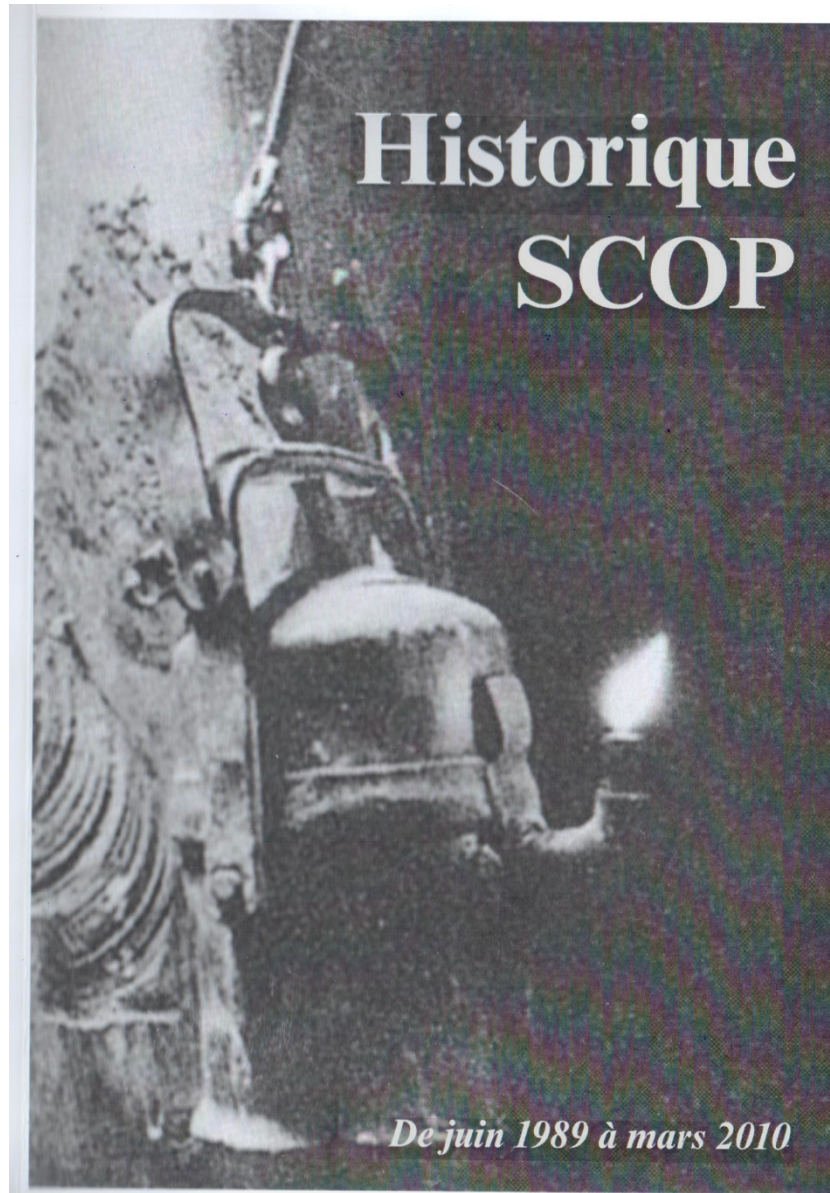
Article de presse découpé, « Trois coups historiques pour les 15 ans des Compagnons du Bourg de Valangin », daté du 9 février 1977. Coupure originale conservée dans les archives privées des époux Monnier, transmise par leurs soins. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.

Annexe 12

Document d'autorisation de tournage et d'utilisation d'image, élaboré par Maïté Pittet, 2024.

Annexe 1

Fascicule de la SCOP, document amateur, rédigé par Michel Collomb (2013)

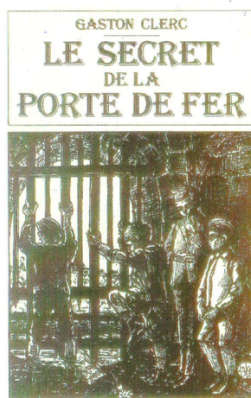


Tout débute par une belle journée ensoleillée où je propose à mon ami Didier Wertheimer de m'accompagner dans l'aqueduc de mon enfance. Ce jour là sur le sentier des gorges une porte métallique conduisant dans la galerie amont, c'est-à-dire de la Fontaine des Trois-Pigeons à Valangin, était ouverte. C'est donc ainsi que tout deux parcourûmes pour la première fois dans son intégralité ce souterrain, propriété de la ville de Neuchâtel, abandonné à l'exploitation depuis 1976. Impressionnés par ces quelque 2km de galerie creusée dans la roche et en parfait état de conservation, nous prîmes la décision de le sauver.

Mais pourquoi aqueduc de mon enfance?

Ayant lu à 9 ans déjà "Le Secret de la Porte de Fer", je fus aussitôt passionné par l'histoire de ce livre à tel point que j'entraînais mes jeunes amis à visiter quelques tronçons laissés à l'abandon de cette ancienne galerie entre la Fontaine des Trois-Pigeons et Maujobia.

Mais, qu'est-ce donc que ce bouquin, "Le secret de la Porte de Fer"?



L'AIRE

C'est un livre passionnant écrit en 1913 par Gaston Clerc relatant l'aventure de 4 garçons aux prises avec les souterrains du château des Monte-Poudre. Il faut dire que Gaston Clerc s'était inspiré de la présence de cet aqueduc pour écrire ce livre, un véritable best-seller. Malheureusement bien que réédité trois fois il est depuis plusieurs années épuisé mais, si par hasard, vous le découvrez chez un brocanteur achetez le aussitôt car vous ne le regretterez pas.

Naturellement pour ce faire il était nécessaire de trouver quelques amis ou connaissances susceptibles de nous aider. Ayant découvert dans cet ouvrage deux câbles accrochés à la paroi je pris aussitôt contact avec Jacques Maire, un ami de longue date qui travaillait au bureau de VIDEO 2000. Ce dernier nous apprit que dans ces câbles passe les ondes de la télévision captées à Tête-de-Ran pour être conduites à Neuchâtel et retour pour alimenter le Val-de-Ruz. Ayant accepté de se joindre à nous c'est le 2 juin que Didier rédige une lettre adressée au Président du Conseil Communal de Neuchâtel signée par Jacques Maire et Michel Colomb. Dans cette lettre nous révélons l'existence de cette galerie complètement

oubliée de nos autorités et proposons la constitution d'une société ou association qui portera le nom de SCOP qui veut dire **Sauvegarde des Chefs-d'Oeuvre en Péril**. L'objet motivant sa création est naturellement la protection et l'entretien de l'ancien aqueduc Valangin - Maujobia / Neuchâtel construit par la société des eaux sous l'impulsion de Guillaume Ritter de 1865 à 1866 et ceci pour alimenter la ville en eau potable.

En annexe nous dressons une liste des travaux que nous estimons urgents d'entreprendre soit:

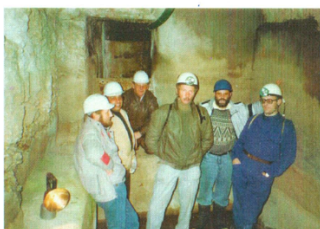
1. Fermeture de l'ouvrage par grilles et serrures sur portes existantes.
2. Maintenance de l'ouvrage par quelques travaux de maçonnerie.
3. Nettoyage de la galerie et du sac à fanges.
4. Etablissement d'un historique de ces galeries.
5. Eventuellement étudier la possibilité d'un nouvel accès par le déversoir des chutes.

Le 6 juin 1989 j'établis grâce à mes relations la première liste des membres de la SCOP comprenant diverses personnes ayant un métier en rapport avec notre objectif, soit:

Eddy Braumann imprimeur permettant en cas de réussite d'éditer une plaquette sur l'aqueduc. **André Brauen** serrurier, maître forgeron capable de s'occuper de toutes les ferronneries de l'ouvrage. **Gilbert Fivaz** entrepreneur pour retoucher la maçonnerie. **Andrés Stamm** ingénieur civil et naturellement **Jacques Maire** et **Didier Wertheimer** qui entre autre est spécialiste en assurances. Nous étions ainsi sept membres fondateurs. Etant moi-même aux commandes d'une usine d'éléments préfabriqués, cette fonction allait par la suite nous être utile. C'est également le 6 juin que la première convocation est envoyée au scopains pour notre première sortie.

Lundi 26 juin 1989

La SCOP prend forme



Suite à la convocation ce lundi en fin de journée tous répondent présent et ainsi sont réunis Gilbert Fivaz, Andrés Stamm, Jacques Maire, Eddy Braumann, André Brauen, Didier Wertheimer et Michel Colomb. De Valangin, nous nous rendons à pied aux Trois-Pigeons pour commencer par l'apéro à «La Bleue» et poursuivre par la remontée dans l'aqueduc pour le retour à Valangin. C'est donc ainsi que nos nouveaux amis font leur première connaissance avec l'ouvrage à sauver.



15 septembre 1989

Suite à notre lettre du 2 juin, réponse des autorités communales de la ville

14h00 à l'Hôtel de Ville de Neuchâtel, Didier Wertheimer, Jacques Maire et Michel Colomb prennent pour la 1^{ère} fois contact avec les autorités neuchâteloises au sujet de l'aqueduc. Ils sont reçus par Messieurs Authier, chef du dicastère des services industriels et Bonnard, ingénieur de ce service. Nos amis proposent de sauver cet ouvrage qui, en certains endroits, menace ruine. L'accueil est très encourageant et ces messieurs envisagent une visite de la galerie par les spécialistes de l'aqueduc en fonction des Gorges de l'Areuse pour estimer son état d'entretien.

3 octobre 1989

Le projet se concrétise

Comme promis la visite se réalise avec M. Glauser, chef des usines de l'Areuse et responsable de l'aqueduc «Les Moyats-Neuchâtel», accompagné de M. Matile, chef d'équipe aux S.I. Représentent la SCOP: Jacques et votre serviteur. C'est la première fois que ces hommes pénètrent dans cette galerie et comme nous, ils sont enthousiasmés par cet ouvrage entrepris en 1865-66.

Samedi 18 novembre 1989

1^{ère} manifestation de la SCOP qui veut dire: Sauvegarde des Chefs-d'Oeuvre en Péril.

Didier Wertheimer, Jacques Maire, André Brauen, Eddy Braumann, Andrés Stamm, Gilbert Fivaz et Michel Colomb, après avoir fait la visite complète depuis Valangin et pris l'apéritif dans la chambre de mise en charge de la Fontaine des Trois-Pigeons où nous avions préalablement installé 50 bougies pour son éclairage, fêtent la création de notre société, la S.C.O.P., au restaurant des Parcs en mangeant les fameuses tripes à la Neuchâteloise.

Mercredi 14 février 1990

La sauvegarde de l'aqueduc est en bonne voie

Visite professionnelle de la galerie par le serrurier officiel des travaux d'entretien de l'aqueduc de Champ-du-Moulin, M. Leuba, accompagné de Norbert Grandjean, chef du service des S.I., Frédy Glauser chef des usines de l'Areuse et Matile responsable des réservoirs de la Ville.

C'est à 14h00 que je rencontre ces messieurs au parc du château de Valangin. Le temps est exécrable. Il a neigé pendant plus d'un jour et suite à une hausse subite de température et une pluie diluvienne, des inondations catastrophiques sont enregistrées un peu partout. Jamais vu le Seyon aussi gros. Nous pénétrons sous terre depuis le Pont-Noir. Dans la galerie, un ruisseau d'environ 10cm de hauteur s'est formé par les nombreuses «pissettes» qui sourdent de la voûte. Il est demandé à M. Leuba de prendre les mesures nécessaires afin d'établir un devis pour la fermeture de l'ouvrage. Il sera créé quelques ouvertures supplémentaires sous forme de grilles ouvrants pour permettre une meilleure évacuation des déblais. Il a été constaté ce jour que la vanne d'admission d'eau à la prise de Valangin est en parfait état de fonctionnement mais qu'elle est naturellement grippée. Il serait donc possible d'ouvrir le réseau pour le nettoyage...

Lundi 26 mars 1990

Préparation d'une «public relation»

Didier, André, Eddy et moi préparons à Cernier la visite du 6 avril pour Messieurs Authier et Bonnard qui ne connaissent pas l'aqueduc.

Le 27 mars 1990 Envois de la convocation pour la réception des autorités programmée pour le 6 avril

Vendredi 6 avril 1990

"Public relation"

Visite officielle des galeries par ces Messieurs. Nous sommes tous présents et c'est à 17h00 qu'André, André, Didier et moi les accueillons à Valangin. Une fois les voitures parkées, nous entreprenons la descente de la galerie. L'arrivée à la Fontaine des Trois-Pigeons est mémorable, car nous les faisons aussitôt descendre dans la chambre de mise en charge où nos amis Gilbert, Jacques et Eddy nous attendent pour le repas de gala!

Un enchantement les attend. Eclairage: plus de 100 bougies. Table somptueuse avec nappes blanches et couverts en argent, s'il vous plaît... Verres à vin griffés au nom de la SCOP. Gril à gaz pour les viandes. Table à desserts. Etc.

Menu: 1° Apéritif et ses salés.

2° Entrée: pâté en croûte et crudités.

3° Côtelette et salades variées

4° Plateau de fromages

5° Dessert: tourte mille-feuilles et son décor: "Le Secret de la Porte de Fer", exécuté tout spécialement par la confiserie Kurt Frey de Fontainemelon.

6° Café et pousse-café.

7° Boissons: Absinthe, Suze, vin blanc, vin rouge et schnaps divers.



L'atmosphère est excellente. Monsieur Authier prend officiellement la parole pour nous annoncer que les travaux de réfection seront entièrement pris en charge par la Commune, soit environ Fr. 45'000.- pour les fermetures et Fr. 45'000.- pour divers travaux de maçonnerie. Il nous remercie d'avoir attiré l'attention de la Ville de Neuchâtel sur la valeur que représente cet ouvrage, tant au point de vue historique qu'au point de vue pécuniaire. En effet, selon

estimé à 3, voir 4 millions de KWh, (2 à 3% de la consommation de la ville). Cette utopie pourrait voir le jour assez rapidement si les votations sur la question «nucléaire» du mois de septembre 1990 exprimaient un refus du peuple suisse à l'utilisation des centrales atomiques. M. Bonnard lève la séance à 11h45 et nous donne rendez-vous pour cet automne.

Jeudi 1^{er} novembre 1990

L'aqueduc Champ-du-Moulin - Neuchâtel

M. Glauser invite un ou deux membres de la SCOP à visiter l'aqueduc de Champ-du-Moulin à Neuchâtel. Didier et moi prenons donc congé toute la journée pour représenter la SCOP. Cette visite nous a fait grande impression.

Sur demande de M. Gutierrez, j'ai le plaisir de faire paraître un article dans le journal hebdomadaire des S.I. «Elgazean» concernant l'ancien aqueduc de Valangin.

Samedi 24 novembre 1990

La SCOP séduit la protection civile

Je fais visiter l'aqueduc à Messieurs Margot père et fils et Dietrich, chef de la protection civile de Neuchâtel. Le but de cette visite est de mettre sur pied un programme de réfection de l'ouvrage pour 1991 par la Protection Civile. Ces Messieurs sont enchantés d'avoir ainsi trouvé un but de travaux pratiques pour leurs hommes, car il n'est pas aisé d'avoir chaque année de nouvelles idées pour occuper leur monde. Il est donc décidé ce jour que M. Dietrich reprendra contact avec moi au courant du mois de janvier 91 pour établir un plan de travail plus détaillé. Cette rencontre a été annoncée à Messieurs Bonnard et Grandjean, qui sont tous deux pleinement satisfaits de cette proposition et m'appuient dans cette démarche. Ils me donnent carte blanche pour mener au mieux cet accord avec la Protection Civile. La sauvegarde de l'aqueduc semble ainsi prendre forme.

Vendredi 28 décembre 1990

Premiers travaux sur l'aqueduc

Avec André Brauen, nous prenons la décision de fermer l'aqueduc car nous avons constaté depuis quelques mois déjà de fréquentes visites dans la galerie grâce à divers indices:

- porte d'accès au pont-tube fréquemment ouverte
 - couvercle ouvert à la prise d'eau
 - plus de cadenas à la porte du sentier des gorges.
 - double porte de la Fontaine des Trois-Pigeons fracturée, chaîne et cadenas enlevés.
- Ce jour donc, nous posons un cadenas provisoire à la porte du sentier des gorges et prenons les mesures pour fermer au plus vite la double porte des Trois-Pigeons, l'accès du déversoir, et le changement de serrure avec consolidation de la porte du pont-tube.

19 février 1991

Un nouveau membre:

Norbert Grandjean. Félicitations!

Jeudi 21 mars 1991

Séance de coordination des travaux

16h30 au Département militaire, rue du Musée 1 à Neuchâtel avec Messieurs Gaberel, commandant d'arrondissement, Dietrich chef de la protection civile, Matile, responsable des réservoirs et Colomb, votre animateur bien-aimé...

l'estimation de spécialistes, cet aqueduc ne pourrait plus être creusé de la sorte en rocher, soit dans sa section réduite à la main mais qu'avec nos moyens actuels il faudrait compter environ Fr. 6'000'000.-. Il nous déclare également que nous serons les gardiens de l'ouvrage et que toutes facilités nous seront faites pour en établir une plaque historique.

Nous buvons du petit lait... mais attendez, tout n'est pas si rose, la crise financière approche à grand pas mais nous ne le savons pas.

L'anecdote de la soirée: M. Authier fait chaque année un mois d'abstinence complète en ce qui concerne l'alcool et sommes navrés d'apprendre que c'est malheureusement ce mois qu'il a choisi... Puis-je boire de l'eau s'il vous plaît? Rien d'autre que de l'eau?... Oui bien sûr, mais où trouver de l'eau potable dans cette chambre souterraine? Il y a bien un robinet dans un coin mais personne ne sait si cette eau est potable. L'assemblée se tourne alors vers M. Bonnard qui, penaud, nous avoue ne pas le savoir. Par déduction, nous supposons alors que l'alimentation est la même que celle de la Fontaine des Trois-Pigeons. C'est ainsi que notre édile neuchâtelois consommera toute la soirée une eau d'origine douteuse mais qui ne lui occasionna aucune maladie scopériennes, renseignements pris par la suite.

La séance est levée à 22h00 et Eddy reconduit nos invités à Valangin. Il ne nous reste plus qu'à débarrasser et nettoyer le local et c'est enfin à 23h00 que nous nous quittons après un dernier café pris à Valangin.

18 juin 1990

Les affaires deviennent sérieuses

Nous sommes convoqués à 11h00 au S.I., Service des eaux.

Sont présents: Messieurs Bonnard et Grandjean.

De la police cantonale: Messieurs Schürmann et Gaberel.

De Vidéo 2000: Messieurs Vuillemez et Jacques Maire.

De la SCOP: Messieurs Wertheimer et Colomb.

M. Bonnard ouvre la séance par un bref exposé géographique et historique de l'aqueduc où l'on apprend entre autre qu'en 1910 fut construite la station de pompage de Vauseyon qui, dès lors, alimenta les réservoirs de Pierre-à-Bot et de Chaumont en eau des gorges de l'Arceuse, et qu'en 1971, les pompes mues par l'eau de l'aqueduc de Valangin sont remplacées par des pompes électriques, d'où fermeture définitive de l'aqueduc. **La concession octroyée à la ville de Neuchâtel pour prélever de l'eau dans le Seyon à Valangin date du 13 octobre 1865. Cette concession est perpétuelle.** Le coût de la galerie creusée dans la roche, longue de 2km environ, est estimé de 2'000.- à 4'000.- francs au mètre courant et qu'enfin les travaux nécessaires à la fermeture s'élèveront à Fr. 47'000.- pour la serrurerie et Fr. 40'000.- pour la maçonnerie, soit un total d'environ Fr. 90'000.-.

Monsieur Bonnard passe ensuite la parole à la gendarmerie. M. Gaberel nous fait comprendre que si la police utilise gratuitement cette galerie pour y faire passer son câble téléphonique, elle s'en acquitte bien par ses services gratuits à la communauté. Les nouvelles installations radio nécessaires à ce service coûtent très chères et les pannes sont fréquentes à chaque orage. La police aimerait donc ne pas devoir participer à ces dépenses.

Vidéo 2000, par la voix de M. Vuillemez, propose une participation maximum de 10% et fait des réserves pour ne pas être sollicité encore une fois pour les travaux futurs nécessaires au passage de la J.20 à la hauteur du Pont-Noir, où l'aqueduc devra être certainement modifié. D'autre part, il fait remarquer qu'un tube est déjà posé dans la fouille creusée par les PTT dans la route du haut afin de pallier à toutes interruptions futures des services de l'aqueduc en rapport avec la J.20.

M. Bonnard reprend la parole et regrette ces réponses car le Service des eaux espérait voir cette dépense partagée en trois. Il prie donc la police et Vidéo 2000 de revoir leur position, car il serait envisageable que ces travaux puissent être, un jour, remboursés par le service électrique de la Ville au cas où une usine hydroélectrique serait construite à Vauseyon ou mieux, à Champ-Bougin, ce qui augmenterait considérablement la chute d'eau. Rendement

M. Gaberel nous fait un bref historique à ce jour des premières interventions de la SCOP entre les S.I., la gendarmerie cantonale et Vidéo 2000. Il poursuit en nous assurant le plein accord de la gendarmerie ainsi que de son soutien personnel en tant que commandant de l'arrondissement pour que nous entreprenions au plus vite la fermeture de l'aqueduc ainsi que les réparations urgentes. Il en va de la sécurité des câbles, radiotéléphone du plan catastrophe et de l'alimentation télévision pour Neuchâtel et le Val-de-Ruz. Pour ce faire, il me passe la parole. Je peux donc ainsi exposer les vues de la SCOP sur la manière d'intervenir:

En accord avec MM. Matile et Dietrich nous procéderons comme suit:

1° Etablissement d'un plan de travail par la SCOP.

2° Avec Norbert Grandjean des S.I., mise au point définitive de ces travaux en les complétant ou en les modifiant au besoin.

3° Présentation des travaux à effectuer aux chefs de la Protection Civile, MM. Dietrich et Jaccard.

4° Préparation du matériel et outillage nécessaire en collaboration avec la P.C.

5° Organisation définitive avec les officiers.

6° Ouverture du chantier.

Les dates d'intervention sont arrêtées.

Le financement se fera par la Commune de Neuchâtel si le Conseil général du 8 avril l'approuve et pour un montant de Fr. 10'000.-

Le solde sera pris en charge par l'organisation catastrophe, police, ENSA, (Etat de Neuchâtel) et Vidéo 2000.

Mardi 9 avril 1991

Préparation des travaux de la P.C. sous la direction de la SCOP

Rendez-vous à 16h00 au parking de Valangin avec Messieurs Grandjean des S.I., Gilbert Fivaz et Colomb pour estimer le nombre de personnes et le matériel nécessaire pour les quatre chantiers suivants:

1. Réparation du crépissage et fermeture de trous en amont du pont-tube.
2. Réparation du crépissage et trou au plafond de la galerie en aval du pont-tube.
3. Réparation et crépissage du déversoir.
4. Exécution d'une nouvelle porte aux Trois-Pigeons.

Ensemble, nous faisons la visite des quatre chantiers et tirons les conclusions suivantes:

1° Amont du pont-tube

4 hommes les 29 et 30 mai.

Travaux: installation de chantier avec téléphérique. Enlèvement des mousses et du vieux crépi. Crépissage et fermeture du trou avec des pierres prises dans le lit du Seyon et agglomérées au mortier de ciment.

4 hommes le 12 et 13 juin.

Travaux: finition des crépissages, démontage du téléphérique et nettoyage des lieux.

2° Aval du pont-tube

10 hommes les 29 et 30 mai.

Travaux: installation du chantier, soit: un téléphérique de longue distance, échafaudages suspendus et place de stockage pour matériaux de construction. Transport au moyen du téléphérique des matériaux nécessaires tel que sable, ciment eau, etc. de la route des Gorges à la place de stockage. Coffrage du plafond de la galerie pour fermeture ultérieure avec béton.

Les travaux de maçonnerie seront exécutés par l'entreprise Fivaz au début du mois de juin avec les matériaux disponibles sur la place de stockage.

Annexe 2

Publicité pour le commerce de cordonnerie transmis et scanné par Jean-Lou Zimmermann (n.d.)

Chaussures sur mesure

J'ai l'honneur de vous informer, que grâce à un travail assidu, d'actives recherches en matière de chaussage et une longue expérience, j'ai la satisfaction de pouvoir chausser les pieds les plus délicats et de supprimer dans la mesure la plus grande, les maux multiples dont ils souffrent.

Les chaussures confectionnées selon mes principes répondront à toutes les exigences du client et de la mode, élégantes et agréables à porter.

*Le port de mes chaussures évite:
l'usure inégale des semelles, les faux plis,
la déformation, les talons tordus, les cors
et durillons, etc, etc.*

Un essai vous convaincra.

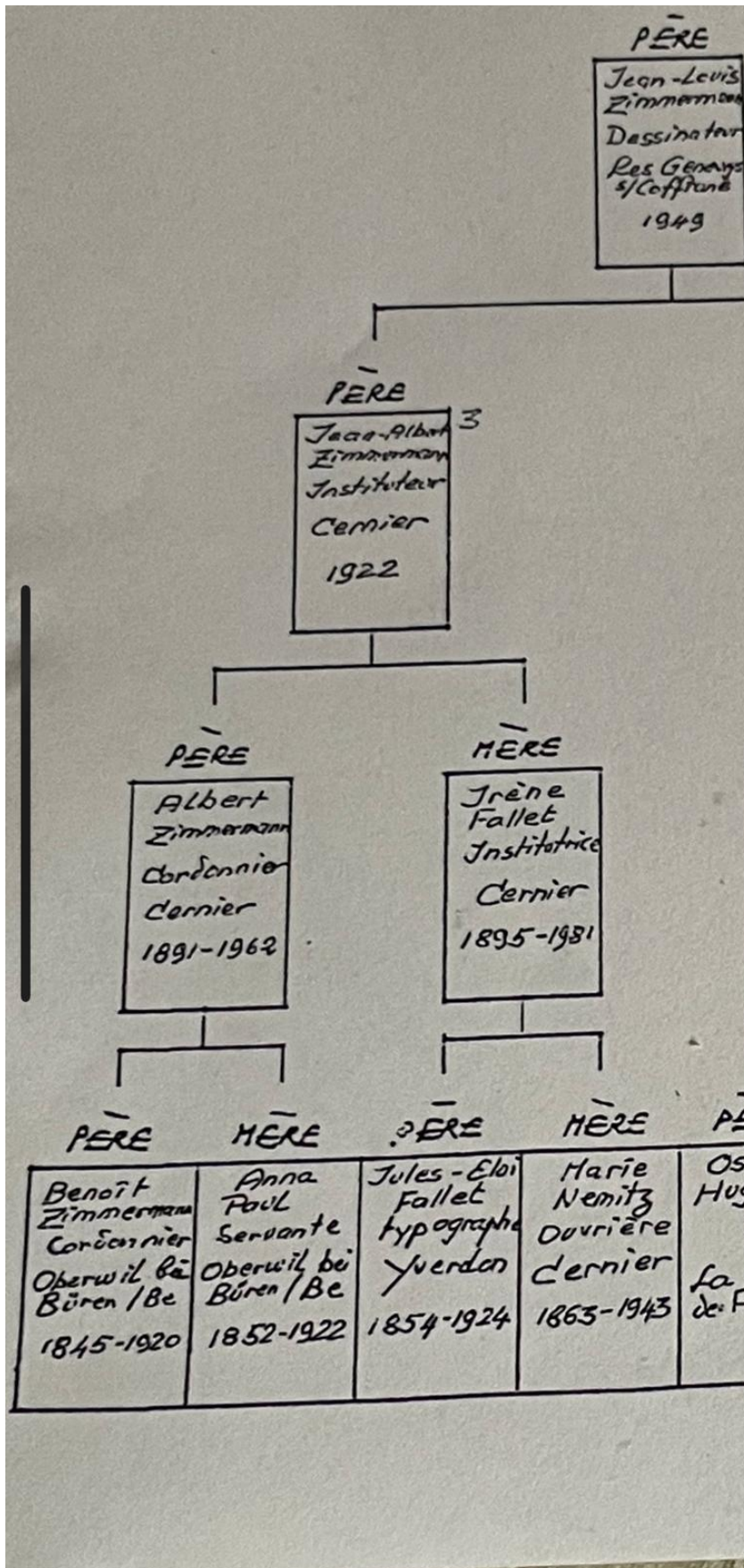
*Mes Chaussures sur mesure sont garanties
quant à la bienfacture et au chaussage irréprocha-
ble.*

Se recommande

A. ZIMMERMANN
CORDONNIER
— CERNIER —

Annexe 3

Arbre généalogique de la famille Zimmermann, scannée et transmise par Jean-Lou



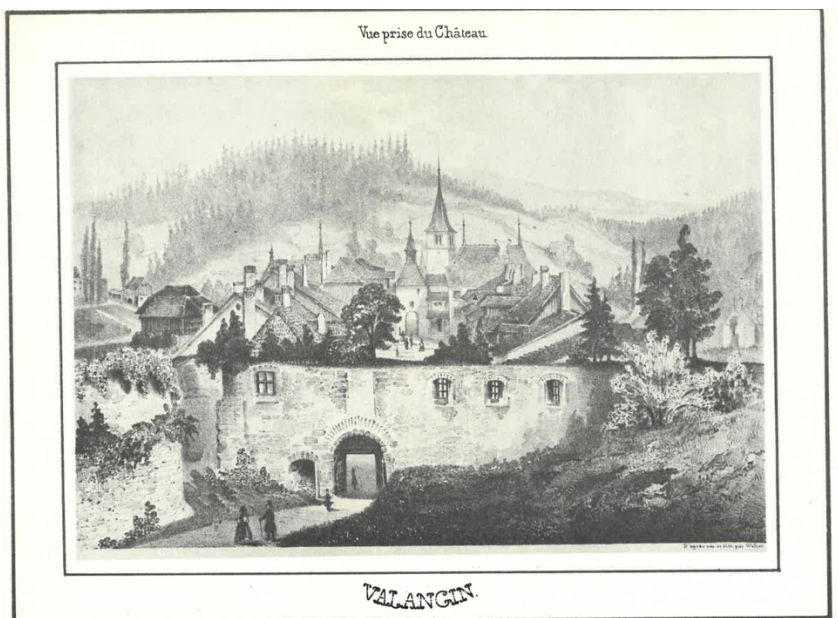
Annexe 4

Diplôme de cordonnier d'Albert datant de 1907, scannée et transmise par Jean-Lou Zimmermann



Annexe 5

Carte de départ envoyée aux habitant.es, par la famille Weber au moment de la fermeture de la confiserie, 2016, Scan transmis par Madame Zanetta.



Réflexions

Amis de Valangin

Amis de notre bourg

Amis des pierres et des bois qui composent cet ensemble qui année après année et siècle succédant aux siècles restent là, immobiles témoins dans ce temps qui passe sur nos vies, au travers des générations d'hommes comme passent au travers de ces vieux murs, les mécaniques que ces hommes ont construites pour tenter de dépasser le temps et semble-t-il arriver plus tôt dans ce monde de repos que chacun se souhaite beau et peut-être béni.

Amis d'une Seigneurie lointaine qui a vécu certainement ses propres heures de Gloire.

Amis d'aujourd'hui qui admirez dans ce décor la beauté et la gloire qui restent de ces vestiges, époque où le temps ne comptait guère.

Voici donc un témoignage qui nous restitue l'authenticité du mur de rempart de ce qui fut notre ancienne forteresse.

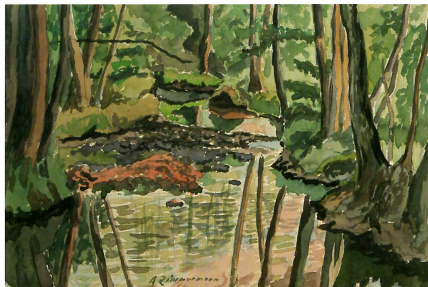
Puisse cette reproduction trouver votre agrégation et rester longtemps encore un témoin de vie de ceux qui avant nous ont marqué ces lieux de leurs présence et activité et ainsi tracé une page d'histoire.

Ces murs subsistent, l'histoire demeure, nous passerons et d'autres après nous relèveront ou coucheront ce qui aura marqué notre époque.

Mais prenons courage, il y a des pages à tourner.

Annexe 6

Fascicule de l'exposition temporaire sur Albert Zimmermann au musée de Valangin, 1987, Scan transmis par Jean-Lou Zimmermann



ALBERT ZIMMERMANN

cordonnier – aquarelliste

1891 – 1962

du 30 mai au 1^{er} novembre 1987
Musée du Château de Valangin

Introduction

En avril 1981, après le décès de la veuve d'Albert Zimmermann, les descendants donnent le contenu de l'atelier au musée de Valangin. Une visite des lieux démontre l'intérêt historique des outils et des machines (certains d'entre eux proviennent du père, compagnon cordonnier) et nous faisons établir un relevé photographique par Eric Dubois afin de sauver, par l'image, l'atmosphère ainsi que la position relative des objets en cas de reconstitution. Tout le matériel est inventorié, transporté et stocké dans les réserves du château dans l'attente d'un hommage rendu à cet homme de talent.

Durant l'été 1987, nous remontons l'atelier de cordonnerie, nous présentons différents aspects de l'œuvre peint et nous écoutons chanter Albert Zimmermann grâce aux enregistrements de Benoît, son fils. Les enfants se proposent d'offrir un récital constitué d'œuvres jadis interprétées par leur père.

Au moment où le Musée du château de Valangin organise la première exposition importante de cet artiste «vaux-de-reux» méconnu, il tient à exprimer à la famille Zimmermann sa vive gratitude pour l'aide totale apportée à la réalisation. Il remercie Lise-Marie Evard, historienne de l'art, qui a trié, classé et présenté l'œuvre du cordonnier-aquarelliste, Eric Dubois, photographe, René Gallandre, adjoint du conservateur, Daniel Rupp, décorateur, responsable de la mise en scène, Aloys Perregaux et Denis Schneider, artistes dont l'appui fut déterminant dans la genèse de la manifestation. Nous savons gré à toutes les personnes qui, par leurs conseils et leurs encouragements, ont permis cette rétrospective.

Maurice Evard

Ce catalogue a été réalisé grâce à l'aide financière du Kiwanis-Club du Val-de-Ruz, auquel va notre reconnaissance.

1



Photo Hubert Mayer (1961)

2

Notice biographique*

Albert Zimmermann, fils de Benoît (1845-1920) et de Anna, née Paul, originaire d'Oberwil bei Büren, vit le jour le 19 avril 1891 à Cernier. Il passe son enfance chez les Besson, voituriers de profession dont les écuries se trouvaient à l'emplacement actuel du magasin de chaussures, rue de l'Épervier N° 3. En famille, il parle le dialecte bernois. Il fréquente les écoles primaires et secondaires du village puis, à quinze ans, il entre comme apprenti cordonnier chez son père. Il ne poursuit pas d'études car Jean-Paul, son aîné, étudie au Gymnase de La Chaux-de-Fonds et la charge financière grève suffisamment le budget familial. Albert s'intéresse tout de même aux travaux de son frère qui prend souvent le temps de l'en informer. Le père leur achète deux cithares d'occasion sur lesquelles ils jouent des sonates pour piano de Mozart dont ils font eux-mêmes les adaptations.

Son apprentissage terminé, Albert entreprend un tour de France qui ne dure qu'une semaine. Il revient travailler dans l'échoppe de Cernier, tout en suivant des leçons de chant à Neuchâtel.

En 1911, il fait son école de recrues à Colombier, puis devient sous-officier. C'est alors qu'il est mobilisé de longs mois pendant la guerre de 1914-18 au bataillon 20, compagnie II dont il reviendra avec le grade de sergent. Durant cette période de service actif, le goût du dessin se révèle en lui, il croque ses camarades et des paysages.

Au décès de son père, en 1920, il reprend le commerce et s'installe au centre du village, dans une maison aujourd'hui démolie, située à l'ouest de la poste. Cette même année, il épouse Irène Fallet, jeune institutrice devenue secrétaire par manque de travail dans l'enseignement; de cette union naissent quatre enfants: Jean, Pierre, Benoît et Anne-Marie. C'est le début de gros soucis financiers amplifiés par la crise économique qui sévit.

* ce texte s'inspire des notes fournies par Jean Zimmermann.

3

Il poursuit son perfectionnement professionnel en passant les examens de maîtrise de cordonnier-orthopédiste en 1936, préparés entre autres par un concours organisé par l'Association suisse des maîtres-cordonniers où il décroche une distinction. Il sera amené à enseigner aux apprentis à La Chaux-de-Fonds et à Neuchâtel. Le musée conserve un exemplaire de son cours de technologie pour cordonniers (1943) qui, en 35 pages, évoque l'anatomie du pied, les matières premières, le tannage et les stades de la fabrication de la chaussure. Par la suite, il devient expert fédéral.

En 1933, ayant reçu la résiliation de son bail car la maison se démolissait, il achète, avec l'aide de Jean-Paul, l'ancienne cure allemande sise à l'impasse des Trois-Suisses N° 7.

Parallèlement à la cordonnerie et à la peinture, il consacre de plus en plus de temps à la maîtrise du chant; il dirige le chœur mixte paroissial non sans assumer la charge d'ancien d'église pendant 35 ans. Il ne connaît aucun instant d'inactivité. Par son travail, il permet à ses enfants de faire des études ou un apprentissage au risque de se priver du nécessaire, tandis que la peinture, la musique et la lecture lui offrent des moments privilégiés.

La mort de Jean-Paul et le décès tragique d'une belle-fille l'affectent profondément. La maladie le mine et, le 24 août 1962, à l'âge de 71 ans, il meurt brusquement au retour d'une marche jusqu'à Neuchâtel. Dès lors, les habitants de la vallée ne rencontrent plus cette silhouette familière coiffée d'un béret et enveloppée d'une grande pèlerine noire, arpentant les routes et les chemins du Val-de-Ruz, mais l'œuvre reste, discrète et oubliée jusqu'à ce jour.



Soulier réalisé pour la maîtrise fédérale.

4

Un souvenir d'Albert Zimmermann

Enfant j'étais déjà passionné par la peinture et, si je remonte à mes jeunes années, ma première admiration s'est portée sur le cordonnier de mon village, chez qui nous amenions nos souliers à ressemeler. Dans la boutique, au milieu de tout l'attirail des outils du métier, figuraient en bonne place une paire de godillots, peints à l'aquarelle, une ou deux natures mortes et quelques paysages du Val-de-Ruz. J'étais épaté. Comment était-il possible de réduire ainsi le monde, de le résumer en l'exaltant, de transcrire ce que j'aimais et qui m'émouvait (sensations si fugitives) et lui donner l'éternité sur un simple rectangle de papier? Bien vite, dans mes valeurs d'enfant, je plaçai Albert Zimmermann non pas dans la catégorie des artisans, mais dans celle, à mes yeux prestigieuse, des peintres. Dès lors, chaque visite à l'échoppe, impasse des Trois-Suisses à Cernier, juste en dessous d'où j'habitais, représentait pour moi un attrait particulier, et je ne m'étonne pas, quelque quarante ans plus tard, de retrouver dans les aquarelles de Zimmermann des ressemblances avec ce que je fais, un je ne sais quoi de similaire. Nul doute que la première influence et la première fascination remontent à ce temps, à cette œuvre.

Un souvenir tout particulier – et bien vif – me reste en mémoire. Je revis le père Zimmermann dans sa grande pèlerine noire, s'installant dans le champ en dessous de chez lui, et ébauchant «La maison rose»¹ en bas de Cernier. Il m'est difficile de savoir l'âge que j'avais, entre six et huit ans je présume. Toujours est-il que naissaient déjà la passion de la peinture et l'interrogation qui n'a cessé de me tenir en éveil: par quelle opération magique est-il possible de transcrire à la fois ce que l'on voit et ce que l'on sent? Comment fixer l'émerveillement? A quoi tient ce mystère? La réponse était là, tout près de moi, et Zimmermann venait de se mettre à

¹ Plusieurs aquarelles traitent de ce thème, notamment l'une de 1946, avec arbres en fleurs, qui pourrait être – pourquoi pas! – celle que j'aurais tant voulu voir naître sous le pinceau du peintre.

5

peindre, immobile, concentré, sa «boîte à pouce» à la main, scrutant le paysage, posant par petites touches la couleur. La tentation était trop forte. J'allais enfin savoir. Alors, comme on joue aux Indiens, je m'approchai sans bruit, par derrière, sans me faire voir. J'allais savoir, j'allais toucher au mystère quand, dérangé sans doute dans sa concentration par ma présence, le vieux peintre se retourna brusquement: «Allez, fous le camp, sale gamin!» me lança-t-il dans ces termes crus qui résonnent encore en moi.

Les vocations naissent parfois d'un refus, d'un obstacle, d'une frustration. De ce jour, je le jure, je n'eus cesse de traquer le secret de la création et, à défaut de le trouver par un autre, puisque le seul qui l'eût pu me le refusait, je me mis à le rechercher tout seul. La route est longue des tribulations qui me conduisirent vers les peintures de Paul Bouvier, Bosshard, Van Gogh, Gauguin, puis Dufy, Matisse, Lapicque enfin, et tant d'autres. Mais toujours je reviens à ces premiers souvenirs, à cet homme qui fut – à son insu – mon premier initiateur, le peintre-cordonnier Albert Zimmermann.

Aloys Perregaux
mars 1987



Etat de l'atelier en 1981.

6

Commentaires de l'œuvre

Le monde artistique

Albert Zimmermann était autodidacte, il a effectué un seul voyage dans le sud de la France en 1954 avec quelques membres de sa famille. Il y fit une rencontre très importante pour sa vie artistique, Marie Mauron entre en contact avec lui alors qu'il est en train de peindre aux Antiques à Saint-Rémy de Provence. Les Alyscamps près d'Arles l'ont beaucoup frappé, les lumières violentes ont éclairci sa palette.

Si Albert a peu voyagé, Jean-Paul, son frère s'est rendu à Moscou, en Grèce, en Tunisie, en Espagne (Andalousie), en France (à Paris notamment) mais il est difficile d'estimer l'apport de ce dernier sur le peintre.

Zimmermann fréquente peu le monde artistique, par modestie surtout. Il a vu cependant en 1939 «Les Ménines» du Prado exposées momentanément à Genève. Dans le milieu neuchâtelois de son époque, il va régulièrement aux expositions de Charles Humbert, Lucien Schwob et de Léon Perrin. Il côtoie ces artistes par l'intermédiaire de son frère. Il se rend fidèlement aux musées des Beaux-Arts de Neuchâtel et de La Chaux-de-Fonds. Il connaît particulièrement Schwob qui était d'ailleurs le parrain de l'un de ses fils. Il désirait avoir plus de contacts avec Charles Humbert notamment, mais celui-ci ne voulait pas lui donner des cours sous prétexte qu'il le «foutrait en l'air».

Les expositions

Zimmermann a montré ses œuvres aux expositions des peintres du Val-de-Ruz organisées par la Société d'Emulation du district. Il a vendu quelques aquarelles à ces manifestations mais aussi dans son atelier car il avait coutume d'en accrocher aux murs de son lieu de travail.

7

Les influences

Selon les dires de la famille, Albert Zimmermann n'a aucun cahier de modèles. Il puise son inspiration soit dans les calendriers, soit dans le seul ouvrage illustré qu'il possède, un livre de reproductions des œuvres de Van Gogh. Cette révélation se produit vers 1950 et le peintre exécute des copies d'après Vincent. Dans ces dernières, il s'imprègne de la touche mouvementée et de l'empâtement du Hollandais que l'on retrouve dans certaines de ses œuvres. Cependant alors que Van Gogh procède par virgules qui ont toutes une vie indépendante les unes des autres, Zimmermann utilise une touche plus diluée, moins agressive, par ailleurs plus continue, qui peut parfois être aussi indépendante, mais jamais torturée. Chez le premier nommé, les champs de blé sont toujours représentés sous l'effet du vent, ce qui crée un mouvement ascendant oblique, ceux de Zimmermann, au contraire, appartiennent à la verticalité inébranlable.

Mais Van Gogh l'a influencé d'une manière moins directe. Tous deux peignent des chaises de paille (N° 24 et 25) et de vieilles chaussures éculées (N° 8 à 11). Si, chez le maître, les souliers revêtent une portée idéale, chez Zimmermann, il faut y voir une vision plus réaliste. Celui-ci, comme son aîné, s'intéresse aussi aux semeurs et aux buveurs.

Tous deux ont un goût prononcé pour les autoportraits : l'un de ceux-ci (N° 15) est une gouache rehaussée d'huile, ce qui n'est pas innocent puisque généralement il exécute ces copies à l'huile. L'influence se voit également dans les couleurs audacieuses; cette œuvre lumineuse mais triste est la plus profonde qu'ait faite Zimmermann. Elle exprime l'anxiété, le tourment et l'angoisse. Parfois, il signe « Albert », comme Van Gogh « Vincent » (N° HC.).

Le peintre de Cernier n'ignore pas les techniques. Il a compris la leçon néo-impressionniste. Dans le paysage (N° 50) en effet, l'ombre n'est pas traitée d'une manière uniforme, mais elle est morcelée en une quantité de couleurs différentes. Ces fragments regardés de loin semblent d'une seule teinte. Zimmermann applique la théorie de Seurat qui affirmait que l'herbe n'est pas verte, mais composée de beaucoup d'éléments colorés. Il concentre donc son attention sur la variation de la lumière. D'ailleurs, il peint toujours à l'extérieur comme les impressionnistes.

La manière de travailler

L'une des caractéristiques d'Albert Zimmermann réside dans la vitesse d'exécution d'une œuvre. C'est pourquoi apparaît, dans beaucoup de cas, un certain inachèvement qui provient de divers facteurs. L'aquarelliste peint

* Ces numéros renvoient au catalogue de l'exposition.

8



N° 24 Δ

N° 10 ▽



9



N° 50

généralement après le travail, soit entre 16 et 19 heures, au moment où la lumière descend rapidement; de plus, elle est toujours rasante. C'est donc un peintre de terrain puisque tout est réalisé au moment où il est assis près de son motif; il ne retouche rien en atelier. Pour se souvenir de certaines lumières, il inscrit rapidement les noms des couleurs en toutes lettres. Comme ceux-ci sont présents sous l'aquarelle définitive, nous en déduisons que les croquis ne servent jamais à une grande composition. Cette technique, peinture légère sur papier aux couleurs transparentes délayées à l'eau, ne supporte pas trop de surcharges.

Si les natures mortes sont plus travaillées, plus « léchées », Zimmermann les considère souvent comme des exercices qu'il exécute les dimanches matins d'hiver. Cependant, dès que son épouse l'appelle pour se mettre à table, il abandonne généralement la pièce en l'état et ne la retouche plus.

Aux contraintes du temps, de la technique et des habitudes de la maison viennent s'ajouter d'autres servitudes: il veut être seul et peindre dans le calme, ce qui l'entraîne à choisir des endroits peu fréquentés. Il doit aussi tenir compte des cultures, qu'il ne piétine jamais d'où le fait que nous avons des champs de blé représentés en coupe dans son œuvre.

10

Les divers stades de la conception d'une aquarelle sont aisés à retrouver. Zimmermann fait toujours un croquis à la mine de plomb, il note les noms des couleurs. Il pose successivement les grands aplats clairs, puis les plus foncés auxquels s'ajoutent des surcharges. Il appréhende toujours le paysage d'une manière mouvante, les touches sont assez indéterminées puis il rehausse le tout. Il accentue le flou et, par quelques traits incisifs, il parachève l'œuvre. Il travaille toujours dans le même ordre, par aplats, par touches, par lignes, puis par modelés. Le paysage définitif est donc le résultat d'une habile superposition.

Le matériel

Albert Zimmermann vivant très modestement, la matière première lui manque. Il ne peut acheter que des pinceaux et des couleurs de mauvaise qualité; ce n'est que plus tard, les enfants devenus grands, qu'ils lui offrent de meilleures peintures (N° 53). Même le papier lui fait défaut, c'est pourquoi il est souvent récupéré à l'Ecole des Arts et Métiers où il enseigne. Le verso lui permet de créer son œuvre. Nous possédons quelques cahiers de dessin qui représentent pour lui un luxe inouï. Quand les feuilles sont vierges, il les utilise des deux côtés.

Lorsque le papier est employé recto verso et que les œuvres ne portent pas de date, nous ne pouvons tirer de conclusion sur la contemporanéité des aquarelles. Le peintre, privé de feuilles, reprenait plusieurs années après le côté encore blanc de l'une d'elles. Les anachronismes sont donc fréquents et rendent difficile, et même impossible, l'établissement d'un catalogue chronologique de l'œuvre complet.

Les sujets

Nous pouvons distinguer trois grands thèmes: les natures mortes (N° 8 à 11 et 17 à 32), les paysages (N° 33 à 60), les portraits (N° 1 à 7 et 12 à 16).

Les natures mortes sont exécutées en hiver ou les jours de pluie. Le peintre y met plus de temps, y soigne mieux la composition et la facture que dans les paysages. Après le tri des 2600 documents, nous constatons qu'il y a relativement plus d'œuvres de qualité dans ce secteur que dans les autres sujets.

Les objets représentés dans les natures mortes sont toujours très humbles: on y trouve à plusieurs reprises des pommes, des oranges, des raisins, des noix, des cerises, des poissons, des pêches, des abricots, des

11

coings, des poires ou des bananes. Il peint aussi des plaques de chocolat, les paquets de tabac qu'il fume, des bouteilles de vin, la vaisselle rustique de son ménage telle que des pots en grès bleu et gris, des bols ébréchés et des tasses fendues. De plus, les éléments sont toujours comptés, antithèse de l'abondance flamande. Zimmermann est ici un artiste du «presque rien» et non un peintre du «Beau».

Une table ou des draperies constituent presque toujours les fonds. A ce propos, le peintre accorde une grande importance au jeu du plissement des tissus, aux couleurs, aux ombres et aux lumières.

Dans cette catégorie, nous pouvons signaler les natures mortes aux livres (N° 32). Leurs titres sont importants puisqu'ils dénotent un témoignage affectif; il s'agit souvent en effet des romans de son frère Jean-Paul. Nous trouvons *Le Pays natal*, *Le Concert sans Orchestre*, *Départs*, ou le nom de la revue *Les Voix* ou encore *Henri le Vert*, œuvre de Gottfried Keller traduite en français par Jean-Paul. Il restitue fidèlement les couvertures de ces ouvrages, il ne se permet pas de jouer avec les lettres comme les cubistes; il n'y a pas véritablement essai d'intégration de celles-ci dans l'œuvre picturale.

Zimmermann considère les paysages à l'aquarelle comme le domaine dans lequel il excelle. Ceux-ci évoquent les quatre saisons mais dans des proportions différentes: très peu sont exécutés en hiver. Peintre essentiellement régional, il représente uniquement le Val-de-Ruz et ses environs, en bref, la distance qu'il lui est possible de parcourir à pied ou à bicyclette. Bien que les déplacements soient limités, les lieux sur lesquels il se rend offrent pourtant une matière suffisante dont il n'utilise qu'une infime partie. Les endroits de prédilection sont par ordre de fréquence: Engollon, la descente de Fontaines à Engollon, Cernier, la Montagne de Cernier, Frèreules (avec le Creux-du-Van et la plaine de l'Areuse), Bayerel, Fenin et les rives du lac de Neuchâtel. Il croque surtout les villages du district, sur la route conduisant à Neuchâtel et plus encore les bords du Seyon. Mais bien que dans le cadre énuméré, mille endroits se présentent à lui, il reprend toujours les mêmes. En effet, à Engollon, des nombreux sujets potentiels, Zimmermann traite inlassablement le moulin sous Engollon, de même à Cernier, il dessine le paysage vu de chez lui, à La Bonneville, la fontaine. Il varie peu les thèmes, il les prend comme modèles, à la manière des élèves des Beaux-Arts qui copient maintes fois un plâtre. Cependant il change les perspectives, il est rare de retrouver deux mêmes prises de vue, l'observateur n'occupe jamais une place identique par rapport à son sujet.

Zimmermann se considère comme un paysagiste mais il dessine les membres de sa famille; les portraits s'élèvent, en plus de leur véricité, à l'œuvre d'art. Ils possèdent une force intérieure, un style marqué. Il se

12



N° 28 Δ

N° 52 ▽



13

constitue donc un album de souvenirs à défaut de photographies. Par contre, lorsqu'il introduit des personnages dans ses paysages, ceux-ci sont naïfs, disproportionnés, maladroits dans le mouvement, voire figés.

Couleurs et symbolique

Très souvent les dessins sont intentionnellement inachevés (N° 52). A ce propos le fond du papier occupe une grande place dans l'œuvre. La plage blanche représentant l'eau du ruisseau doit se lire à deux degrés. En effet, elle est là pour signifier la transparence de l'eau qui, dans cette aquarelle, d'ailleurs toute en couleurs pastel, évoque une sorte de vide, mais aussi accorde à l'œuvre picturale une certaine respiration, comme une pause en musique. Ce blanc signifie la calme et la tranquillité du ruisseau. Le papier vierge qui sert ici à montrer la fluidité et la vacuité revêt aussi une autre fonction, celle de rendre la neige.

L'eau peut aussi devenir le lieu d'interrogation d'une autre réalité: le reflet, procédé cher à Zimmermann. Elle ne joue plus le rôle de pause pour l'œil mais devient une manière d'élargir la vision. Elle introduit une inversion, sert de miroir (N° 60). Nous ne voyons pas le réel mais nous le devinons. Le groupe de roseaux qui est le seul élément lui-même réel et reflet nous indique cette lecture. L'eau n'est pas traitée pour elle-même, elle ne joue qu'un rôle d'axe de symétrie puisqu'elle n'est qu'un moyen d'exprimer le ciel. L'élément liquide, que ce soit le Seyon ou le lac, rend une véritable obsession picturale. Les ciels seront souvent des reflets, noyés dans l'eau, absorbés par elle. Mais en ce domaine, le peintre n'est pas révolutionnaire. Certaines aquarelles inversent fidèlement le ciel, d'autres moins. En effet, si dans le paysage (N° 60), les troncs sont représentés comme des lignes droites dans la rivière, il arrive, comme dans le tableau (N° 54), que l'élément liquide, l'image réfléchi et les formes se combinent en une sorte de fondu. L'artiste utilise donc l'eau de deux façons, soit comme moyen de composition, soit comme fin, c'est-à-dire comme texture. Mais ces deux procédés peuvent également se mélanger.

Du fait que Zimmermann peint presque toujours le soir avec des lumières rasantes, les paysages sont fortement contrastés, généralement rendus agressifs par l'usage du noir. Cette non-couleur, toujours redoutée, le peintre de Cernier l'emploie sans crainte. Elle a toujours pour but d'accentuer, que ce soit pour cerner les bords du Seyon (N° 60), pour créer l'armature des arbres (N° 59) ou ombre. Elle sert dans la majorité des cas à border mais elle peut être utilisée en outre comme élément de remplissage. De plus, elle est traitée linéairement, rarement par touches. Elle permet une simplification presque irréelle, ce qui donne une grande intensité aux

14



N° 54 Δ

N° 60 ▽



15

paysages et les fait passer de la simple représentation à un dessin décoratif, style particulier de Zimmermann. Ceux-ci acquièrent de cette façon une force «grimaçante». Nous y retrouvons même un peu de l'agressivité expressionniste (N° 54). En fait, il s'agit d'un réalisme crispé, figé, exagéré et c'est ainsi que le beau est sacrifié au caractéristique. Le noir est parfois posé en très petites quantités comme des piqûres; dans le paysage (N° 56), l'aquarelliste y a recours pour détacher les sapins déjà ombrés par une lumière rasante sur un fond clair. Il l'utilise encore pour marquer une certaine profondeur. Nous avons donc souvent des couleurs chaudes (couchers de soleil) et des ombres violentes (forêts) qui contrastent.

Conclusion

L'œuvre de Zimmermann n'a pas été dispersé, nous avons pu en avoir une vision d'ensemble mais, comme toujours en pareille circonstance, il faut recourir à une sélection sévère. Les dessins sont parfois rouillés, tachés, pliés ou déchirés, les aquarelles portent les marques des punaises car le peintre avait l'habitude de les fixer ainsi durant leur exécution.

Les 2600 documents se ventilent en 1803 aquarelles, 594 mines de plomb, 82 huiles, 18 encres, 6 gouaches, 1 craie, 1 pastel et 11 cahiers. Connus localement durant sa vie, Albert Zimmermann est totalement tombé dans l'oubli. Aucune trace dans la littérature spécialisée, pas un mot dans la presse. Le Musée du château de Valangin tente d'apporter une information utile à la connaissance de la vie artistique en présentant quelques bribes significatives de ce peintre.

Lise-Marie Evard

Catalogue des œuvres exposées

Les prix ne comprennent pas l'encadrement, l'œuvre est livrée seule. Les mesures sont données en millimètres.

1.	Albert. Autoportrait, mine de plomb, signé, septembre 1937.	340 x 245	PP.
2.	Irène. Portrait, encre à la plume, signé, 27 janvier 1929.	296 x 281	PP.
3.	Jean-Paul. Portrait, mine de plomb, non signé, sans date.	322 x 250	PP.
4.	Jean. Portrait, mine de plomb, signé, 22 octobre 1935.	323 x 247	PP.
5.	Pierre. Portrait, mine de plomb, non signé, s. d.	320 x 245	PP.
6.	Benoît. Portrait, mine de plomb, signé, s. d.	320 x 248	PP.
7.	Anne-Marie. Portrait, mine de plomb, signé, s. d.	293 x 204	PP.
8.	Paire de souliers. Aquarelle, signée, 1962.	269 x 370	500.-
9.	Paire de souliers. Aquarelle, signée, s. d.	252 x 315	450.-
10.	Paire de souliers sans lacets. Aquarelle, non signée, s. d.	250 x 339	950.-
11.	Paire de souliers. Aquarelle, signée, 1954.	253 x 352	500.-
	H. C. Quatre copies ou imitations inspirées de Van Gogh (sans numéros).		div. PP.
12.	Albert Zimmermann. Autoportrait, aquarelle, signée, 16 janvier 1929.	289 x 215	PP.
13.	Albert Zimmermann. Autoportrait, aquarelle, signée, 1944.	289 x 224	PP.
14.	Albert Zimmermann. Autoportrait, aquarelle, signée, 1946.	339 x 255	PP.
15.	Albert Zimmermann. Autoportrait, aquarelle, huile et gouache, signée, 1956.	354 x 254	PP.
16.	Albert Zimmermann. Autoportrait, aquarelle, signée, 1962.	284 x 210	PP.
17.	Trois pommes. Aquarelle, non signée, s. d.	246 x 305	650.-
18.	Lunettes et tasse ébréchée. Peinture à l'eau et aquarelle, signée, s. d.	140 x 174	500.-
19.	Trois poissons sur une assiette. Aquarelle, non signée, s. d.	164 x 240	400.-
20.	Vase avec physalis. Aquarelle, signée, s. d.	296 x 209	200.-
21.	Raisin et pêche. Aquarelle, non signée, s. d.	170 x 390	1200.-
22.	Trois pommes. Aquarelle, signée, s. d.	200 x 293	600.-
23.	Pommes et raisin. Aquarelle, non signée, s. d.	247 x 322	1000.-
24.	Habits sur une chaise de paille. Aquarelle, non signée, s. d.	219 x 290	200.-
25.	Habits sur une chaise de paille. Aquarelle, non signée, s. d.	220 x 290	200.-



Autoportrait N° 15

26.	Coing, pomme, poire. Aquarelle, signée, s. d.	208 x 284	450.-
27.	Deux pommes. Aquarelle, non signée, s. d.	289 x 256	800.-
28.	Livre, cruche et pommes. Aquarelle, signée, s. d.	269 x 370	550.-
29.	Objets tronqués. Aquarelle, signée, s. d.	140 x 174	350.-
30.	Pruneaux. Aquarelle avec rehauts de gouache blanche, non signée, s. d.	144 x 220	500.-
31.	Poires et coings. Aquarelle, signée, s. d.	227 x 287	600.-
32.	Livres, lettre et cruche. Aquarelle, non signée, s. d.	170 x 237	350.-
33.	Ancien port de La Maladière. Aquarelle, signée, s. d.	234 x 347	200.-
34.	Arbres en automne au bord du Seyon. Aquarelle, signée, s. d.	375 x 488	200.-
35.	Sous le pont de Fenin. Aquarelle, signée, 1954.	328 x 422	350.-
36.	La Baigne. Aquarelle, signée, 1954.	328 x 421	200.-
37.	La grande Baigne. Aquarelle, non signée, s. d.	271 x 375	200.-
38.	Près de la route du Seyon. Aquarelle, signée, s. d.	259 x 332	900.-
39.	Sous Bonneville. Aquarelle, signée, s. d.	254 x 354	900.-
40.	Près du moulin sous Engollon. Aquarelle, signée, 10 mai 1931.	188 x 280	250.-
41.	Près du Seyon. Aquarelle, non signée, s. d.	208 x 311	230.-
42.	Bosquet d'arbres sous Engollon. Aquarelle, non signée, s. d.	210 x 310	230.-
43.	Près de La Côtère. Aquarelle, non signée, s. d.	208 x 310	400.-
44.	La petite Baigne. Aquarelle, signée, 1945.	251 x 320	750.-
45.	Paysage près des Vieux-Près. Aquarelle, non signée, s. d.	254 x 331	700.-
46.	A la montagne. Aquarelle, non signée, s. d.	244 x 324	200.-
47.	Paysage hivernal. Aquarelle, non signée, s. d.	188 x 279	250.-
48.	La Baigne. Aquarelle, signée, 1956.	268 x 347	550.-
49.	Bords du Seyon. Aquarelle, signée, s. d.	292 x 431	200.-
50.	Sur la route du Seyon. Aquarelle, non signée, s. d.	249 x 339	900.-
51.	Pins du Bois de Bonneville. Aquarelle, non signée, s. d.	210 x 311	500.-
52.	La Baigne et le moulin sous Engollon. Aquarelle, non signée, s. d.	249 x 340	1000.-
53.	En aval du moulin sous Engollon. Aquarelle, non signée, s. d.	209 x 284	280.-
54.	Bords du Seyon. Aquarelle, signée, s. d.	241 x 342	230.-
55.	Près de Bayerel. Gouache, non signée, s. d.	245 x 326	450.-
56.	Sur les hauteurs du Val-de-Ruz. Aquarelle, non signée, s. d.	189 x 280	600.-
57.	Champ de blé sous Fontaines. Aquarelle, non signée, s. d.	253 x 330	600.-
58.	Bords du Seyon. Aquarelle, non signée, s. d.	208 x 309	450.-
59.	Bords du Seyon près du pont de Fenin. Aquarelle, signée, s. d.	201 x 292	400.-
60.	Bords du Seyon et reflets. Aquarelle, signée, s. d.	202 x 292	450.-

Annexe 7

Article de presse découpé, « Albert Zimmermann, cordonnier-aquarelliste », « Originale exposition au Musée du Château de Valangin », daté du 29 mai 1987. Coupure originale conservée dans les archives familiales Zimmermann, transmise par Jean-Lou Zimmermann. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.

Un don

Au mois d'avril 1981, après le décès de leur mère, les descendants d'Albert Zimmermann ont donné le contenu de l'atelier de l'artiste au musée de Valangin.

L'intérêt historique des outils et des machines est indéniable. Tout le matériel, photographié et inventorié, a été stocké dans l'attente d'un hommage rendu à cet homme, cordonnier et aquarelliste.

Le temps est venu de remonter l'atelier de cordonnerie, de présenter l'œuvre artistique, d'écouter chanter Albert Zimmermann, grâce à des enregistrements. Les enfants proposent même d'offrir un récital constitué d'œuvres jadis interprétées par leur père.

Au moment où le Musée du Château de Valangin organise la première exposition importante de cet artiste « vaux-de-reux » méconnu, il tient à exprimer à la famille Zimmermann sa vive gratitude pour l'aide totale apportée à cette réalisation. Il remercie aussi Lise-Marie Evard, historienne de l'art, qui a trié, classé et présenté l'œuvre du cordonnier-aquarelliste, Eric Dubois, photographe, René Gallandre, adjoint du conservateur, Daniel Rupp, décorateur et responsable de la mise en scène, Aloys Perregaux et Denis Schneider, artistes dont l'appui fut déterminant dans la genèse de la manifestation.

C'est grâce aux conseils et aux encouragements de nombreuses personnes que cette rétrospective a pu être entreprise. Quant au catalogue, il a été réalisé grâce à l'appui financier du Kiwanis-club du Val-de-Ruz.

Maurice Evard

COURRIER DU VAL-DE-RUZ

1, route de Neuchâtel Cernier

Rédaction ☎ (038) 53 38 23

Publicité ☎ (038) 53 38 22

Originale exposition au Musée du Château de Valangin

Albert Zimmermann, cordonnier-aquarelliste

Aujourd'hui vendredi 29 mai à 17 heures, la Société d'histoire et d'archéologie du canton de Neuchâtel, le Musée du château de Valangin ainsi que la famille de l'artiste inaugureront une exposition originale, puisqu'elle concerne les œuvres d'Albert Zimmermann, artiste dans deux domaines fort différents l'un de l'autre: la cordonnerie et l'aquarelle. L'exposition restera ouverte jusqu'à la fin d'octobre 1987.

Albert Zimmermann a vu le jour le 19 avril 1891 à Cernier. Ses parents, originaires de Suisse allemande, parlent le dialecte bernois. Il fréquente les écoles primaires et secondaires du village puis, à quinze ans, il commence un apprentissage de cordonnier chez son père. Il ne poursuit pas d'études car Jean-Paul, son aîné, étudie au Gymnase de la Chaux-de-Fonds et la charge financière grève suffisamment le budget familial. Albert s'intéresse aux travaux de l'étudiant qui prend le temps de l'en informer.

Son apprentissage terminé, Albert Zimmermann entreprend un tour de France qui dure... une semaine. Il revient travailler dans l'échoppe de Cernier, tout en suivant des leçons de chant à Neuchâtel.

RETOUR À CERNIER

Au décès de son père en 1920, il reprend le commerce paternel et s'installe au centre du village, dans une maison aujourd'hui démolie, située à l'ouest de la poste. Il épouse Irène Fallet, jeune institutrice, qui lui donnera quatre enfants: Jean, Pierre, Benoît et Anne-Marie. C'est hélas rapidement le début de gros soucis financiers, amplifiés par la crise économique qui sévit.

Albert Zimmermann poursuit son perfectionnement professionnel, il obtient la maîtrise de cordonnier-orthopédiste en 1936. Il est amené à enseigner aux apprentis de La Chaux-de-Fonds et de Neuchâtel. Son cours de technologie pour cordonniers évoque l'anatomie du pied, les matières premières, le tannage et les stades de la fabrication de la chaussure. Par la suite, il est nommé expert fédéral.

UNE VIE ACTIVE

Albert Zimmermann ne connaît aucun instant d'inactivité. Par son travail, il permet à ses enfants de faire des études ou un apprentissage, au risque de se priver du nécessaire, tandis que la peinture, la musique et la lecture lui offrent des moments privilégiés.



Autoportrait d'Albert Zimmermann, aquarelle, huile et gouache, daté de 1956. (CVR)

Plusieurs décès dans sa famille l'affectent profondément. La maladie le mine et, le 24 août 1962, à l'âge de 71 ans, il meurt brusquement au retour d'une marche à Neuchâtel. Dès lors, les habitants du Val-de-Ruz ne rencontrent plus cette silhouette familière, coiffée d'un bérêt et enveloppée d'une grande pélerine noire, arpentant les routes et les chemins.

L'œuvre du cordonnier comme celle de l'artiste est restée discrète et oubliée jusqu'à ce jour, le moment est enfin venu de la présenter au grand public.

Maurice Evard
Conservateur du Musée
du Château de Valangin.

Annexe 8

Discours manuscrit écrit par Jean Zimmermann (fils d'Albert Zimmermann) à l'occasion de l'exposition et du don de l'atelier du cordonnier au musée de Valengin, photocopie faite par Jean-Lou Zimmermann, archives familiale, 1987

- 1 -

Mesdames et Messieurs.

Après tous les sages propos que nous venons d'entendre, que vais-je encore dire ?

Surtout que je ne suis pas un orateur. M'exprimer en public est pour moi une rude épreuve. Si j'ai accepté cette corvée c'est ~~seulement~~ pour féliciter au nom de ma famille tous les organisateurs de l'hommage qui est rendu à Albert Zimmermann.

Je remercie particulièrement Maurie Erard qui a eu l'audace de se lancer dans cette aventure, sa fille Rose-Marie, Monsieur Rupp le décorateur, René Gallandre, Monsieur Sandoz... et tous les autres.

Lorsque je pense à mon père
je le vois assis sur son tabouret.
Dans son atelier dès le lever du
jour et jusqu'à la nuit pour
gagner modestement sa vie, notre
vie.

Parfois, après "les quatre heures",
il prenait son sac, enfourchait
son vélo et descendait au bord
du Seyon... ou ailleurs pour
peindre. Il rentrait à l'heure
du souper, heureux, nous
montrait son aquarelle, la
posait sur le piano puis re-
venait à table.

Si l'on veut déterminer les
lieux où papa se rendait,
c'est facile. Il suffit de
prendre une carte du canton
de Neuchâtel au 1:100.000
de piquer la pointe d'un

compas sur Cernier d'écarter les branches de ~~Bocm~~ et de tracer un demi-cercle en direction du sud: il était là!

Certains dimanches nous allions, Papa, mon frère Pierre et moi pêcher à la vieille Thielle, à Cressier. A cette époque le poisson y était abondant. Papa évidemment peignait tout en surveillant du coin de l'œil son bouchon. Il nous demandait d'aller un peu plus loin, il voulait être tranquille. Un certain dimanche j'entends: Jean! l'accours. Va me chercher un paquet de Barrus bleu et une bière au café du Pont.

Il me donne 1 franc. J'exécute l'ordre en râlant, évidemment.

Ce jour là j'ai trouvé que mon père était très dépensier!

Et pendant ce temps maman était à la maison et s'occupait de Benoît et d'Anne-Marie!

Papa aimait les voyages, en rêvait. A condition que chaque soir il puisse rentrer à Cernier, retrouver la maison, le jardin, son lit!

La maison c'était l'important sans sa vie. Mais la maison c'était surtout le grillon du foyer: Maman. Elle en était l'âme, sans elle mon père était perdu. Tout ce que papa

avait pu réaliser c'est grâce à elle. Je me rends compte maintenant du dévouement et de la lucidité de maman.

Dans les moments très difficiles que mes parents ont traversés papa perdait facilement le nord, maman jamais.

Elle prenait discrètement mais efficacement la ~~pa~~ barre... et les difficultés, peu à peu se résolvaient au mieux.

Je me souviens aussi des séances de musique lorsque mon oncle se mettait au piano, après le dîner et accompagnait Papa: c'était beau.

Parfois mon père avait la chance d'être accompagné par Madame Erica Amey-Droz Zimmerli, professeur de piano. Alors là, c'était très beau. Ce sont des moments privilégiés de mon enfance et de mon adolescence.

Mais je me souviens aussi que lorsque c'était moi qui peinais sur une sonate de Mozart ou un moment musical de Schubert d'entendre

brusquement ~~sonner~~ de grands coups de marteau sonner sur le pied de fer: cela venait de l'atelier. Papa marquait la mesure car je commettais très souvent des fautes de rythme. Quelles colères j'ai pu piquer.

Je pense aussi à non, je vais m'arrêter, tant de souvenirs se pressent à mon esprit, j'en aurais pour longtemps à vous les conter, je n'ai déjà que trop abusé de votre patience.

Merci encore à vous tous d'être venus. J'espère que l'oeuvre d'Albert Zimmermann touchera les plus jeunes et

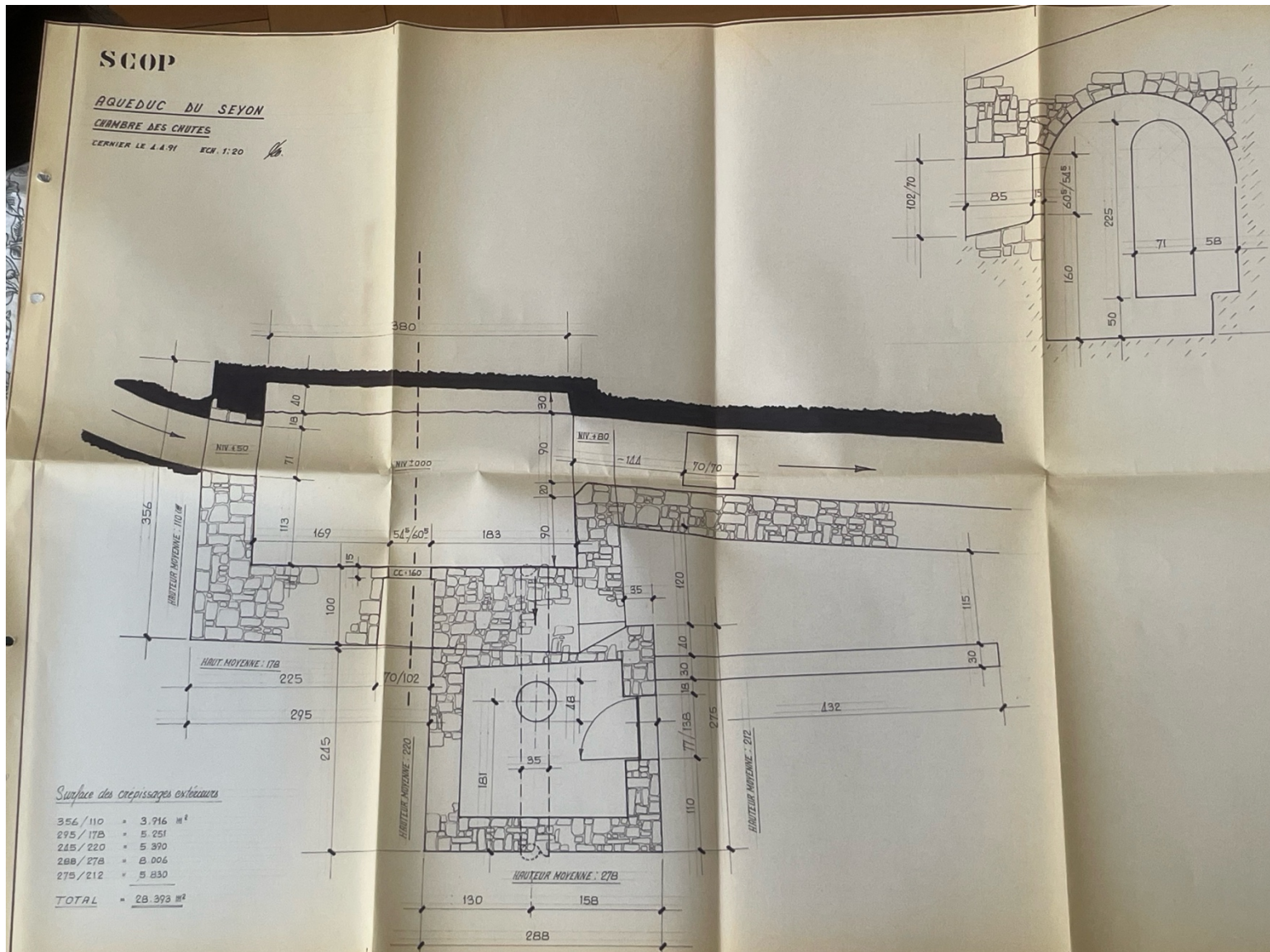
- 7 -

rappellera de beaux souvenirs
aux aînés, à ceux qui ont
connu l'ancien Val-de-Fuy,
lorsque les champs de mai
~~sont~~ et de juin étaient rases
d'esparatte, ^{bleus de scabieuses}
~~et~~ de bleuets, ^{et de grandes centaurées} blancs et jaunes
de marguerites, que le Saxon
était une rivière claire
et pure où folâtraient les
truites et les vairons et les
écrevisses, où l'été depuis des
générations tous les enfants
des villages voisins allaient se
baigner, ~~en~~ sans crainte.

Texte de Jean Zimmendon
fils aîné d'Albert
lors de l'exposition

Annexe 9

Plan de la chambre des chutes de l'aqueduc du Seyon, document manuscrit réalisé par Michel Colomb, 1991, archives privées de la SCOP, transmis par Eddy Baumann.



Annexe 10

Article de presse découpé, « Les Compagnons du Bourg à Valangin, troupe plus homogène », daté du 24 avril 1986. Coupure originale conservée dans les archives privées des époux Monnier, transmise par leurs soins. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.

KPRESS

Jeudi 24 avril 1986

Les Compagnons du Bourg à Valangin

Troupe plus homogène

Premières représentations réussies pour les Compagnons du Bourg et leurs Vilains, interprétés à Valangin avant le festival de Fontaines...

Après une année d'absence, les Compagnons du Bourg ont retrouvé leur fidèle public de Valangin. A deux reprises, vendredi et samedi, ils ont fait salle comble à l'occasion de leur 24^{me} spectacle.

Mais où s'arrêteront les Compagnons du Bourg? L'ascension amorcée ces dernières années n'est pas encore terminée. La troupe a gagné en homogénéité. La diction a progressé et le rythme est excellent. Les moindres détails sont soignés. La mise en scène d'Eric Siegenthaler est riche en trouvailles. Elle a laissé

une très forte impression, comme les décors de France Giovannoni et les costumes de Régine Golay, le tout réalisé collectivement par la troupe.

Les Vilains est une pièce rustique écrite au XVI^e siècle par Angelo Beolco, dit Ruzzante. L'adaptation moderne due à André Gille avait scandalisé. Aujourd'hui, le public réagit différemment. Préparée par les programmes de la télévision, la sensiblerie des gens s'accommode d'un texte cru et réaliste.

Pour comprendre véritablement le style et le ton de la pièce, il faut s'en

remettre aux événements qui touchent le Moyen âge aussi bien dans la région de Padoue que partout en Europe. Les vilains sont de pauvres paysans qui traversent une période de décadence générale. Malgré les grandes inventions et la découverte de mondes nouveaux, la famine, les épidémies, la peste noire déciment les populations. A l'approche des temps modernes, les vilains sont encore une espèce de serfs, dernier échelon de la féodalité. Leur langage est forcément dur et cru, les actes violents et rusés, leurs exploits gaillards.

DOUZE ACTEURS

La pièce s'est inspirée de la période et ses aventures ne sont que ruses, drôleries et filouteries

Annexe 11

Article de presse découpé, « Trois coups historique pour les 15 ans des Compagnons du bourg de Valangin », daté du 9 février 1977. Coupure originale conservée dans les archives privées des époux Monnier, transmise par leurs soins. Source primaire non localisée dans les archives numériques du journal.

Trois coups historiques pour les 15 ans des Compagnons du bourg de Valangin

9 février 77

De notre correspondant:

Alors que les troupes théâtrales ont fondu comme neige au soleil dans le canton, une société littéraire s'est constituée à Valangin grâce à l'instituteur de la localité, aidé de quelques amis. C'est ainsi que les Compagnons du bourg ranimèrent une flamme théâtrale qui était bien près de s'éteindre au Vallon, et qu'ils décidèrent de réunir les fonds nécessaires à la préparation d'un premier spectacle comique. Celui-ci connut un grand succès, inespéré même puisqu'il conduisit les Compagnons dans une quinzaine de localités du canton.

Dès lors, l'équipe s'en sortit financièrement et prépara ses propres costumes. Elle monta avec soin les décors nécessaires et organisa le transport du matériel. Elle put même compter sur la collaboration des machinistes de l'ancien Théâtre de poche neuchâtelois et reçut du matériel de Scaramouche en prêt. Dès 1967, la troupe disposa de son propre équipement électrique, ainsi que d'un nombre plus important de haut-parleurs.

Avec un enthousiasme sans cesse renouvelé, les acteurs préparèrent « La course au bonheur » de Tanguy, « La toile d'araignée » d'Agatha Christie, « La cuisine des anges » d'Albert Husson, « Les

morts ne paient pas d'impôts » de Nicolas Manzari, « Comment t'appelles-tu ? » de Georges Hoffmann et « Les assassins associés » d'Albert Thomas.

Les autorisations nécessaires pour une

pièce comique de Marc Camoletti ne parvenant pas à Valangin, la troupe dut simplifier son programme et monter le même hiver deux pièces en un acte: « La sauce picrate » de Georges Hoffmann et « Mimile » de William Peloux, deux auteurs bien connus des auditeurs de la Radio romande.

Après huit années d'activités incessantes, M. André Monnier demanda à être déchargé de ses fonctions de metteur en scène, ne conservant que celles d'acteur. De plus, désirant profiter du métier de quelques acteurs et actrices, la troupe fut amenée à changer d'orientation, à titre d'essai seulement.

Le style plutôt léger et farceur fut abandonné pour des œuvres plus profondes et mieux structurées, dont le thème donnait matière à réflexion et apportait plus qu'une simple distraction, mais un

message réel, précis. Et c'est ainsi que les Compagnons désignèrent à la tête de leur société M. André Evard, passionné de théâtre et appelé récemment à exercer à Valangin des fonctions pastorales. Sous sa direction et grâce aussi au talent d'une jeune décoratrice, on prépara la pièce de William Priestley: « Un inspecteur vous demande ».

Pour son dixième anniversaire, la troupe s'agrandit et, délaissant les festivités, s'attaqua à un morceau littéraire d'importance: « Le journal d'Anne Frank », qui demanda à tous un effort particulier et qui, malgré le vif succès remporté au Val-de-Ruz et dans plusieurs villages du Littoral, fut à l'origine de quelques coupes sombres dans la troupe. Plusieurs acteurs et membres fondateurs s'en allèrent, laissant à M. Evard le soin de préparer, avec quelques jeunes, « Poil de carotte » de Jules Renard, ainsi qu'un spectacle comique. Dès lors, le cycle était terminé.

Revenue au comique, la troupe entièrement renouvelée se trouve un nom et un nouveau metteur en scène: M. Eric Siegenthaler. Quelque 50 personnes ont collaboré à ces quinze années de théâtre. Les plus âgés et les membres fondateurs ont tous renoncé à leurs activités, mais les Compagnons voient leur vœu le plus cher se réaliser: depuis 1974, un groupe de jeunes a repris le flambeau et s'appête à jouer samedi, pour le 15^{me} anniversaire trois actes comiques: « Blaise ».

L'entrée cette fois sera gratuite, et, geste fort sympathique et apprécié, la collecte sera versée au fonds des courses scolaires.

Annexe 12

Document d'autorisation de tournage et d'utilisation d'image, élaboré par Maïté Pittet,
2024.



Autorisation de tournage et d'utilisation d'images / de paroles

Je soussigné.e :

Nom et prénom : _____

Adresse (facultatif) : _____

Contact : _____

Autorise Maïté Pittet, étudiante en Master en anthropologie, migration et citoyenneté à la Faculté d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, à me filmer (image et/ou son) dans le cadre de son mémoire

Ce que cela implique :

- Les images et sons recueillis seront utilisés uniquement dans le cadre de ce travail de recherche, et éventuellement pour la réalisation d'un film ethnographique non commercial à visée scientifique, pédagogique ou de diffusion restreinte (projections universitaires, festivals documentaires, soutenance).
- Par ailleurs, j'autorise le Musée de Valangin à utiliser ces images dans le cadre de ses expositions, supports de communication (publicité, site web) et archives documentaires.
- Ce tournage est réalisé selon une démarche éthique : respect de la parole et de la volonté de retrait à tout moment.
- En tant que personne filmée, je peux à tout moment :
 - refuser qu'un passage soit conservé ou diffusé,
 - demander à ne pas apparaître à l'image (dans ce cas, seules mes paroles ou gestes anonymes pourront être utilisés),
 - poser des conditions sur l'usage de mes propos ou de mon image.

Souhaitez-vous apparaître anonymement ?

Oui – je souhaite que mon nom ne soit pas mentionné

Non – je consens à apparaître en tant que moi-même

Fait à : _____

Le : ____ / ____ / 2025

Signature de la personne filmée :

Signature de la réalisatrice (chercheuse) :

Maité Pittet,

Étudiante en Master anthropologie, migration et citoyenneté

Faculté d'ethnologie – Université de Neuchâtel

A handwritten signature in black ink on a light blue rectangular background. The signature reads "Maité Pittet" in a cursive script.

Déclaration sur l'honneur et l'utilisation de l'IA

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom :

Pittet

Prénom :

Maïté Elena

Cursus :

Anthropologie sociale

Faculté d'inscription :

Maison d'analyse des
processus sociaux (MAPS)

Lieu et date :

Fribourg, le 10.01.2026

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.

Rectorat. Fbg de l'Hôpital 41, 2000 Neuchâtel, tél. +41 32 718 10 20, messagerie.rectorat@unine.ch

Déclaration d'utilisation de l'intelligence artificielle (IA) dans le travail de master

Institut de Psychologie du Travail et des Organisations, UNINE, novembre 2024

Tâche	Description détaillée	Partie	Outil (y compris no. de version)
Relecture et amélioration stylistique	J'ai utilisé ChatGPT pour relire certains passages du mémoire, améliorer la clarté des formulations, corriger des répétitions et proposer des reformulations afin de rendre le texte plus fluide et compréhensible.	Ensemble du mémoire (chapitres rédigés)	chatGPT-4
Reformulation et clarification de paragraphes	J'ai demandé à chatGPT de m'aider pour les chapitres 2.1-2.4 de manière à les rendre plus concises et lisibles	Principalement parties théoriques et analytiques	chatGPT-4
Aide à la structuration du texte	J'ai demandé à ChatGPT des suggestions pour organiser certains chapitres, améliorer les transitions entre parties.	Chapitres théoriques et conclusion	chatGPT-4
Transcription d'entretiens	J'ai utilisé l'application Sum AI pour générer une première version de transcription automatique de mes entretiens filmés et audio. Toutes les transcriptions ont ensuite été relues, corrigées et retravaillées manuellement.	Corpus d'entretiens (matériau de terrain)	Sum AI (version 2025)
Correction orthographique et grammaticale	J'ai utilisé le logiciel Antidote comme outil de correction linguistique afin d'identifier et corriger les fautes d'orthographe, de grammaire. Il m'a aidé à reformuler des phrases.	Ensemble du mémoire	Antidote (Antidote 11)

J'atteste que j'ai rempli ce formulaire en toute honnêteté et conformément à la vérité.

Nom et prénom : Maïté Pittet

Titre du travail : Filmer la mémoire locale

Enquête ethnographique sur les récits du passé et leurs mises en forme patrimoniales à Valangin

Date : 10. 01. 2026



Signature : Maïté Pittet

