

INSTITUT D'ETHNOLOGIE
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

- Rue Saint-Nicolas 4
- CH-2000 Neuchâtel
- <http://www.unine.ch/ethno>

Manuela LIENHARD
Rue de la Châtellenie 5
CH-2072 Saint-Blaise (NE)
+41 (0)32 753 67 89
L.manuela@bluewin.ch

Manuela LIENHARD

À travers la lorgnette du don H.



**Qu'en est-il du photographe au MEN* ? Des photographies du MEN ?
Et du MEN vu à travers ses photographies ?**

Mémoire de licence en ethnologie
29 juin 2007
Directeur du mémoire : M. Octave Debary
Membre du jury : Mme Ellen Hertz

* MEN : Musée d'ethnographie, Neuchâtel

Page de titre

Photographie : Walter Hugentobler, *Joueur de Hornuss dans le Seeland (Suisse)*

Archives du Musée d'ethnographie, Neuchâtel

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Prologue..... | 5 |
| Remerciements..... | 8 |
| Résumé..... | 9 |
| Les personnages principaux | 11 |
| 1. LES POURQUOI ET COMMENT DE MON TERRAIN..... | 12 |
| Mémoire, image et musée | 12 |
| Observateurs observés | 13 |
| Coulisses des coulisses | 14 |
| Objectif Photographie | 14 |
| L'objet vint à moi | 16 |
| Courte biographie de H. | 17 |
| Le contenu du don H. en bref | 19 |
| Deux mots sur le style des photographies de H. | 20 |
| Comment les photos m'apprirent qu'après G. vint J. et A. remplaça H. | 22 |
| Le témoin puis la mise en boîte | 22 |
| Un regard anthropologique à travers la photographie | 25 |
| La photographie : actualisation et non indice | 26 |
| Hypothèse | 29 |
| Méthode | 31 |
| Comment j'ai accédé aux lieux d'observation sur mon terrain | 31 |
| Approche inductive | 35 |
| Les entretiens et la prise de note | 35 |
| Les sources écrites | 36 |
| 2. COMMENT LA PHOTOGRAPHIE SE FAIT AU MEN | 37 |
| Le travail de l'actuel photographe du MEN | 37 |
| Photographier les objets | 38 |
| Photographier pour la presse et les demandes extérieures | 39 |
| Travailler l'image pour les expositions | 40 |
| Photographier les expositions du MEN | 40 |
| Montage et démontage : dévoiler l'artifice | 40 |
| Re-présenter l'éphémère : garder des traces pour raconter les expositions passées | 41 |
| Vernissages et conférences : retenir des événements | 43 |
| Deux manières de re-présenter le MEN : <i>Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004</i> et <i>Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel 1955-1983</i> | 44 |
| Une histoire de souvenirs et d'oublis | 46 |
| Histoire scientifique vs. histoire amatrice | 48 |
| Photographie et repères dans le temps | 50 |

| | |
|---|-----|
| Photographie et articulation du temps | 52 |
| Les souvenirs photographiques de la famille MEN | 53 |
| 3. LE MEN ENTRE FIN ET DEBUT | |
| Succession et histoires de passé au MEN vus à travers la lorgnette du don H. | 56 |
| Une ethnographie d'urgence ? | 56 |
| Le dernier des Mohicans quitte le MEN | 57 |
| Observatrice entre deux régimes | 58 |
| Changement de régime au MEN | 59 |
| Histoires de passé au MEN | 59 |
| Ce que les acteurs disent à propos des archives du MEN | 60 |
| « L'idée c'est de faire de l'ordre ». Le point de vue de la responsable des collections | 61 |
| « Les ethnologues n'arrivent vraisemblablement pas à jeter des choses ». | |
| Le point de vue de l'historien | 64 |
| « C'est dur d'y voir clair ». Le point de vue de l'ancien responsable des collections | 67 |
| « Tout ce qui sonde la maison est intéressant ». Le point de vue du directeur | 67 |
| Deux mots sur le musée et la politique | 70 |
| Autour d'une systématique de classement des fonds photographiques ou La photographie comme | |
| provocation pour le MEN | 72 |
| Les fonds photographiques du MEN | 72 |
| La photographie au musée d'ethnographie: entre archive et collection | 73 |
| L'utopie de la conservation idéale | 74 |
| Le défi du message photographique | 75 |
| Bilan intermédiaire | 76 |
| 4. DON H. ⇒ MEN / MEN ⇒ DON H. : ce que l'un révèle sur l'autre | 78 |
| Et le don H. dans tout ça ? | 78 |
| Le statut flou des photos de H. | 83 |
| Le statut des photos du photographe actuel (A.) | 86 |
| La notion de « biographie d'objet » | 87 |
| La vie des photographies du don H. | 89 |
| Biographie du don H. | 90 |
| Biographie du don H. sur l'année 2006 | 92 |
| L'entrée au musée : mort ou vie dans l'au-delà ? | 95 |
| De la mémoire individuelle à la mémoire collective ou Comment déléguer ses souvenirs | 96 |
| Inventorier un bout de l'histoire du MEN | 99 |
| La photographie au service du discours | 100 |
| La photographie dévoile le musée | 101 |
| Conclusion | 105 |
| Epilogue. La photographie comme <i>pharmakon</i> pour le MEN | 111 |
| Bibliographie | 112 |
| Annexe : Inventaire du don H. | 118 |

Prologue

Tiré de la soutenance orale du mémoire.

« Mon travail traite de la *photographie*, de la photographie au *musée d'ethnographie*, de l'activité de son photographe et des photographies du *don H.*

Je me suis penchée sur le rapport entre la photographie, le *temps*, la mémoire, les souvenirs, les oublis. Je suis partie des clichés photographiques pour m'en distancier et réfléchir à la place et à la signification de la photographie au MEN. J'ai tenté d'appréhender l'épaisseur historique et symbolique de mon objet en retraçant sa biographie.

La *mort* y est pour quelque chose.

Autrement dit, la disparition, le silence, l'éphémère, l'absent, le passage, l'insaisissable.

La *vie* y est aussi pour quelque chose, et les paroles pour beaucoup.

J'ai abordé la *mémoire*, et mon mémoire, par le biais de la photographie et j'ai posé un regard sur le Musée d'ethnographie de Neuchâtel à travers la lorgnette du don H..

H. était l'ancien décorateur et photographe du MEN. Il a travaillé au musée de 1949 à 1983.

L'été dernier, il a donné un lot de ses photographies qu'il avait prises à cette époque au musée et qu'il avait gardées chez lui depuis. *H.* avait plus de 80 ans et se sentait « à la dernière étape de sa vie », comme il me l'a dit. J'ai rencontré *H.* pour parler de ces photographies, pour lui poser des questions, j'ai découvert le contenu de son don au musée, et j'ai composé peu à peu ce travail sur la base de ce don et des paroles de *H.* mais aussi de celles d'autres acteurs au MEN, autour du MEN.

En voulant inviter *H.* à venir aujourd'hui, j'ai appris qu'il était décédé au début de cette année.

Le *don* de *H.* est arrivé au musée alors que celui-ci vivait une transition, au moment où une page se tournait, et moi aussi j'arrivais au MEN à ce moment-là. Changement de direction et de collaborateurs. Départ du dernier des Mohicans et arrivée des nouveaux. La maison de la famille MEN changeait d'habitants et d'habitudes. C'était l'occasion pour la nouvelle équipe de faire de l'ordre, du tri dans ce passé, pour se faire sa place, pour y voir clair, pour organiser les réserves, pour ordonner sa mémoire et construire son histoire.

Pour faire *l'histoire*, dans la tradition occidentale, il est nécessaire de faire un tri, une sélection dans ce que l'on garde du passé, pour lui faire sa place, pour rendre le passé intelligible au présent. D'un côté

ce qui est gardé, ce qui est compris, de l'autre ce qui est oublié, ce qui ne fait pas sens présentement, ce dont on se débarrasse, voire que l'on donne.

Pour cela il faut poser le passé comme séparé du présent. Comme mort.

Les photographies ont un lien privilégié avec le passé, la mémoire et l'histoire. Elles en retiennent une partie, mais quelque chose leur échappe. Les photographies ne représentent pas tout. Les photographies ne parlent pas comme H. m'a parlé. Il y avait (et il y a toujours) des points d'interrogations autour et dans ces photographies. Des points d'interrogations sur lesquels j'ai essayé de mettre des légendes. Des trous que j'ai tenté de boucher. Des trous qui m'ont invitée à rencontrer H., à parler avec lui et avec d'autres. C'est finalement ces trous qui sont à l'origine de mon travail de mémoire.

Dans ce travail de mémoire - le mien mais aussi celui de H. ou encore de collaborateurs du musée - dans cette production d'*archives* et histoire au musée et du musée, je me suis alors demandé plus précisément quelle était la place des photographies de ce don ? S'agit-il d'une partie gardée du passé ou alors d'un oublié, d'un déchet ? Et s'il s'agit d'un déchet, fait-il sens au musée ? La vie sociale des photographies se termine-t-elle en entrant au musée ? Ou quels sont les rites de momification, en vue d'une vie dans l'au-delà, une vie promise comme éternelle.

Dans la mémoire et l'histoire de H., ces photographies n'avaient plus de sens. Contrairement à d'autres objets, elles ne pouvaient même pas servir à meubler sa maison. H. s'en est donc débarrassé. Mais sans les jeter, sans les *tuer*, pour ainsi dire. Il les a données au MEN. Il a pensé et placé sa *fin* dans une *continuité*. Elles lui ont permis d'articuler le temps dans une situation de *changement*, de transition. De lier passé, présent et futur.

Au MEN elle prennent un sens, elle sont devenues un objet de musée, de collection, d'archives. Elles sont conservées.

Elles font partie de la mémoire du MEN. Une mémoire qui met des étiquettes sur ses souvenirs, qui range ses souvenirs, et ses oublis, dans des boîtes et des armoires, et qui ferme les armoires à clé.

Les photographies du don H. me sont apparues comme révélatrices de l'entreprise muséale, en ce qu'elles cristallisent la tension entre le souvenir et l'oubli - entre la mémoire et l'histoire - qui se trouve au centre de l'accumulation du temps, des objets, du savoir, de la conservation et de l'exposition.

L'idée de travailler avec des photographies me promettait de pouvoir voir, regarder des images. Mais en plus de cela, et peut-être plus que cela, la photographie m'a permis d'écouter, de parler, d'observer, d'enregistrer et de photographier.

En ce sens la photographie, et le don H., ont été le *prétexte* de mon travail, de terrain comme d'écriture. Prétexte dans le sens noble du terme. Une porte d'accès aux *coulisses* et une petite porte sur l'invisible, sur le passé, l'oublié, sur ce qui a échappé.

Les photographies ont été un prétexte pour H., un prétexte à son deuil, prétexte à un oubli libérateur. Elles sont le prétexte pour d'autres acteurs rencontrés sur le terrain, pour le MEN ou encore pour moi, m'invitant à raconter une histoire et à raconter leur histoire. Et il existe toujours plus d'une Histoire.

D'ailleurs, la photographie a été un bon prétexte pour amorcer un essai d'ethnographie du musée d'ethnographie.

Je termine mon mémoire en considérant la photographie comme un *pharmakon*, un médicament pour le MEN. En Grèce antique le pharmakon était le sacrifice d'un citoyen qu'on accusait d'un mal et que l'on expulsait de la cité pour la libérer de ce mal, il était alors à la fois la cause du mal et son antidote. À la fois poison et remède.

J'ai compris la photographie comme une *provocation* mais aussi comme une *solution*. Elle provoque le musée en le confrontant à l'action du temps qui passe, à l'oubli, à ce qui lui échappe, en brouillant les frontières entre l'objet, le document, la feuille de papier, le texte.

D'autre part, elle est une solution, autrement dit un calmant, parce qu'elle promet au musée de conserver le temporaire, l'éphémère (ses expositions, les grands moments de sa vie) et parce qu'elle lui permet de déléguer sa mémoire, et d'oublier aussi.

La photographie à la fois poison et clamant face au temps qui passe et à la mémoire. »

Institut d'ethnologie, 29.06.2007

Depuis le début de cette aventure, je me réjouis de vous dire

MERCI

Ariane, Baba, François Borel, Octave Debary, Filo, Majan Garlinski,
Alain Germond, Julien Glauser, Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Ellen Hertz,
Walter Hugentobler, Roland Kaehr, Yann Laville, Grégoire Mayor, Jean Meia,
Mes parents, Nabila, Olimpia, Raphi, Serge Reubi

Résumé

Comment aborder la photographie ? Où l'observer ? Quel sens lui donner ? Qu'en font les gens ? Que fait-elle faire aux gens ? Que nous racontent les photographies d'un musée ? Et plus particulièrement celles que le musée fait de lui-même par l'intermédiaire de son photographe ?

Durant l'année 2006, H., l'ancien décorateur, dessinateur et photographe du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN) donne au musée des photographies qu'il y a faites quelques années plus tôt (vues d'expositions, de vernissages, spectacles, et de voyages avec le MEN).

Durant cette même année 2006, le MEN vit un changement de conservateur. Avec lui une nouvelle équipe de collaborateurs prend ses quartiers dans la « maison ». Dans ce contexte de changement et de succession, je commence à travailler sur une partie du fonds photographique du MEN : le lot de photographies que H. vient de donner au musée.

Dans la première partie de mon travail, j'expose le pourquoi et le comment de mon enquête au MEN. Comment je participe sur mon terrain ethnographique en faisant un inventaire de ce lot d'images et en les mettant en boîte. Puis comment, par l'intermédiaire des photographies du don H., j'amorce mon observation de ce qui se joue au MEN.

Dans une deuxième partie, j'observe comment travaille l'actuel photographe du musée et comment lui et d'autres acteurs du musée se comportent avec les photographies. J'observe comment les photographies leur permettent de se repérer dans le passé, le présent et le futur. La photographie se révèle alors comme actrice de la commémoration mais aussi de l'oubli.

Ensuite, je me penche sur le contexte dans lequel le don H. vient s'inscrire au MEN. J'éclaire les enjeux du musée à travers « la lorgnette » des photographies du don H.. En rencontrant différentes personnes au musée (et des différentes générations du musée), je note qu'une priorité de la nouvelle équipe est de mettre de l'ordre dans les réserves (archives et collections), ce qui comprend une part de tri. La nouvelle direction en place, le MEN inaugure une nouvelle ère et avec elle un nouveau regard sur le passé de l'institution et sur son rapport aux collections. Quant à la photographie, dans cette entreprise de rangement et de retour sur le passé, elle se révèle comme une provocation pour le musée car elle le confronte à l'action du temps, à la disparition, à l'ambiguïté et à l'oubli. Entre l'invisible et le visible, la photographie.

Enfin, je me demande pourquoi le don H. est arrivé au MEN à ce moment précis. Je m'interroge sur les motivations du donateur et le statut de ses photos, et il apparaît que le don est en quelque sorte le symptôme de ce changement de conservateur et d'équipe. Symptôme du départ de l'ancien conservateur mais également d'un travail de deuil de H.. Celui-ci délègue sa mémoire au MEN, qui à son tour délègue la mémoire de son histoire à ses photographies. Entre le souvenir et l'oubli, la photographie.

Je hais les archives et les musées. Et voici que je m'apprête à raconter mon expédition dans les coulisses du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Mais que de temps pour m'y résoudre ! Une année entière a passé depuis que je suis descendue pour la première fois dans les caves du MEN et pendant tous ces mois, j'ai souvent projeté d'entreprendre ce texte ; chaque fois une sorte de honte et de dégoût m'en ont empêché. Eh quoi ? Faut-il narrer par le menu tant de détails insipides, d'événements insignifiants ? ¹

¹ Adaptation libre par l'auteure de l'incipit de *Tristes Tropiques* (Claude Lévi-Stauss, 1955)

Les personnages principaux

- H.** Ancien décorateur, dessinateur et photographe du MEN (1955-1983). Donateur.
- A.** Photographe du MEN depuis 1980.
- R.** Ancien conservateur adjoint du MEN et responsable des collections (1966-2006).
- F.** Conservateur adjoint du MEN jusqu'en 2007. Professeur d'ethnomusicologie à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel.
- G.** Ancien conservateur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Également professeur à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel (retraité en 1978, décédé en 1992).
- J.** Ancien conservateur du MEN (1980-2006) et ancien professeur d'ethnomuséographie.
- D.** Nouveau directeur du MEN depuis 2006 (avant cela : conservateur adjoint au MEN).
- M.** Nouveau conservateur adjoint et responsable des archives audiovisuelles du MEN.
Ancien assistant à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel.
- L.** Nouveau conservateur adjoint au MEN.
- Gl.** Nouveau responsable des collections du MEN.
- C.** Nouvelle responsable des collections du MEN.
- S.** Historien. Ancien étudiant à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel.
- P.** Professeur chargé de cours à l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel (notamment pour les cours d'ethnomuséographie). Directeur du mémoire.
- Je** Observatrice. Auteure du mémoire.

1. LES POURQUOI ET COMMENT DE MON TERRAIN

Mémoire, image et musée

Le présent travail de mémoire est le noyau du rite de passage et d'agrégation académique qui marque la fin d'un cycle d'études et le début d'une nouvelle étape. La méthode anthropologique se définit principalement par la pratique de l'observation (parfois participante) sur un terrain. Un mémoire en anthropologie est donc en grande partie composé de ce baptême du terrain, et de ce fait, une dimension importante de mon travail a consisté à découvrir et tester cet outil méthodologique.

Cette expérience d'observation *in situ* débouche ensuite sur une épreuve de composition écrite sur la base des données récoltées, et finit par une interaction orale, la « soutenance du mémoire ». Fait troublant pour ce rite imposé, les futurs initiés sont libres de choisir le sujet du mémoire et l'officiant du rite (ou « directeur/trice de mémoire »).

En ce qui me concerne, ma fascination pour l'image a pris le dessus quant au choix du sujet. Je pense ici principalement à l'image fixe et plus particulièrement à la photographie. Cet intérêt pour l'image en a rencontré un second : il se trouve qu'un sentiment paradoxal à l'égard de l'institution muséale m'anime. D'une part, les musées m'attirent. Notamment parce que je les vois comme des lieux du regard et des images, lieux des photographies notamment. La minorité des musées est essentiellement consacrée à la photographie, mais presque tous en possèdent, et même si chaque musée n'a pas sa photothèque, chaque musée à ses photos. D'autre part, les musées m'indisposent. Notamment parce que la matière y devient souvent oppressante et l'écoulement du temps menaçant.

Or, comme j'ai l'aubaine d'avoir depuis le début de mes études un musée d'ethnographie sous le nez, j'ai pensé qu'il pourrait peut-être me fournir quelques images à me mettre sous les yeux. C'est ainsi que le MEN en est venu à me fournir la matière et le cadre pour mon épreuve initiatique.

Observateurs observés

Comme je suis parfois dubitative face à la discipline ethnologique et ses objets d'étude, j'ai voulu me confronter à elle, *manu a manu* et les yeux dans les yeux. Soucieuse de réflexivité, je me suis retrouvée à observer ma propre culture, et notamment un médium (la photographie) engendré par celle-ci. En effet, André Rouillé présente la photographie comme « l'image de la société industrielle : celle qui la documente avec le plus de pertinence et d'efficacité, qui lui sert d'outil, et qui actualise ses valeurs essentielles » (Rouillé, 2005 : 29).

Pour ce travail, je me suis même penchée sur un univers des membres de ma propre famille disciplinaire : le musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN). Par-dessus le marché, il s'agit-là d'une famille connue pour une pratique ethnomuséographique réflexive et critique ². C'est donc sans réfléchir au « dangereux effet Larsen » que risquait de provoquer cette situation « d'observat[rice] observant des observateurs » et au péril « d'y laisser quelques neurones » (Lemaire : 2005) que je me suis engagée sur mon terrain au Musée d'ethnographie de Neuchâtel.

² Dans son étude comparative des musées d'ethnographie de Genève et Neuchâtel (2003), Sandra Carmignani relève le caractère réflexif, autodérisoire et méta-discursif du MEN ; elle signale que celui-ci est conscient des paradoxes du musée comme de la discipline et qu'il joue avec ceux-ci, (Carmignani , 2003 : 50 et 59).

Coulisses des coulisses

Le musée est une institution qui m'attire et me repousse. Je ressens une fascination pour sa dimension théâtrale et je subis inévitablement l'envie d'aller voir comment la pièce se construit, comment s'activent les marionnettistes. Il y a là toujours quelque chose à voir. Paradoxalement, ces visites dans les coulisses des musées me laissent systématiquement une étrange angoisse³. Angoisse d'assister à l'accumulation des objets et du temps, angoisse d'être témoin d'une lutte infinie contre la disparition. Stimulée par ce sentiment paradoxal, je n'ai pu résister à un musée de plus. Mais cette fois, je me suis dirigée vers les coulisses des coulisses.

Objectif Photographie

Je recherche les images parce qu'elles savent me raconter des histoires. Quand j'ai appris qu'il y avait peut-être la possibilité de faire un travail sur une partie des fonds photographiques du MEN, j'ai sauté sur la rumeur et fait parvenir un message intéressé au responsable, M.. À ce moment, il était encore assistant de l'Institut d'ethnologie et tout fraîchement nommé comme nouveau conservateur adjoint au MEN, notamment responsable des archives audiovisuelles. La première réponse de M. ne m'a pas donné beaucoup d'espoir :

*« Je pourrais te voir rapidement autour de 16h15. D'ores et déjà, je peux te dire que nous sommes en période d'évaluation des archives à faire. S'il y a un travail de recherche à mener, cela ne sera pas pour tout de suite (certainement pas avant la fin de l'année, mais je devrais encore discuter avec mes collègues) »*⁴ [1^{er} mai 06].

³ J'ai pu observer ce sentiment lors de stages dans différents musées (d'ethnologie et d'art).

⁴ Dans mon texte, je soulignerai les propos de mes interlocuteurs en les mettant entre guillemets et en italique.

Pour les citations littéraires, je n'utiliserai que des guillemets.

J'ai insisté et la seconde réponse était la bonne:

« Je viens de discuter de ton désir de faire un travail de mémoire sur le fonds de photos à la séance des conservateurs du musée. Il y aurait la possibilité de travailler sur une partie de l'important fonds photographique de G., lié notamment à la zone sahélienne entre 1946 et 1971. F. serait disposé à t'encadrer dans cette analyse » [4 mai 06].

L'aventure pouvait donc commencer. J'ai confirmé mon intérêt, soulagée d'avoir trouvé un sujet et une porte d'accès aux coulisses.

J'ai alors rapidement pris contact avec F. qui avait proposé de m'encadrer. Celui-ci a écrit un article sur les voyages sahariens de G. et connaît très bien la thématique touarègue, qui figure (ou a figuré) comme une tradition de l'ethnologie neuchâteloise. F. connaissait l'existence des photos de G. et savait qu'elles dormaient dans des cartons. Il m'a alors soumis ces cartons contenant les nombreuses photographies des nombreux voyages de G.⁵. Ce lot de photographies n'était quasiment pas documenté, ni classé.

À ce moment, j'ai également rencontré R. qui était alors conservateur adjoint au MEN et responsable des collections (il occupait ce poste depuis de nombreuses années). R. avait classé les photos des missions de G., et comme il était la personne qui connaissait le mieux tout ce qui touchait aux collections du MEN, je ne pouvais me passer de le rencontrer.

Ces trois personnes (M., F. et R.) se sont donc entretenues avec moi pour discuter de la nature de mon travail. Les trois se sont montrés intéressés par ma collaboration et ils m'ont expliqué qu'ils concevaient mon travail dans le cadre d'une réflexion plus large sur

⁵ « En trente ans, de 1946 à 1976, une quinzaine de missions de recherches ethnographiques sahariennes et sahéliennes furent organisées par [G.] dans le cadre du Musée d'ethnologie et de l'Institut d'ethnologie, institutions dont les activités étaient alors étroitement liées » (Borel, 2005 : 175).

l'initialisation d'un système de classification des fonds photographiques du musée. En effet, comme me l'avait signalé M. dans sa réponse initiale, le MEN se trouvait « *en période d'évaluation des archives à faire* ». Ils étaient intéressés et, de mon côté, j'avais trouvé une porte vers les coulisses et les images.

Je partais donc dans l'idée de produire un travail potentiellement utile dans le cadre de la mise en place d'une systématique pour les fonds photos du MEN. Mais le cheminement de ma réflexion allait me distraire de cette préoccupation. Je tiens donc à signaler que l'objectif de ce travail n'a pas été la mise en place d'une systématique de classement pour les photos du MEN. J'ai plutôt tenté de porter un regard anthropologique sur le MEN et ses photographies.

L'objet vint à moi

Dans un premier temps, je me suis familiarisée avec les clichés qui m'étaient destinés. Plus précisément, il s'agissait d'une série de photographies d'un voyage fait au Mali en 1942 par l'ancien directeur du MEN, G.⁶. J'avais donc commencé à me renseigner sur G., sur ses missions et ses photos.

Mais un jour, R. m'a dit d'un air malicieux qu'il avait quelque chose à me montrer. Il m'a alors emmenée au sous-sol du musée où il m'a présenté une série de photos arrivées au MEN à peine une semaine plus tôt. Il s'agissait d'un don de H., l'ancien décorateur et photographe du MEN⁷. R. m'a dit que ce tout nouveau fonds était vierge de commentaires et

⁶ G. a pris sa retraite au MEN en 1978. Il est décédé à Neuchâtel en 1992.

⁷ À propos des modes d'acquisition des objets au MEN : jusque dans les années 1980, les objets entrent au musée par don, par achat ou par legs. Avec la mise en place d'une nouvelle politique muséographique dès le début des années quatre-vingt, des objets produits en série, objets industriels, originaires de la société occidentale contemporaine entrent également dans les collections du MEN. Il s'agit notamment d'objets utilisés pour la scénographie des expositions, donc des objets qui passaient jusque là pour du décor (et étaient jetés lors du

que le photographe était toujours vivant (bien que d'un âge déjà avancé), alors que G. était déjà bien connu, passablement documenté et mort. De plus, R. m'a dit que les nouveaux éléments donnés par H. n'avaient pas encore été inventoriés. Si je voulais me pencher sur ces photos de H., il me fallait donc en faire un recensement sommaire. R. m'a dit que c'était à moi de choisir mais qu'il fallait me décider sans plus tarder.

Photos d'un mort ou d'un vivant? Attirée par le vivant, j'ai opté pour les photos du don H. et quelques semaines plus tard je discutais avec H. en personne.

Courte biographie de H.

D'origine zurichoise, H. a grandi à Davos. Son père y travaillait comme cuisinier. Pour échapper à la chaleur infernale des fourneaux (c'est ainsi que H. me l'a conté), les parents de H. quittent Davos et reprennent le restaurant à Chaumont (au-dessus de Neuchâtel). À l'âge de dix-huit ans, H. part faire ses études à l'École des arts et métiers à Vienne (Autriche), où il apprend le métier de décorateur. Après sa formation, H. s'installe à Neuchâtel et occupe un poste de chef décorateur aux Armourins, un (le) grand magasin de la ville. « *À l'époque, chaque vitrine était une création* », me dit H. Par l'intermédiaire d'un ami commun, il rencontre alors G., le conservateur du MEN qui « *justement rentrait d'Afrique et voulait faire une exposition avec les objets qu'il avait ramenés* ». Selon H. cela se passe en 1949 ou 1950. Tout en continuant à travailler aux Armourins durant la journée, H. monte alors des expositions pour le MEN pendant la nuit (de 1950 à 1955 environ). Puis il quitte son

démontage de l'exposition) ; ils sont désormais gardés et enregistrés dans les collections au même titre que les objets reposant dans les réserves.

poste dans le grand magasin pour être engagé par G. au MEN en tant que chef décorateur et graphiste ⁸.

Au MEN, H. découvre un laboratoire de photographie entièrement équipé. Comme le photographe du musée ⁹ s'était fait mettre à la porte par le directeur ¹⁰, H. s'intéresse à ce laboratoire inutilisé et décide de l'exploiter. Il commence ainsi à s'intéresser à la photographie, s'achète des livres et des manuels, et la photographie devient sa « passion ». Il photographie les expositions du musée et leurs préparatifs, tout comme les inaugurations, spectacles, réceptions, voyages, objets et personnages. « *Ce qui me plaisait, je photographiais* ». Il travaille ainsi pour le MEN en tant que décorateur, graphiste ¹¹ et

⁸ H. : « *J'apportais la technique d'exposition pratiquée dans les grands magasins, la technique d'exposer les marchandises, je l'amenais au musée. Ce qui n'existait pas avant. Il fallait mettre en valeur les objets exposés. Déjà par la lumière, par les couleurs, par toute la technique d'exposition. Tous les moyens étaient possibles, il fallait mettre en valeur, que ça soit esthétique, plaisant, que ça attire le monde. Et ça a attiré le monde. Parce que c'était unique. On était unique au monde. [...] Avant on ne faisait rien, il y avait des vitrines, avec des rayons et on posait les objets dessus, et puis voilà. Il n'y avait aucune mise en scène. C'est la mise en scène de l'objet qui est importante. Ça, ça fait l'exposition* ». Quand je demande à H. quel lien il y a entre sa technique d'exposition et le concept de « musée dynamique » formulé par le directeur de l'époque (G.), H. me répond : « *Oui c'était justement ça. Quand il a vu comment j'exposais... une marchandise courante des grands magasins, transmis au musée, cette technique, alors il y avait une sorte de dynamique là-dedans* ». Pour plus d'information sur l'idée du « musée dynamique », cf. notamment : GABUS, Jean, « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques », in : Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, pp. 327-342.

⁹ H. me signale que c'était « *un photographe professionnel, il avait appris [la photographie]* ». H., lui, est photographe autodidacte.

¹⁰ H. m'a raconté que le photographe et G. s'étaient « *empoignés* » lors d'une dispute et que par ailleurs le directeur n'était pas satisfait du travail de ce photographe. D'après H., il s'agit du premier photographe du MEN, mais il n'y serait resté que deux ans environ.

¹¹ Il existe de nombreux dessins et illustrations de H. au MEN et dans différentes publications du musée.

photographe jusqu'en 1983. Âgé de plus de quatre-vingts ans, H. habite aujourd'hui avec sa femme dans un petit village en face de Neuchâtel (de l'autre côté du lac)¹². Il n'a pas d'enfants. À propos de son activité de photographe, et des changements technologiques du médium H. me dit : « *Pour moi la photo c'est fini maintenant, parce que ça a tellement changé. J'ai eu ma période...* ».

Le contenu du don H. en bref

Le don de H. au MEN contient des négatifs, des diapositives, des tirages noir/blanc et couleurs, des agrandissements (dont certains ont servi aux expositions de l'époque), ainsi que des albums où H. a collé des photos qu'il a prises dans le cadre du MEN.

Quant aux thèmes photographiés, il y a des :

- photos des expositions au MEN d'environ 1955 à 1983 (vues des installations, des salles, des vitrines);
- photos d'expositions du MEN montrées à l'étranger ;
- photos de voyages privés de H. (Sardaigne, Valais, Baléares, Laponie...)
- photos de voyages effectués dans le cadre du MEN:
 - en Afghanistan (1958) ;
 - au Sahara, Hoggar/Tamesna (1961) ;
 - au Sénégal (1966), Premier Festival des Arts Nègres à Dakar (documentation d'une expo montée par le MEN à l'étranger) et une série

¹² H. a d'ailleurs collé un plan de ce village (en indiquant où se trouve sa maison) à la dernière page d'un album photos qu'il a donné au MEN.

intitulée par H. « Les Belles de Dakar » (il s'agit de photos de femmes dans les rues de Dakar ¹³).

- photos d'objets des collections du MEN (peu de photos d'objets).

En tout, il y a environ 500 tirages rangés dans des boîtes (sans être classés par thème ou date) ou attachés en plusieurs lots en ce qui concerne les agrandissements.

Il y a aussi environ 1800 négatifs rangés dans un classeur (50 pages de fourres à négatifs). Ces négatifs sont classés par sujets (expositions ou voyage), mais pas dans l'ordre chronologique.

Puis il y a différentes boîtes de diapositives (environ 200 diapositives au total) représentant les thèmes que je viens de mentionner (expositions, voyages, objets).

En ce qui concerne les albums : un album de photos s'intitule *Les Très Riches Heures du Musée d'ethnographie de Neuchâtel 1955-1983* et contient des photos d'expositions du MEN et d'événements le concernant (vernissages, spectacles, scènes ou personnages pris lors de voyages avec le MEN) ; et un second album contient une sélection de tirages de la série des *Belles de Dakar*.

Deux mots sur le style des photographies de H.

Les photographies de H. montrent des scènes, des paysages, souvent avec des personnages ou des animaux. Il y a quelques portraits, notamment ceux des femmes dans les rues de Dakar que H. a faits sans qu'elles s'en aperçoivent. Parfois les photos servent à retenir, et documenter, des gestes techniques. Ainsi. H. attire mon attention sur une photo d'une vieille femme laponne qui mâche des lanières de peau pour en faire des ficelles : « *Cette*

¹³ Ces femmes étaient habillées de très beaux tissus et en tulles colorées à l'occasion du Festival qui se déroulait à Dakar, et qui comme me l'a dépeint H., avait mis toute la ville en ébullition.

vieille femme là elle mâche le fil. Ils tranchent des filets dans la peau et puis ils mâchent, les vieilles femmes mâchent ce fil pour qu'il soit souple ». H estime qu'il s'agit là d'une photographie d'intérêt ethnographique : « *c'est intéressant, c'est une méthode intéressante pour faire le fil pour la couture, parce qu'autrement ils n'ont pas de fils* »¹⁴. Les photographies de H. sont pour la plupart réalistes, en ce sens qu'il ne les a pas retouchées ou transformées. À la question des retouches, H. me répond : « *Pour l'ethnographie, je ne fais pas de retouches. Pour l'ethnographie, il faut que ça soit juste, exacte, il faut que ça soit comme c'est. On ne peut pas tricher, ça ne sert à rien, ce n'est plus plausible si on triche* ». Il existe pourtant quelques montages parmi les photos de H., et certaines où l'on peut remarquer des effets de style particuliers (effet de flou par exemple). Les propos de H. montrent que celui-ci conçoit la photographie comme un médium qui représente les choses comme elles sont, sans les déformer, et l'ethnographie est présentée comme une possibilité de documenter, de relater objectivement les choses comme elles sont. La problématique de la photographie appréhendée comme technique d'enregistrement « neutre » et de son utilisation par la discipline anthropologique par souci d'objectivité et de scientificité est traitée dans de nombreux ouvrages. Je ne m'y intéresserai pas dans ce travail¹⁵.

¹⁴ H. ajoute : « *G. avait fait une même photo chez les Esquimaux où ils mâchent le fil, vous verrez dans une publication, un Esquimau il mâche le fil pour qu'il soit souple* ».

¹⁵ Pour ne citer que deux exemples d'ouvrages sur le rapport entre médium photographique, anthropologie et production d'une « vérité » objective : EDWARDS Elizabeth (dir.), *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/London, Yale University Press et MARESCA Sylvain, « Les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », in : *Terrain*, n°30, 1998, pp. 83-94.

Comment les photos m'apprirent qu'après G. vint J. et A. remplaça H.

En tant que photographe du musée, H. avait photographié les différentes expositions pour lesquelles il faisait aussi la mise en scène ¹⁶. Du coup, la première chose que j'ai faite lorsque je me suis penchée sur les photos du don H., a été de me familiariser avec les expositions passées du MEN. R. m'a imprimé la liste chronologique des toutes les expositions du MEN et j'ai ainsi appris à me repérer dans cette liste. Je me suis concentrée sur les expositions allant de *La vie des Touareg* (1949) à *Le corps enjeu* (1983), c'est-à-dire sur la période qui concerne la présence de H. au MEN. Ce faisant, j'ai perçu les expositions comme une épine dorsale dans la temporalité du musée. Les expositions passées, ou plus exactement les photographies, les titres et les dates des expositions passées me sont apparus comme des bornes dans la vie du MEN. C'est notamment par l'intermédiaire de cet enchaînement d'expositions, que j'ai « assisté » aux changements de conservateur et de photographe au MEN: après G. vint J. et A. remplaça alors H.

En plus des photographies, des titres et des dates des expositions, ce sont les noms des collaborateurs du musée qui m'ont aidée à me repérer dans la temporalité du MEN. Grâce à ces repères, j'ai pu mettre de l'ordre dans les photos de H. et corriger d'éventuelles erreurs d'attribution qui s'étaient glissées dans les annotations du photographe. H. a en effet inscrit le nom des expositions respectives au dos d'un bon nombre des tirages et sur les boîtes de négatifs.

Le témoin puis la mise en boîte

Une dimension intéressante de ce fonds de photos donnés au musée était que leur auteur, le photographe, vivait encore (et vit encore au moment où je rédige ces lignes). Il

¹⁶ Je ne sais pas exactement en quelle mesure G., le conservateur, laissait la liberté à H. dans l'élaboration d'une mise en scène. H. faisait en tout cas tous les décors et la mise en place des objets dans les vitrines.

pouvait donc parler de ses photos et peut-être répondre à des questions qu'elles susciteraient et auxquelles les personnes du musée ne pouvaient pas répondre. Comme je l'ai signalé plus haut, certaines photos comportent une brève annotation inscrite au dos (annotations qui datent probablement de peu avant la remise au musée) mais d'autres images ne comportent aucune indication. Certaines images comportaient donc une part de mystère ou d'incertitude. R. pouvait me renseigner sur une grande partie des questions concernant les photos de H., ils avaient en effet été contemporains au MEN depuis les années soixante. Mais même R. ne savait pas identifier toutes les images ou confirmer toutes les inscriptions. J'en donnerai un exemple : une photographie noir et blanc montrait un homme avec une sorte de canne dans les mains, dans une position pouvant rappeler celle d'un joueur de golf, et dans un paysage dénudé et plat¹⁷. Comme la photo en question se trouvait parmi des images prises en Laponie, R., à qui le sujet n'évoquait rien, a pensé qu'il s'agissait peut-être d'une scène laponne. Or quand j'ai posé la question à H., il a ri en me disant qu'il s'agissait en fait du Seeland. Il s'agissait en effet d'un paysan du Seeland bernois en train de jouer au jeu typique de cette région, « *le sport des paysans du Seeland* », le *Hornuss*. H. en profite pour m'expliquer en deux mots comment se déroule une partie de *Hornuss* et me dit que même s'il s'agit d'une scène locale, « *c'est aussi du folklore, un jeu typique, unique au monde dans le Seeland* » et qu'« *il faut maintenir* ». À propos de la faculté de reconnaître le sujet d'une photographie, André Rouillé dit que « nous ne percevons ici et maintenant rien qui ne rencontre un écho dans notre mémoire, rien qui ne soit branché avec le passé. [...] Aussi voir, est-ce, d'une certaine manière, toujours revoir » (Rouillé, 2005 : 288). Si les photos n'évoquaient rien à la mémoire de R., celui-ci ne pouvait rien reconnaître de significatif sur celles-ci. Une photographie peut faire ressurgir un savoir oublié, fonctionnant alors comme une madeleine de Proust.

¹⁷ Il s'agit de la photographie figurant sur la page de titre du mémoire.

J'ai donc rencontré H. pour lui poser des questions sur sa manière de travailler et pour récolter des informations qui nous (en l'occurrence à R. et à moi) permettraient de qualifier les clichés mystérieux. Mais même H. ne se souvenait plus de tout ¹⁸. Pendant cette première période de débroussaillage des photos, j'ai donc principalement collaboré avec R.. Je rencontrais F. pour des discussions plus générales sur H., sur ses collaborateurs et sur le contexte du musée. Je ne faisais que croiser rapidement M. de temps en temps.

J'ai rencontré H. deux fois. La première fois, il est venu au MEN et nous avons discuté en ayant ses photographies sous la main. À la fin de l'entretien, H. a d'ailleurs dit : « *Naturellement, il faut avoir le matériel devant nous, sinon on ne peut pas discuter* ». Lors cette première entrevue, H. a complété son don en apportant quelques boîtes de diapositives supplémentaires. La seconde fois, je suis allée voir H. chez lui, de l'autre côté du lac. Ce fut d'ailleurs avec Genève le point le plus lointain de mon terrain ethnographique. J'ai à cette occasion jeté un coup d'œil à des albums de photos qu'il avait chez lui et qu'il m'a montrés avec enthousiasme (un album sur la région des Trois Lacs et un autre sur l'exposition nationale suisse en 2002 – Expo02).

Outre ces rencontres avec le photographe, j'ai passé un mois au sous-sol du MEN à répertorier le contenu de son don et à y mettre un peu d'ordre, étant donné que H. n'avait pas classé ses tirages photographiques avant de les donner. J'ai donc classé les photos des différentes expositions en suivant la chronologie des expositions passées et établi un inventaire sommaire. Cet inventaire, consistant en une liste écrite du contenu du don, venait marquer l'entrée des photos dans l'univers et la logique du musée. La liste en faisait un objet d'archives et de collection. Au bout d'un mois de travail de scribe et de détective, assistée par

¹⁸ H. a pu me renseigner sur certaines dates, mais parfois la date que j'avais pour une photo (d'après une publication par exemple) et celle que H. m'indiquait ne correspondait pas. Cela m'a renvoyé à la question que formule Paul Ricoeur : « jusqu'à quel point le témoignage est-il fiable ? » (Ricoeur, 2000 : 202).

R. et sa mémoire, j'ai imprimé la liste que j'avais établie ¹⁹, je l'ai mise dans un classeur, j'ai rangé les photos, diapositives et albums dans une boîte, collé une étiquette sur la boîte (« Don H. 2006 »), rangé la boîte dans une armoire, fermé la porte à clé et remis la clé à sa place dans le bureau de F..

Ces photographies sont donc désormais conservées dans une armoire du MEN. Par l'intermédiaire de mon inventaire (écrit), certaines informations sur le don et ses photos ont été intégrées dans l'espace, la logique et l'ordre du musée (classées, étiquetées, mises en boîte, rangées, enfermées, conservées). Les photographies du don H. sont ainsi venues alimenter les archives du MEN. Par cette opération, celui-ci met son histoire en boîte pour pouvoir la ressortir dans certaines occasions (recherches documentaires, expositions, commémorations, publications) et pour pouvoir l'oublier le reste du temps. D'une certaine manière, il réduit à ce carton de photographies une partie de son passé, et lui délègue ainsi la mémoire de son histoire.

Un regard anthropologique à travers la photographie

Lorsque je me suis adressée au MEN pour travailler sur quelques photographies qui dormaient dans ses fonds, j'envisageais de réaliser un mémoire interdisciplinaire. Comme j'ai aussi étudié l'histoire de l'art, je pensais travailler sur la photographie ethnographique et croiser ainsi histoire de l'art et anthropologie. Or je me suis peu à peu rendue compte qu'il me fallait revoir la nature interdisciplinaire de cet exercice et donner la priorité à *une* méthodologie. En effet, le travail de mémoire que j'entamais vise à légitimer un savoir dans une discipline en particulier. Comme je m'étais décidée pour le mémoire en ethnologie, je devais essayer de porter un regard anthropologique sur mon objet, utilisant la méthode de cette discipline.

¹⁹ Voir annexe (Liste d'inventaire du don H.)

Ces considérations méthodologiques m'ont en quelque sorte « sortie » du cliché photographique et m'ont poussée à considérer les pratiques *autour* des photographies. Attirée par la photographie, je désirais en faire mon objet. Or, pour porter un regard anthropologique sur cet objet, il m'a fallu m'en distancier et me soustraire à la séduction qu'il exerçait sur moi. En tant qu'apprentie ethnologue, je devais alors m'intéresser aux pratiques des acteurs *autour* de la photographie, et plus particulièrement autour de la photographie au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, dans le contexte précis de mon enquête. J'ai alors observé les acteurs, ce qu'ils faisaient et disaient de la photographie. Je me suis demandé quel sens avait la photographie dans ce contexte particulier. Voyons à ce propos ce qu'Howard Becker dit du sens de la photographie. Le sens des photographies « est le produit des configurations où on les utilise, le résultat de l'action de tous ceux qui sont impliqués dans ces configurations, et il varie donc dans l'espace et dans le temps. Tout comme les tableaux trouvent leur sens dans un monde de peintres, de collectionneurs, de critiques et de conservateurs, les photographies trouvent le leur dans la manière dont ceux qui sont impliqués dans leur élaboration les comprennent, les utilisent et leur attribuent donc du sens » (Becker, 1999: 174). D'après Becker, la photographie tire son sens d'un contexte social particulier et de l'activité des acteurs dans ce contexte autour de l'objet (en l'occurrence, la photographie). En observant quel sens est attribué à la photographie par ceux qui la font et l'utilisent, il est alors possible d'observer des interactions et des représentations liées à un contexte donné. Il s'agit donc d'un travail sur la photographie, mais aussi d'un travail fait *à travers* la photographie, c'est-à-dire en observant comment elle fait sens.

La photographie : actualisation et non indice

André Rouillé signale dans son ouvrage sur la photographie, que « sur le plan des recherches, des théories et des textes, la photographie est un objet neuf, aussi neuf que sa

reconnaissance culturelle. C'est pourquoi elle reste encore largement inexplorée, grandement ignorée ou délaissée par les auteurs et les théoriciens, généralement sous-estimée dans son intérêt et dans sa complexité » (Rouillé, 2005 : 13). L'auteur, désirant « tracer de nouvelles directions, expérimenter de nouveaux outils théoriques », critique la conception indicielle de la photographie qui a longtemps prévalu dans les écrits sur le sujet (notamment dans *La chambre claire* de Roland Barthes). Dans ces théories, la photographie est conçue comme la trace (indice) de quelque chose qui lui préexiste, de ce qu'elle représente. Ceci suppose que le rapport entre l'image photographique et ce quelque chose qu'elle représente - une personne, un objet, un lieu - n'est pas facultatif mais obligatoire. Ce qui est sur la photo était forcément présent au moment de la prise de vue. Cela a existé, la photo en étant l'emprunte (enregistrement d'une trace visible), autrement dit la preuve ²⁰. Critiquant cette compréhension de la photographie, Rouillé dit : « Au-delà de leur fécondité théorique, les notions de traces, d'empreinte ou d'indice ont eu l'immense inconvénient de nourrir une pensée globale, abstraite, essentialiste ; de proposer une approche totalement idéaliste, ontologique, de la photographie [...] Selon cette théorie, “ la ” photographie est avant tout une catégorie dont il convient de dégager les lois générales ; ce n'est ni un ensemble de pratiques variables selon leurs déterminations particulières, ni un corpus d'œuvres singulières » (Rouillé, 2005 : 14). Rouillé invite donc à mettre l'accent sur les pratiques, sur les différents acteurs et contextes des photographies. Je perçois dans les propos de Rouillé une approche du médium photographique qui rejoint celle de Becker (1999), centrée sur les acteurs, les pratiques et le contexte ²¹. C'est dans ce sens que j'essaierai d'appréhender moi-même la photographie.

²⁰ Avec la technologie numérique, la nature indicielle de la photographie numérique est radicalement remise en question.

²¹ J'ai d'ailleurs été étonnée de ne trouver aucune référence aux textes de Becker dans l'ouvrage de Rouillé.

Dans le paragraphe suivant, je présenterai brièvement comment Rouillé perçoit la photographie et l'acte photographique. Nous verrons par la suite si sa vision peut nous aider dans la compréhension du don H. et plus généralement de la photographie dans le contexte du MEN. Rouillé présente la photographie ainsi : « Dans [le] cadre global de la modernité du milieu du XIXe siècle, la machine-photographie vient tenir un rôle immense : produire des visibilités adaptées à l'époque nouvelle. Moins figurer de nouvelles choses qu'extraire des choses de nouvelles évidences. Car les visibilités ne se réduisent pas aux objets, aux choses ou aux qualités sensibles ; elles correspondent à un éclairage porté sur les choses : une façon de voir et de faire voir, une distribution particulière de l'opaque et du transparent, du vu et du non-vu » (Rouillé, 2005 : 43). La manière de photographier change au fil du temps parce que les idées et les regards changent.

Je retiendrai que selon Rouillé, la photographie est une « actualisation » : « telle image photographique n'est pas une simple empreinte des choses matérielles, elle est l'actualisation d'un rapport photographique (immatériel) avec un état de choses (matériel) : le passage d'un infini-virtuel à un fini-actuel » (ibid. 265). Je retiendrai aussi le lien que l'auteur établit entre photographie et événement : « L'image photographique, qui toujours désigne des choses et des états de choses, exprime simultanément des événements » (ibid. 269). L'acte photographique fixe donc non seulement une chose (matérielle) mais encore un événement (immatériel). Alors que le paradigme indiciaire faisait dire à la photographie « ça a été » (mode affirmatif), Rouillé insiste sur le fait que la photographie est aussi composée d'un mode interrogatif qui fait demander au cliché « qu'est-ce qui c'est passé ? ». Ce second mode est celui « des événements photographiques et extra-photographiques : c'est le mode des incorporels, de l'écriture, de la mémoire » (ibid. 292). Dans les images s'incorporent des

événements, des rapports, des idées, des enjeux. Les photographies sont ainsi des objets à la fois matériels et immatériels. Celles-ci représentent une part d'invisible.

Hypothèse

L'hypothèse de mon travail s'appuie, d'une part sur le fait que la photographie trouve son sens dans les pratiques des acteurs et dans un contexte particulier, et qu'elle peut nous éclairer sur ce contexte. D'autre part, elle considère que la photographie donne corps à des événements et permet de les représenter (*re-présenter* dans le sens de les *rendre présent à nouveau*) alors que ceux-ci sont passés. Les photographies sont alors non pas seulement des empreintes, preuves de ce qu'elles représentent (rapport indiciaire), mais elles permettent de demander « qu'est-ce qui s'est passé ? ».

Qu'en est-il du photographe au MEN ? Des photographies du MEN ? Et du MEN vu à travers ses photographies ? Les trois questions figurant dans le titre du travail, renvoient à différents rapports entre la photographie (la pratique et l'image) et le Musée d'ethnographie de Neuchâtel (l'institution, sa mission et ses acteurs). Elles correspondent à ce que j'aborderai au cours de mon travail. À partir de ces interrogations initiales, mon hypothèse consiste à dire que la photographie permet d'articuler le temps, de se repérer dans celui-ci en se référant aux différentes catégories du temps (passé, présent, futur) et que, de ce fait, elle prend une importance particulière dans des situations de changements (succession, transition, deuil) qui sont des moments où l'articulation entre passé, présent et futur doit être redéfinie ²². Dans de

²² Je m'inspire ici de l'idée de « moments de crise du temps » que François Hartog formule dans son ouvrage *Régimes d'historicité* : « Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre leur évidence les articulations du passé, du présent, du futur » (Hartog, 2003: 27).

tels moments de transition, la photographie permet de se souvenir, de représenter le passé, de le commémorer, mais elle contient aussi une part de flou et d'oubli.

À la lumière de cette hypothèse, je me demanderai quel est le sens des photographies du « don H. » dans le contexte actuel de changement d'équipe au MEN (i.e. succession durant l'année 2006). Je chercherai à montrer que d'une part, cette succession est la raison même du don, et que d'autre part, les photographies de H., perçues dans toute leur épaisseur historique, sont *révélatrices du musée*. Elles dévoilent des enjeux fondamentaux du MEN et de l'entreprise muséale dans son essence même, en ce qu'elles cristallisent la tension entre le souvenir et l'oubli qui se trouve au centre de l'entreprise muséale de conservation et d'accumulation du temps, des objets et du savoir.

Pour vérifier cette hypothèse, je commencerai par ma première question, *Qu'en est-il du photographe au MEN ?* J'observerai pourquoi et comment la photographie *se fait* dans ce musée. Pour cela, je me référerai à la pratique de l'actuel photographe du MEN (A.) et de son prédécesseur (H.), donateur au MEN d'un lot de ses photographies (le don H.). Je me demanderai alors si on peut dire que la photographie sert de point de repère dans le temps et si elle permet à ceux qui la font, ou la regardent, de se référer au passé, au présent et/ou au futur et comment ils le font. J'essayerai de voir quels liens existent entre la photographie et la mémoire, en considérant que cette dernière se compose de souvenirs et d'oublis. Je le ferai en citant des exemples de mon terrain.

Après avoir observé la pratique du photographe du MEN et établi le lien entre la photographie, le souvenir et l'oubli dans le contexte de ce musée, je me pencherai plus particulièrement sur les clichés du don H. (des images représentant ce musée) et j'en viendrai à poser un regard sur le MEN à travers ses propres images. Ainsi, je me pencherai sur la période de succession qu'a connue le MEN durant l'année 2006. Je réfléchirai notamment à la

manière dont je me suis retrouvée à observer ces changements « à travers la lorgnette du don H. ». Je décrirai la situation en citant les propos des acteurs et en relatant mes observations. De cette manière, je relèverai qu'un objectif important de la nouvelle équipe du MEN est de « mettre de l'ordre », de « réorganiser les archives ». Je me demanderai quelle place occupent les documents photographiques dans cette entreprise de réorganisation. J'en arriverai à dire que la photographie est une *provocation* pour le musée.

Enfin, j'observerai l'interaction entre la situation de succession au MEN et le don de ces photographies. Je le ferai en m'appuyant sur la « biographie » des photographies du don H. et sur les paroles des acteurs rencontrés, notamment celles du donateur. Je finirai par une réflexion sur le sens de telles photos au sein du musée et sur leur potentiel réflexif.

Mais avant de me pencher sur la pratique de la photographie au MEN, je terminerai la présentation de mon terrain et de ma méthode.

Méthode

Comment j'ai accédé aux lieux d'observation sur mon terrain

Durant les premiers mois de mon enquête (ce qui correspond à la phase de familiarisation avec l'objet sous la forme de l'inventaire sommaire du don H.), j'ai accédé à mon principal lieu d'observation avec une clé que F. m'avait confiée pour venir travailler sur le fonds. F. est professeur d'ethnomusicologie à l'Institut d'ethnologie, en plus d'être conservateur adjoint (ou d'*avoir été*, vu qu'il est parti à la retraite pendant mon terrain). Le bureau de F. se trouve à côté de la place que R. m'avait attribuée dans les sous-sols du musée et où sont d'ailleurs placées les armoires contenant une importante partie des fonds

photographiques du MEN ²³. Cette clé est destinée à l'assistant de F., mais j'ai pu en bénéficier parce que nous étions en pleines vacances d'été, et qu'il n'y avait donc personne à ce poste. Au sous-sol, parmi d'autres locaux, se trouve également l'espace de travail de A., photographe du musée ²⁴. La clé permet de passer du bâtiment de l'Institut d'ethnologie au sous-sol du MEN en passant à côté du vestiaire et des toilettes et en traversant une porte vitrée. La séparation est donc effective mais transparente. La clé permet également un autre accès en passant par la bibliothèque de l'Institut d'ethnologie, située au dernier étage de celui-ci. En effet, un ascenseur relie la bibliothèque et le sous-sol du MEN, en passant par le rez-de-chaussée qui est le niveau de la réception du MEN, de l'entrée aux expositions et de la cafétéria. À la reprise du semestre universitaire, j'ai rendu la clé. J'étais alors assez intégrée sur mon terrain pour passer par des chemins praticables sans clé.

J'observais les allées et venues des différents collaborateurs du MEN et je profitais de chaque occasion pour discuter avec eux, m'intégrant ainsi petit à petit sur mon terrain. Je me déplaçais avec une aisance de plus en plus grande entre ces différents espaces, au point où un collaborateur m'a dit un jour : « *Tu as l'air de plus en plus en forme* ». J'ai rapporté cette observation au fait que je commençais à ressentir une certaine liberté de mouvement sur mon terrain. Mais pour que mes déplacements soient entièrement tolérés, j'ai dû me soumettre à un tour de présentation, accompagnée par F. en tant que responsable de ma personne. Il fallut, lors de cette tournée d'officialisation, expliquer en deux mots à chaque collaborateur du musée la raison de ma présence parmi eux et pourquoi il m'était permis de me déplacer dans les coulisses de l'institution. Cette raison était que je travaillais sur les photos du don H.. Il

²³ Il s'agit de photographies du MEN (expo, objets) et d'autres fonds photographiques ne représentant pas le musée. Par ailleurs, un certain nombre de photographies (principalement des agrandissements qui ont été utilisés dans de précédentes expositions) sont déposées dans un local qui se trouve dans les combles du MEN.

²⁴ À l'époque de H., le labo photo ne se trouvait pas là où travaille le photographe aujourd'hui. L'espace de l'ancien labo est aujourd'hui le bureau du graphiste du MEN.

existe cependant des degrés d'accessibilité au MEN. En effet, je pouvais désormais me déplacer dans la majorité des espaces du musée, mais les réserves restèrent toujours un lieu tabou où je ne pouvais accéder seule qu'au prix de sévères remontrances de la part de R.. Durant les premiers temps, j'ai donc observé depuis mon poste à la cave : une observation mi-participante, mi-« flottante » (je reviendrai sur la notion d'observation flottante). Mon inventaire sommaire terminé, je n'avais plus de tâche régulière m'appelant au musée. J'avais rangé les photos dans leur boîte et dans leur armoire, et R. qui me suivait dans ce travail était parti à la retraite.

J'ai alors utilisé mes passages à la bibliothèque pour « rôder »²⁵ sur mon terrain en allant parfois voir les collaborateurs au sous-sol ou en passant du temps à la cafétéria. Cette cafétéria, que se partagent l'Institut d'ethnologie et le Musée d'ethnographie, a été une aubaine pour moi. Elle m'a servi parfois d'aire de repos, de point de chute et de ralliement, mais surtout de point stratégique pour pratiquer l'« observation flottante ». Comme le formule C. Pétonnet, l'observation flottante « consiste à rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser “flotter” afin que les informations la pénètrent sans filtre, sans a priori, jusqu'à ce que des points de repères, des convergences, apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes » (Pétonnet, 1982 : 39). Bien qu'il me semble impossible d'observer sans *aucun* a priori, quel qu'il soit, il est possible d'observer sans hypothèse préalable à vérifier (voir le chapitre *Approche inductive*).

Je me suis donc efforcée de sauter sur toutes les occasions potentielles pour rencontrer les acteurs de mon terrain. Comme celui-ci se déroulait principalement dans ces quelques espaces, je pouvais difficilement être sur place de l'ouverture à la fermeture, surtout étant

²⁵ Terme utilisé par un camarade d'étude qui me voyait souvent à la cafétéria du musée et de l'Institut d'ethnologie.

donné que je ne voulais pas trop me faire remarquer. J'ai donc adopté une attitude de détective, essayant de rester discrète et « flottante » dans cet environnement peuplé d'ethnologues. Il m'a alors fallu définir des horaires stratégiques. J'ai vite compris que les heures les plus rentables dans cette optique s'étalaient entre 10h et 11h, puis entre 12h15 et 13h30, ou l'après-midi à partir de 14h-14h30. Je ne suis jamais restée après 17 h, sauf lors de vernissages ou autres événements (que j'ai essayé de fréquenter assidûment durant la période de mon enquête). J'ai également pu mesurer mon intégration croissante sur le terrain aux réactions des personnes travaillant à la cafétéria, comme le montre par exemple l'expression suivante: « *Ah, mais Manus on la connaît !* ».

Malgré ma clé et mes stratégies, malgré le fait que je me sois bien entendue avec les acteurs et qu'ils se soient progressivement habitués à ma présence, je pense parfois que celle-ci n'a peut-être pas été assez régulière, ni mon rôle assez clair, pour me permettre de me sentir complètement à l'aise. Mais il se peut aussi que ce sentiment d'inconfort aille de pair avec l'expérience du terrain. À en croire les témoignages d'autres ethnologues en situation d'enquête, cela semble même fort probable ²⁶. Et je dirais pour terminer sur ce point : quelle que soit la manière dont l'ethnologue s'y prend sur le terrain « la relation d'enquête est [...] une relation sociale extra-ordinaire, incongrue » (Fournier, 2006) et peu naturelle. D'autant plus parce que j'enquêtai parmi des ethnologues. Je me suis ainsi rendue compte de ma propre « mise en scène » sur le terrain ²⁷, notamment dans mon effort de rester observatrice

²⁶ À propos du malaise de l'ethnographe sur son terrain, voir par exemple l'article de Martin de la Soudière, « L'inconfort du terrain », in : *Terrain*, n°11, 1988. [en ligne] <http://www.terrain.revues.org>.

²⁷ « Le rôle personnel du chercheur est une ressource [...] à travers par exemple l'imprégnation qui lui donne accès peu à peu aux codes et normes locales, mais c'est aussi un biais. La plupart des données sont produites à travers ses propres interactions avec les autres, à travers la mobilisation de sa propre subjectivité, à travers sa propre « mise en scène » (Olivier de Sardan, 1995 : 104).

flottante, discrète et évasive. Je serais d'ailleurs curieuse d'avoir l'avis des ethnologues observés sur mon attitude durant cette période au MEN.

Approche inductive

Je n'avais pas d'hypothèse préalable à mes observations de terrain. La photographie, le MEN et le don H. étaient mes mots-clés. Dans un premier temps, j'ai amassé le plus d'information possible, en observant à l'envi. En phase finale de mon enquête, j'ai relu mes notes (journal de terrain et notes de lectures) et réécouté (ou relu) les entretiens²⁸. J'ai croisé les propos des différentes personnes que j'avais rencontrées et, à partir de là, j'ai relevé des thèmes récurrents qui me semblaient significatifs. Il m'est ainsi apparu que la tâche de l'ethnologue est principalement de produire une compilation intelligente et significative de ce qu'il a observé, donc de ce qu'il a entendu dire et vu faire dans un contexte (moment et lieu) donné, en suivant une hypothèse qu'il aura remaniée tout au long de l'enquête. Autrement dit, je me suis efforcé de pratiquer l'« alchimie particulière de cette discipline qui, à travers l'assemblage et la recombinaison d'évidences multiples et variées, pose un regard neuf, pertinent et même parfois utile sur le monde qui nous entoure » (Hertz, 2004 : 82).

Les entretiens et la prise de note

Durant toute la durée de mon terrain, j'ai eu l'occasion de discuter de manière informelle avec les acteurs. J'ai effectué le premier entretien formel (utilisant un enregistreur et une grille de question semi directive) avec H., l'auteur et donateur des photographies. Par la

²⁸ Pour tester différentes manières de procéder, j'ai transcrit entièrement certains entretiens et pour d'autres je n'ai pris que des notes pendant l'écoute. La transcription me paraît utile pour reconsidérer rapidement un entretien, mais certains éléments ne ressortent pas dans une transcription (intonation, accent, ambiance). L'idéal serait de retranscrire *et* réécouter plusieurs fois les entretiens.

suite, j'ai effectué des entretiens aussi bien formels qu'informels, parfois enregistrés et d'autres fois pas. J'ai aussi enregistré des discours lors de vernissages ou autres événements au MEN.

De plus, j'ai très vite adopté le système du carnet de note (ou « journal de terrain ») pour fixer les observations et les réflexions qui me venaient durant mon enquête.

Les sources écrites

J'ai beaucoup lu durant toute la durée de mon enquête. D'abord pour comprendre le contexte des photographies de H. et pour m'aider à en faire l'inventaire, puis pour développer des réflexions thématiques à partir de mon objet et de mon enquête. Je pense que le fait d'avoir une bibliothèque d'ethnologie intégrée à mon terrain ne m'a pas seulement servi. En effet, la tentation a souvent été grande d'essayer de trouver des pistes et des informations dans les textes plutôt que sur le terrain. J'ai donc régulièrement fait l'effort de revenir à mes observations de terrains et de les valoriser, effectuant ainsi des va-et-vient entre théories et observations.

2. COMMENT LA PHOTOGRAPHIQUE SE FAIT AU MEN

Je commencerai par évoquer principalement le travail du photographe actuel du MEN, A., tout en me référant parfois à l'activité de son prédécesseur (et auteur du don) H.

Le travail de l'actuel photographe du MEN

Au sous-sol du MEN, se trouve le laboratoire de prise de vue de A., photographe attitré du MEN. Il travaille à mi-temps pour le musée depuis l'entrée en fonction du conservateur J. en 1980. Parallèlement, A. est photographe de presse pour un journal quotidien et utilise le même local photo pour le musée et pour la presse. Avant d'installer ce labo dans le bâtiment du MEN, il photographiait dans son laboratoire en ville (Neuchâtel). Ce local a été installé au musée pour qu'il n'ait plus à déménager les objets qu'il devait photographier. Depuis 1999 la totalité du travail photographique au MEN se fait numériquement et on ne trouve aujourd'hui dans ce local ni bassines, ni agrandisseur mais du matériel pour travailler l'image numérique (ordinateur, appareils photos numériques à haute définition, scanner). Les techniques de l'image ont beaucoup changé depuis le passage au numérique et A. m'a raconté comment il s'y prenait au temps de l'analogique pour développer les agrandissements prévus pour les expositions : « *c'était un travail titanesque !* ». Dans ce local, se trouve aussi un système d'éclairage pour photographier les objets (lampes, flashes, trépieds), car les prises de vue d'objets demandent tout un savoir faire de positionnement et de mise en lumière.

Dans son travail de photographe pour le musée, A. différencie trois axes principaux :

- Les photos d'objets.
- Les photos pour des demandes extérieures (publications, presse).
- Les photos *pour* les expositions et *des* expositions.

En plus de cela, A. affirme faire « *un peu de travail d'archivage et de classement* ».

Les photographies de A. sont sauvegardées et stockées d'une part sous forme de gros fichiers informatiques. Elles sont classées par ordre chronologique. C'est-à-dire que A. retrouve ses photos en se souvenant de la date des événements et des prises de vue. Je pense qu'une autre personne que lui aurait de la peine à s'y retrouver parmi les fichiers, et lui-même avoue que la recherche d'un fichier précis n'est pas toujours évidente. D'autre part, les images sont gravées sur un CD (il s'agit alors de fichiers de plus petite taille), et les différents CD sont classés, chronologiquement, dans des classeurs. Pour facilement reconnaître le contenu des CD, A. leur joint des tirages papier des images (format réduit et de qualité rudimentaire).

Les programmes informatiques permettent par ailleurs à A. de restaurer d'anciennes photographies ou d'anciennes diapositives. Pour l'ouvrage publié à l'occasion du centenaire du MEN en 2004, il me raconte avoir par exemple restitué les couleurs effacées sur des diapositives où il ne restait plus que les teintes rouges (magenta).

Photographier les objets

En visitant les réserves du MEN, j'ai remarqué des étiquettes avec l'inscription « à photographeur » posées ou coincées sur certains objets qui n'étaient pas rangés²⁹. En effet, il est prévu que chaque objet soit photographié avant qu'il entre dans les collections du musée. La photographie participe donc de ce « rite de passage des objets arrivant au musée » (Hainard, 1984 : 186). D'après R., cette pratique de prise de vue systématique des objets n'existe pas depuis toujours au musée. Il m'a dit qu'avant cela, les objets n'étaient pratiquement photographiés qu'en vue d'une publication.

²⁹ Dans les réserves, les objets des collections du MEN sont rangés dans des armoires, des tiroirs ou accrochés sur des panneaux.

En 1988, a été initialisée la base de donnée des collections du MEN qui comporte des fiches descriptives des objets, et à partir de 1997, les photographies des objets ont commencé à être intégrées à ces fiches informatiques. Au début, les images étaient prises avec l'aide d'une caméra numérique puis l'appareil photo numérique est venu remplacer la caméra, produisant des images d'une bien meilleure qualité.

Les photos d'objets que prend A. sont donc destinées à la base de donnée mais il tient aussi à ce que ces photos soient d'assez bonne qualité pour pouvoir être publiées : « *On s'est dit quand on a commencé de faire ça, qu'on ne voulait pas faire uniquement de la photo passeport d'objet, moi j'ai toujours défendu qu'on fasse, peut-être que ça prenne un petit peu plus de temps, mais qu'on fasse des photos qui soient correctes et qu'on puisse utiliser si on a besoin de les publier, qu'on ne doive pas les rephotographier* » (A.). Pour certains objets, il existe déjà des photos en noir et blanc, et quand celles-ci sont d'assez bonne qualité, elles sont scannées pour figurer sur la base de données. Ce travail est d'ailleurs toujours en cours, et pour le moment, sur les 35'000 objets du MEN, 15'000 ont leur « portrait » sur la base.

Photographier pour la presse et les demandes extérieures

D'autre part, A. répond aux demandes d'images venant de l'extérieur, en vue de publications pour d'autres musées. Il gère aussi le service de presse pour les expositions, c'est-à-dire qu'il livre à la presse un CD avec les photos et les textes de chaque exposition ³⁰.

³⁰ H. m'a dit qu'il faisait les photographies des expositions du musée surtout pour la presse. Il donnait une dizaine de tirages à la secrétaire qui les transmettait aux journalistes, et il en gardait toujours « *une pour [lui]* ». Nous verrons plus loin que ce « pour [lui] » n'est pas très clair (flou entre statut privé et professionnel des clichés).

Travailler l'image pour les expositions

Puis, il y a le travail sur l'iconographie de l'exposition. Il s'agit pour cela de fabriquer et de chercher des images, parfois de les retravailler ou de les adapter à un support particulier avant de les utiliser pour la scénographie. A. a également composé certaines affiches pour des expositions du MEN. Par exemple l'affiche de l'exposition *Remise en Boîte* pour laquelle il a fallu d'abord faire creuser un trou pour ensuite le photographier, superposer des photographies et manipuler à plusieurs reprises l'image initiale. Certaines photographies sont aussi prévues pour le « texpo », petite brochure accompagnant l'exposition.

Photographier les expositions du MEN

Une partie importante du travail de A. consiste à photographier les expositions du MEN, principalement une fois que celles-ci sont terminées, c'est-à-dire ouvertes aux visiteurs. Mais il photographie aussi le processus scénographique, c'est-à-dire les expositions en train de se faire et de se défaire (montage et démontage).

Montage et démontage : dévoiler l'artifice

D'une part, A. documente la construction d'une exposition. Il photographie ainsi différentes étapes du montage, puis du démontage. Il en résulte des vues de salles en « chantier »³¹, des aperçus des coulisses de la mise en scène, de la naissance à la mort de la mise en place des décors et des objets. Certaines photos montrent ce travail en cours avec des personnages, par exemple le scénographe, les techniciens, les peintres etc., alors que d'autres prises de vues montrent uniquement la scène en construction (décors, objets), c'est-à-dire sans

³¹ Terme utilisé par D. (et très probablement aussi par le reste de l'équipe du MEN).

ses acteurs (humains) ³². Ces photos documentaires du processus scénographique renvoient à un regard qui chercherait à montrer l'artifice d'une exposition en révélant son processus constructif. Perçues ainsi, ces photos sont caractéristiques d'une réflexion méta-discursive du MEN sur sa propre pratique expographique : « *l'artifice n°1, c'est l'exposition elle-même, autrement dit, la matérialisation et la mise en espace d'un propos théorique* » (D.).

Re-présenter l'éphémère : garder des traces pour raconter les expositions passées

D'autre part, une partie importante de la pratique photographique de A. consiste à photographier les expositions finies (ouvertes au public). Il fait alors une sorte de visite photographique de l'exposition, de l'entrée à la sortie, salle par salle, scène par scène, sans oublier les textes de salle. Il fait ces photos pour pouvoir « raconter » l'expo, et cela principalement en vue du moment où l'exposition sera terminée et démontée, donc quand elle aura physiquement disparu (du moins en 3D). Voici comment A. parle de la pratique photographique dans le cadre des expositions: « *pour l'expo il y a à gérer toute l'icono[graphie], à s'occuper de la fabrication des images, à faire le service de presse et puis après à faire une série d'images pour raconter l'expo. C'est-à-dire qu'il faut qu'on ait un témoin, qu'il nous reste quelque chose après le démontage* ». Quand je lui ai demandé si on photographiait aussi les expositions avant lui, il me dit : « *C'est clair, sinon ça aurait été complètement stupide. Tu te rends compte, une expo, et puis tu démontes et il ne te reste plus rien !* ». « *Les photos sont les seules choses qui restent des expos* ». On peut donc dire que ces photographies sont prises « *pour qu'il reste quelque chose* », comme témoignage de

³² Comme le propose Bruno Latour, les objets peuvent également être compris comme des « acteurs », mais des acteurs « non-humains ». À ce propos, voir : Bruno Latour, *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris : La Découverte, 1993, et *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte, 1991 (notamment pp. 47-48).

l'exposition passée, et en vue de la représenter à un certain moment donné et d'une certaine manière ³³.

H. m'a aussi parlé de cet usage, je dirais narratif et testimonial, de la photographie des expositions. Comme H. était lui-même décorateur du musée, il avait un rapport particulier à cette dimension éphémère des expositions. H. m'a dit: « *C'est le destin du décorateur. Il travaille pour un certain temps, puis c'est fini, tout s'envole, tout est démonté, fini* ». Une fois l'exposition démontée, la photographie vient ainsi incarner l'exposition passée ; elle en devient l'*ersatz*. Marc-Olivier Gonseth signale dans son article intitulé « Mise en images », comment la deuxième dimension des images vient prolonger l'espace tridimensionnel de l'exposition; il en parle comme d'une « transposition mutilante » (Gonseth, 1998 : 342).

A. a également fait allusion à un essai de filmer les expositions. Mais le résultat de cette entreprise filmique ne s'est pas avéré concluant d'après A. ; la photographie semble donc jusqu'à maintenant plus apte à « raconter » les expositions.

Ces photos narratives et testimoniales des expositions tentent donc de fixer quelque chose d'éphémère, les expositions temporaires en l'occurrence ³⁴. Et c'est cette fonction même qui justifie ces photographies, qui leur donne de la valeur. Comme le signale Pierre Bourdieu, « c'est parce que la photographie représente l'objet comme absent qu'elle est valorisée » (Bourdieu, 1965 : 293). Les photographies des expositions retiennent ce qui est voué à disparaître, en vue de le faire réapparaître ultérieurement malgré son absence concrète. Le MEN tente à travers ces images de re-présenter les expositions - dans le sens de rendre

³³ Par exemple dans un ouvrage commémoratif comme celui publié lors du centenaire du MEN (*Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*).

³⁴ C'est d'ailleurs aussi le cas dans d'autres domaines que celui de la muséographie. Par exemple, dans le domaine des graffiti ou encore du Land Art, les photographies viennent fixer ce qui est voué à disparaître.

présent à nouveau - et du coup de réactualiser les idées, les propos de ces expositions. Les photographies attestent du temps qui passe au MEN et placent des bornes dans cette temporalité. Au fil des années, elles permettent au MEN de conserver ses expositions, ses discours passés et de les « réactualiser » si nécessaire. Ces photographies constituent ainsi une partie de la mémoire du MEN. Une mémoire forcément sélective.

Vernissages et conférences : retenir des événements

Durant mon enquête, j'ai noté la présence systématique du photographe aux vernissages et conférences du MEN. Lui-même ne m'a pas parlé de cette dimension de son travail. Je considère ces photos comme une documentation des activités publiques du musée, pour ainsi dire de la « vie sociale » du MEN. Ce sont des photographies qui retiennent des moments marquants, uniques et éphémères dans l'existence du musée ³⁵. L'ancien photographe H. a également pris de nombreuses photographies de la vie publique du musée à son époque.

Une fois qu'elles ont été prises, les photos des expositions ou des vernissages et autres moments de la vie du MEN peuvent être utilisées pour représenter ce qui a été. Les clichés peuvent être instrumentalisés de différentes manières à but commémoratif. J'aimerais donc dans le passage suivant me pencher sur deux manières de re-présenter des événements passés du MEN.

³⁵ Tout comme des clichés d'albums de famille qui documentent les moments forts de la vie du groupe familial. Je reviendrai sur ce point au chapitre *Les souvenirs photographiques de la famille MEN*.

Deux manières de re-présenter le MEN

Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004 et Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel 1955-1983

Dans le passage qui suit, je mettrai l'accent sur le lien que la photographie entretient avec la mémoire, les souvenirs et les oublis. Pour cela je me pencherai sur deux exemples de l'utilisation de la photographie dans des contextes de commémoration, autrement dit de *re-présentation* (ou de *réactualisation*). Je m'intéresserai donc à deux ouvrages qui se veulent représentatifs et commémoratifs, et qui contiennent des photographies du MEN. D'une part, l'ouvrage paru dans le cadre du centenaire du MEN célébré en 2004, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004* (publié par le MEN en 2005), d'autre part l'album commémoratif établi par H. avec ses photographies, *Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel 1955-1983* (donné par H. au MEN en mai 2006). Cette comparaison m'a été inspirée par la réaction négative de H. face à l'ouvrage du centenaire. En effet, j'ai demandé à H. s'il avait pris connaissance de cet ouvrage et il m'a répondu qu'il avait été très déçu par ce livre. D'après H., la « bible » du centenaire, comme certains l'appellent, n'avait pas su retenir et représenter les grands moments du MEN. H. reprochait à ce livre d'être l'ouvrage du dernier conservateur en date et non un hommage à l'institution. « *J'étais déçu [...] les points lumineux de la vie du musée ne sont pas présentés. Dakar³⁶ n'est pas présenté, La Suisse représente la Suisse³⁷... non, non, il y a des expositions qui étaient brillantes et qui n'ont pas été nommées. Pour moi c'est zéro. J'ai intitulé le livre que j'ai donné "Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie", c'est ce que je voulais montrer,*

³⁶ H. fait allusion au *Premier Festival Mondial des Arts nègres* qui a eu lieu à Dakar en 1966 et pour lequel le MEN avait été mandaté par l'UNESCO de concevoir un musée à Dakar pour l'occasion et de montrer l'exposition « Art nègre : sources, évolution, expansion »

³⁷ Titre d'une exposition montée par le MEN à Dakar en 1971.

mais ce n'est pas du tout dans le livre que J. a sorti, c'était uniquement pour son point de vue à lui, c'est un livre J. ». Pourtant, l'ouvrage du centenaire a été fait par plusieurs collaborateurs du MEN durant l'année 2004, qui comprennent aussi certains membres de l'actuelle (nouvelle) équipe, il contient des photos de H. et traite également de la tradition muséographique qu'il a connue (durant l'ère de G.). Mais vraisemblablement la commémoration de la « bible » du centenaire ne correspond pas à ce que H. a vécu, ni à ce dont il se souvient et qu'il aimerait commémorer³⁸.

La véhémence réaction de H. face à l'ouvrage du centenaire m'a donc interpellée et je me suis penchée sur l'album que H. avait donné au MEN en mai 2006³⁹. Cet album confectionné par H. au fil des années passées au MEN intitulé *Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel 1955-1983* retrace en images (photographies de H.) et chronologiquement les grands moments de la vie du MEN : les expositions (depuis 1955 environ), des vernissages où figurent des personnalités fameuses (reine, ambassadeur etc), des voyages ou encore des inaugurations d'expositions du MEN à l'étranger. Autant dans cet album que dans les entretiens, H. s'efforce de mettre en avant une renommée mondiale du MEN et il insiste sur ses projets dans différents pays, en collaboration avec l'UNESCO. H. me dit que la renommée du MEN s'est faite par ses collaborations avec l'UNESCO. « *Sans l'UNESCO un musée d'ethnographie ne peut pas évoluer* ». « *Le MEN était mondialement connu. On était à la pointe de la muséographie, on était unique au monde. Chaque fois que l'UNESCO avait une exposition ou un musée à faire quelque part dans le monde, il s'adressait au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, parce qu'on était à la pointe*

³⁸ À ce moment de notre discussion, H. parle de son album comme d'un « livre », parce qu'« *il y a les textes, il y a les photos, on peut faire un livre* ». Il le considère comme un livre potentiel, à publier.

³⁹ L'album a été la première partie du don. En effet H. a donné ses albums/photos/diapositives en trois fois au cours de l'année 2006.

muséographique. Ça c'est fini. Il faut travailler avec l'UNESCO autrement on ne peut rien faire ». Ou encore : « *Les ambassadeurs à Berne, ils nous soutenaient, ils nous flattaient pour avoir une exposition [...] ils étaient à genoux devant nous* ». H. dépeint ainsi un âge d'or révolu du MEN. Un âge d'or qui en quelque sorte existe encore à travers l'album et ses récits. Après avoir été déçu de l'orientation que le conservateur J. lui a donné, H. espère voir le MEN ressembler à nouveau à ce qu'il a connu lorsqu'il y travaillait. Ce sont les changements actuels à la tête du MEN (nouveau conservateur) qui lui permettent de formuler et nourrir cet espoir ⁴⁰.

D'après H., son album représente mieux cet âge d'or, ces grands moments du MEN. Il me dit qu'il espérait publier cet album, mais comme « *l'ouvrage de J.* » (comme H. appelle le livre du centenaire) venait de sortir, il ne nourrissait plus cet espoir et il l'a donné au MEN.

Une histoire de souvenirs et d'oublis

H. me dit avoir constitué cet album « *petit à petit* » pendant qu'il travaillait au MEN, et non pas en vue du don. « *Parce qu'avant que ça disparaisse... avant qu'on oublie aussi, il faut noter les choses* », a-t-il ajouté. Cet album de photos est donc bien de nature commémorative, et comme le dit H., il évite « *que ça disparaisse* » et « *qu'on oublie* ». À travers les propos de H., les images et l'écriture servent à se souvenir et apparaissent comme remède à l'oubli. En ce sens, *Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel 1955-1983* est un monument au MEN et au travail de H. au MEN ⁴¹. Mais un monument

⁴⁰ Je reviendrai ultérieurement sur le fait que la situation de succession au MEN a en quelque sorte déclenché le don de H..

⁴¹ Monument : « Ce qui conserve ou exalte le souvenir d'une personne, d'une chose ; ce qui sert de document, d'archives » (sens « rare », in : *Le Petit Robert*).

n'est-il pas aussi l'alibi de l'oubli d'une partie de l'histoire qu'il commémore? ⁴² La photographie-monument serait ainsi à la fois source de souvenir et d'oubli. L'album de H., donné au moment de la transition, aimerait-il faire oublier l'histoire récente du MEN (l'ère de J.) en commémorant celle qui l'a précédée (l'ère de G.) ?

En parlant d'oubli, j'aimerais m'arrêter sur les légendes figurants à côté des photographies dans cet album. Ces légendes sont très courtes ; elles ne contiennent généralement que le titre de l'exposition représentée et sa date. Cependant, on remarque que H. en a corrigé certaines en collant une autre étiquette sur la légende précédente. Lors de mes recherches pour mettre de l'ordre et inventorier le don H., je me suis rendue compte que certaines légendes et corrections de légendes étaient inexactes, c'est-à-dire que certaines ne renvoyaient pas à l'exposition qu'elles représentaient ⁴³. Ces corrections et ces erreurs dévoilent une autre facette de la mémoire : l'oubli. En effet, on peut lire dans cet album une volonté de mémoire, de commémoration, mais aussi la présence de l'oubli, qui pousse à écrire des légendes considérées comme fausses en réinterprétant des photographies. Les légendes sont ainsi un essai de reconstitution de la mémoire, entre souvenir et oubli, entre science et fiction.

L'album et ses photographies semblent donc aider à se souvenir mais il apparaît que l'oubli va de pair avec la représentation et la commémoration faite à l'aide des photos. « Prendre des photos, c'est un peu comme prendre des notes, à la fois tenter de se souvenir et se donner bonne conscience pour oublier » (Bourdieu, 1965 : 328-329).

⁴² Voir dans l'ouvrage de Serge Tisseron (1999) *Comment l'esprit vient aux objets*, chapitre II : « Un objet commémoratif, le monument », Paris : Aubier, pp. 49-73.

⁴³ D'après ce que j'ai pu voir en les comparant à d'autres images (archives, publications).

Histoire scientifique vs. histoire amatrice

L'ouvrage du centenaire, un ouvrage collectif, publié par le MEN dans le cadre de la célébration de son anniversaire, semble retracer et représenter l'histoire du musée de 1904 à 2004. J'ai eu l'occasion de discuter avec l'ancien conservateur du MEN, J., qui était encore à la tête du MEN lors du centenaire et sous l'ère duquel a été publié l'ouvrage. À propos de l'histoire du MEN, J. m'a répondu : « *L'histoire, on l'a faite. Plus ou moins* ». Il signale qu'elle n'est pas exhaustive, mais que c'est un « *bilan* », un « *état des lieux sur cent ans* ». Il ajoute que l'important est d'avoir fait ce bilan, et que maintenant il est possible « *de rediscuter certaines problématiques ethnographiques sur le thème, comprendre pourquoi on voyait de telle manière à un certain moment donné. [...] On peut créer un esprit critique* ».

L'album de H. par contre a été confectionné par un individu, ancien décorateur et photographe du musée. *Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel* témoigne ainsi d'une sensibilité commémorative individuelle. Alors que l'ouvrage du centenaire, publié par le Musée d'ethnographie et sa communauté de professionnels (ethnologues, photographe, graphiste, éditeur) bénéficie de la légitimation scientifique de la discipline, l'album de H. relèverait plutôt de l'amateurisme et n'a pas été publié. Jacques Hainard signale que la publication est « le couronnement de l'objet, un acte qui marquera son entrée dans le champ scientifique et financier » (Hainard, 1984 : 188). La dimension non scientifique de l'album est significative. H. n'est pas ethnologue, et de plus il a appris la photographie en autodidacte (je rappelle qu'il était graphiste et décorateur de formation et qu'il a appris la photographie en découvrant le matériel photographique du MEN). Dans cette optique, nous aurions d'un côté une histoire officielle, scientifique et légitime (celle dont J. dit « *L'histoire, on l'a faite.* ») et de l'autre, une histoire pour ainsi dire apocryphe, non-scientifique, une histoire de mémoire individuelle.

Il est certain que ces deux ouvrages sont de nature très différente et ma comparaison s'inspire de la réaction de H. et du fait que les deux ouvrages se disent commémoratifs du MEN. Le livre du centenaire est composé de nombreux d'articles et de sources textuelles, généreusement illustrés, alors que dans l'album de H. ne figurent presque pas de textes. Les « textes » qui accompagnent les photos de l'album de H. existent bel et bien mais sous forme orale, principalement dans les paroles de l'auteur de l'album, mais aussi dans celles d'autres acteurs concernés par ces photos. Les photographies jouent donc un rôle plus important dans l'album que dans le livre, mais les deux y ont recours. Les photographies servent alors à représenter le passé, à le commémorer et à réactualiser ses propos. Les images renvoient au passé pour lui donner un sens au présent, pour raconter une histoire au présent. Elles montrent et racontent l'histoire du MEN. On peut alors se demander de quelle histoire il s'agit. En rapport avec la photographie, John Berger et Jean Mohr distinguent ainsi deux genres d'histoires, une privée et une publique : « la photographie est extraite d'une continuité. Si l'événement est un événement public, cette continuité est l'histoire ; s'il est personnel, la continuité qui a été brisée est une histoire » (Berger et Mohr, 1981: 91). Dans le cas des photographies de H., cette distinction se brouille, voire change. Il est intéressant de voir comment « l'histoire » et « une histoire » se confondent. Par exemple, les photographies des voyages personnels de H. (qu'il a données au MEN dans le lot des autres clichés) deviennent des documents potentiels d'ordre public en entrant au musée ⁴⁴.

L'album de H. et l'ouvrage du centenaire révèlent donc de deux manières de se souvenir du passé et de le commémorer, de le représenter. Chacun fait l'histoire du MEN à sa manière : une histoire est publiée et scientifiquement légitime, alors que l'autre est originale, individuelle et non publiée. Les photographies prennent ainsi une teinte et un sens à chaque fois différent. Elles racontent des histoires du MEN.

⁴⁴ Je reviendrai plus loin sur ce passage de la sphère privée à la sphère collective dans le cadre des collections.

Après avoir vu comment les photographies peuvent servir à raconter différentes histoires du MEN, je vais m'intéresser au rapport entre la photographie et les souvenirs en m'appuyant sur des situations vécues lors de mon enquête.

Photographie et repères dans le temps

Lors de mon enquête, il m'est apparu que les photographies faites au MEN renvoient à des moments précis dans le temps de celui-ci et de celui de ses acteurs. Les photographies représentent des expositions temporaires, des événements ponctuels ou des objets à un certain moment de leur « existence ». Lorsque le photographe fait ses prises de vue, il s'imagine le cliché et ce pour quoi il l'utilisera ultérieurement. Lorsqu'un spectateur regarde ces photos, il est renvoyé à des instants passés dans le temps, ou en ce qui concerne les objets à leur état dans le passé. J'ai observé ainsi les réactions de mes interlocuteurs face aux photographies de H. et il m'est apparu que les photos pouvaient fonctionner comme des repères dans le temps. Elles appellent des souvenirs et souvent elles font parler. En effet, lorsqu'ils ne sont pas seuls, les spectateurs des photographies échangent des propos, par exemple pour partager un souvenir ou pour le construire à plusieurs.

Un jour par exemple, comme je passais en revue des photos d'une ancienne exposition du MEN, intitulée « Art océanien », A. m'a dit que cela lui rappelait qu'il était venu faire des photos d'objets océaniques au MEN à l'âge de 18 ans. Ce souvenir semblait l'émouvoir, peut-être parce que cela lui faisait ressentir le temps écoulé depuis. En regardant des photos d'une autre exposition, un autre collaborateur du MEN m'a également raconté sa visite au musée étant enfant, et il m'a sorti des dessins qu'il avait faits lors de cette visite et qu'il conservait depuis. Il s'agissait de dessins montrant des mannequins reconnaissables sur les photographies qui avaient été à la source de cette remémoration.

Ces deux exemples montrent comment des photographies peuvent participer à l'action de se souvenir et de raconter ces souvenirs. Une autre situation montre comment le souvenir peut être élaboré à plusieurs : lors d'une conférence publique de A., tenue dans le cadre de la Société des Amis du Musée, sur son métier de photographe au MEN, il a montré des photos d'anciennes expositions. A. se souvenait du titre de l'exposition représentée mais il n'avait pas la date exacte en tête. Il a alors fait appel à ses collègues présents dans la salle, leur demandant s'ils s'en souvenaient, et ceux-ci lui ont alors fourni l'année exacte. De cette manière, les photos donnent l'occasion d'élaborer et de compléter un souvenir en commun. L'évocation de souvenirs à partir d'une (ou de plusieurs) photographie(s) débouche souvent sur le récit d'une anecdote, d'une histoire plus large, c'est-à-dire qui dépasse le sujet de ce qui est littéralement représenté sur photographie. De fil en aiguille, les photographies permettent des associations d'idées et de souvenirs. Dans cet échange de souvenirs, d'histoires et de savoirs, la photographie laisse souvent le premier rôle à l'interaction entre ses spectateurs.

Du fait que les photographies peuvent concerner des événements, personnes ou objets qui n'existent plus (ou qui n'existent plus qu'à travers la photographie), ces rapports entre spectateurs peuvent être des rapports entre des représentants de différentes générations. Je me suis ainsi retrouvée à discuter d'une période du MEN à laquelle je n'avais pas assisté avec des personnes qui avaient connu en chair et en os les personnes, les objets, le musée et le contexte de cette époque révolue. Cette communication s'est faite sur la base des photographies et grâce au langage⁴⁵.

Il semble d'ailleurs exister un lien privilégié entre souvenir et image. De fait, « le souvenir tel qu'il se manifeste au moment de la remémoration peut être décrit comme une

⁴⁵ « C'est le langage qui secrète l'invisible [...] il le fait surtout parce qu'il permet de parler de morts comme s'ils étaient vivants, des événements passés, comme s'ils étaient présents, du lointain, comme s'il était proche, et du caché, comme s'il était apparent. [...] L'opposition entre l'invisible et le visible, c'est d'abord celle qui passe entre ce de quoi on parle et ce que l'on aperçoit, entre l'univers du discours et le monde de la vue » (Pomian, 1978 : 29).

variété spéciale d'image » (Candau, 1996 : 28). Dans cette optique, je dirais que les photographies de H. sont en quelque sorte de potentiels embrayeurs de souvenir pour le MEN. Comme le dit André Rouillé : « la perception d'un cliché [engage] un véritable processus d'actualisation, une rencontre du passé avec le présent » (Rouillé, 2005 : 286). En ce sens, les photos permettent de discuter du passé, de le revisiter et de le structurer, selon des enjeux actuels au présent.

Photographie et articulation du temps

J'ai essayé par ces différentes mises en contexte de la photographie de suggérer que celles-ci permettent de relier et d'articuler différents moments dans le temps de manière originale, que ce soit selon des individus ou des groupes d'individus (par exemple une famille, ou les collaborateurs d'une institution). Comme le disent John Berger et Jean Mohr, avec l'invention de la photographie, « nous avons acquis le moyen d'expression dont le fonctionnement est le plus directement comparable avec celui de la mémoire » (Berger et Mohr, 1981 : 280). La mémoire s'appuie sur les photos et celles-ci appellent celle-là en suscitant le souvenir, ou l'oubli. Les photos peuvent jeter un pont entre le passé et le présent en passant par la mémoire qui est elle-même est un mélange de souvenirs et d'oublis. Les photographies engendrent des récits, des histoires, de la mémoire : les souvenirs se racontent, les souvenirs s'échangent, se construisent parfois mutuellement. Les oublis sont plus silencieux mais tout aussi racontés.

Le MEN m'est donc apparu comme une institution ayant une vie et une mémoire. J'ai alors essayé d'appréhender le MEN comme une famille avec ses membres, ses générations et ses anecdotes.

Les souvenirs photographiques de la famille MEN

Je finirai ce chapitre en comparant le MEN à une famille, avec ses générations et vivant dans une même « maison »⁴⁶. A. et H. seraient alors les photographes de cette maisonnée. Dans le cadre de cette comparaison, on peut considérer les ouvrages commémoratifs du MEN (l'album de H., *Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel* ou le livre du centenaire) comme des sortes d'albums de photos de familles. Irène Jonas parle de l'album de famille comme d'« une véritable expression du souvenir social », en ce sens qu'il évoque et transmet le souvenir des éléments qui méritent d'être conservés, respectés et incorporés à la mémoire familiale (Jonas, 1991 : 189). La photographie est alors un « rite du culte domestique ». « Elle solennise les moments forts de la vie des familles, les instants où le groupe réaffirme le sentiment qu'il a de lui-même » (ibid. 189). Ou comme le dit Pierre Bourdieu, le groupe familial confère à la photographie la fonction « de solenniser et d'éterniser les grands moments de la vie familiale, bref, de renforcer l'intégration du groupe familial en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son unité » (Bourdieu, 1965 : 39).

Toujours dans le cadre des photos de famille, Jonas fait la différence entre la photo « traditionnelle » et la photo « affective ». La première est « orientée vers la reproduction de cérémonies, d'événements et de conduites approuvés, d'un type de vie et la transmission de génération en génération d'un patrimoine symbolique », alors que la seconde chercherait plutôt « à évoquer une ambiance émotionnelle ou l'intensité d'un échange affectif » devenant ainsi une « image qui échappe à tout point de repère social ou temporel pour n'être plus que personnelle. Elle fixe un instant dont finalement le lieu, l'action, la période et la personne important moins que le souvenir » (Jonas, 1991 :194). J'ai tenté de montrer que pour le photographe du MEN il s'agissait justement de fixer des événements importants dans sa vie

⁴⁶ Le terme « maison » pour désigner le musée est une formule notamment utilisée par D..

de groupe de l'institution (de la famille) ; ce seraient les photographies « traditionnelles », normées. Et avec l'exemple de l'album des *Très Riches Heures du MEN*, nous avons vu qu'il y avait une dimension personnelle dans les photographies de H. ; la frontière entre photographie professionnelle pour le MEN et une autre plus « affective », personnelle est facilement brouillée dans le cas de H.. Dans le cas des photographies de l'actuel photographe, A., la différence entre photographie « officielle » et personnelle est moins marquée, parce que le statut de A. et celui de ses photos est plus normé au sein de l'institution et lié à celle-ci.

D'autre part, les photos de H. prennent un sens particulier en se manifestant à un moment précis de la vie de la « famille MEN », c'est-à-dire au moment où celle-ci vit une succession, un décès institutionnel en quelque sorte. H. profite de cette succession pour faire son don (nous verrons plus loin pourquoi) et il met l'accent sur la transmission de ces photos. En effet, les photographies de la « famille MEN » faites par H. sont données pour être transmises ⁴⁷. Bourdieu dit que « les images du passé, rangées selon l'ordre chronologique, « ordre des raisons » de la mémoire sociale, évoquent et transmettent le souvenir des événements qui méritent d'être conservés parce que le groupe voit un facteur d'unification dans les monuments de son unité passée ou, ce qui revient au même, parce qu'il retient de son passé les confirmations de son unité présente » (Bourdieu, 1965 : 53-54). Les photos données par H. seraient ainsi un facteur d'identité et d'unité de cette famille MEN. Les photographies racontent l'histoire de la famille, de génération en génération, et incarnée dans l'album de photos de famille. Ou comme dit Rouillé : « l'album tisse une mémoire de la famille. Une mémoire lacunaire, en forme d'oubli et de fictions nostalgiques » (Rouillé, 2005: 243). Cette mémoire est gardée, transmise, réactualisée en certaines occasions, notamment lors de commémoration ou de transmission. Dans cette optique, on peut considérer que les

⁴⁷ Nous verrons plus loin que l'idée de transmission est importante dans les motivations qu'avance le donateur à propos de son don au MEN.

photographies servent à perpétuer l'unité du groupe à travers le temps. Comme nous le verrons plus loin, H. donne ses photos du MEN pour qu'elles y soient conservées et transmises aux générations futures. Par le don de ses photos, H. crée ainsi un lien entre le passé (celui du sujet de ses images), le présent (la nouvelle équipe du MEN) et le futur (ce que le MEN fera de ses photographies à l'avenir).

Dans la suite du travail, je me pencherai donc sur cette succession au MEN et sur la manière dont le don H. vient se placer dans ce contexte.

3. LE MEN ENTRE FIN ET DEBUT

Succession et histoires de passé au MEN vus à travers la lorgnette du don H.

Une ethnographie d'urgence ?

Mon enquête s'est déroulée alors que le MEN se trouvait dans une phase de transition. Cette situation m'a interpellée dès le début de mon travail sur les photos de H.. J'ai pu observer une dynamique de changement et j'ai entendu dire sur mon terrain, par exemple lors d'une assemblée de la Société des Amis du MEN, que l'année 2006 avait été « *une année de transition* ». Voici donc les principaux éléments de cette période de changement :

- J., conservateur du MEN depuis 1980 a quitté son poste au début de l'année 2006.
- Le responsable des collections, R., collaborateur de longue date et véritable mémoire vivante de l'institution, était sur le point de prendre sa retraite lorsque j'ai commencé mon travail sur le don H.. Il a quitté le MEN au mois de septembre 2006.
- F. conservateur adjoint au MEN depuis de nombreuses années a lui aussi pris sa retraite peu après (début 2007).
- Le nouveau conservateur, D., ancien conservateur adjoint au MEN, a officiellement pris la tête du MEN en mars 2006.
- Le nouveau directeur a nommé deux nouveaux conservateurs adjoints (M. et L.) et deux nouveaux responsables des collections (C. et Gl.).

Les deux nouveaux conservateurs adjoints ainsi les deux nouveaux responsables des collections ont tous environ trente ans. Ce sont donc de jeunes collaborateurs. Nous verrons que cela joue un rôle par rapport à ce que H. dit à propos de son don.

Dans ce contexte de transition et de succession, je me suis parfois sentie en présence de quelque chose qui risquait de disparaître. Par exemple, lorsque R. m'a demandé si j'étais

intéressée à travailler sur le don H., il m'a exhorté à me décider rapidement : « *Ne tardez pas* ». J'ai ressenti une urgence derrière cette injonction. J'ai alors pensé à l'âge avancé (plus de 80 ans) de H. qu'il s'agissait pour moi de rencontrer pour avoir plus d'informations sur ses photos. J'ai également pensé à la retraite imminente de R., qui se disait lui-même « *le dernier des Mohicans* » ; un Mohican qui avait vécu au MEN lorsque les photos de H. avaient vu le jour. Il y avait donc quelque chose d'une fin dans l'air.

Le dernier des Mohicans quitte le MEN

Voici un petit extrait du discours prononcé par R. lors de la cérémonie organisée au MEN pour son départ à la retraite : « *Il s'agit effectivement d'une séparation. J'ai aimé ce musée, pour reprendre l'expression de G. dans 'Au Sahara III', « avec passion et fureur ». J'y ai passé des jours, des soirées, des nuits. Des samedis, des dimanches, et pas mal de vacances. C'était, on me l'a presque reproché, un peu ma maison* ». Les propos de R. révèlent la proximité et l'implication qui existaient entre sa propre personne et le musée. R. reprend les mots de l'ancien directeur G. pour exprimer son attachement au MEN (« *avec passion et fureur* »). R. n'est donc apparemment pas le seul à avoir farouchement aimé ce musée. La nouvelle responsable des collections m'a dit à propos du départ à la retraite de R. : « *C'est bizarre. Personne ne se rend compte que ça va vraiment arriver* ». Et lors de la soirée officielle organisée au musée pour le départ de R., le nouveau conservateur (D.) en a parlé en ces termes : « *Nous l'avons envisagé depuis plusieurs années. Nous en avons parlé pendant de nombreux mois. Nous l'avons négocié en quelques semaines. Et soudain nous y étions. L'incroyable était arrivé. R. était sur le point de partir, R. était même parti. Ça s'est passé presque subrepticement samedi 30 septembre dernier. Lundi tu n'étais plus là* ». On peut lire dans ces commentaires, le caractère « *incroyable* », impensable du départ de l'événement. R. était en effet une sorte d'ancêtre vivant de la famille, avec ses habitudes et ses manières de

procéder et d'envisager le musée, son histoire, ses collections et ses documents. Par ailleurs, R. est passionné par la dimension historique de l'institution et de ses fonds. Il a ainsi rédigé sa thèse sur la donation du général Charles de Meuron (1795), don qui tient lieu de geste fondateur des collections ethnographiques à Neuchâtel et donc du MEN (Kaehr, 2000).

En fréquentant le MEN, j'ai appris que F. allait lui aussi bientôt prendre sa retraite du musée. Mais comme il gardait encore pour quelque temps ses heures d'enseignement à l'Institut d'ethnologie, et de ce fait son bureau au musée, la transition était moins notable .

Ce n'était donc pas une altérité géographique qui était sur le point de disparaître, mais certains collaborateurs du MEN, témoins d'une certaine période de l'institution, de certaines manières de faire et de concevoir la muséographie et l'ethnologie. Les derniers Mohicans étaient sur le point de partir, et avec eux une partie de leur savoir, leur mémoire et leur vécu. Les représentants d'une génération du MEN étaient en train de faire place à leurs successeurs. Il y avait dans l'air des départs, une fin, mais aussi des arrivées et un début.

Observatrice entre deux régimes

J'étais donc initialement venue pour la photographie, R. m'avait orientée sur le don H., mais c'est dans une large mesure ce changement d'équipe au sein du MEN qui m'a interpellée, auquel j'ai assisté et que j'ai observé. Je me suis en quelque sorte retrouvée entre deux générations. En effet, dans ce contexte de changements et de succession, et dû à mon statut d'observatrice, je me suis sentie extérieure aux enjeux de la succession. Je me suis sentie entre deux régimes. Je me suis en effet rendue compte que le nouveau conservateur et la nouvelle équipe qu'il avait réunie se faisaient leur place et envisageaient certaines choses d'un œil nouveau. D. était le nouveau conservateur, R. était parti du musée avec son savoir et ses habitudes concernant la gestion des collections, et les intérêts des nouveaux collaborateurs

ne rejoignaient pas forcément ceux des anciens. La nouvelle équipe a d'ailleurs rapidement investi la maison en montant sa première exposition.

Changement de régime au MEN

Le don H. et ma demande de travailler sur les fonds photo du musée sont venus s'inscrire dans ce contexte de changement. En fait, c'est notamment *du fait* qu'il y avait des changements que différents acteurs étaient intéressés à ce que je me penche sur les photos avec l'idée que cela puisse les aider à mettre en place une systématique de classement pour les photos. On m'avait aiguillée sur les photos « dormantes » de l'ancien conservateur du musée (G.), R. m'avait ensuite proposé de travailler sur les photos de l'ancien décorateur et photographe du musée (H.) et c'est ainsi je me suis retrouvée à assister aux changements que vivait le MEN et à les observer.

J'ai ainsi constaté que les mutations étaient accompagnées d'une nouvelle attitude du MEN par rapport aux collections et au passé de l'institution. J'ai appris qu'une priorité de la nouvelle équipe était la réorganisation des collections et des documents concernant l'institution (autrement dit des archives du musée). Le rapport aux collections n'était plus le même qu'avant. D'une part, cela était dû au départ de l'ancien directeur, et à celui de R., la mémoire vivante du musée. Une fois cette mémoire vivante partie, il fallait que la nouvelle équipe se réapproprie le lieu et sa mémoire.

Histoires de passé au MEN

Dans la partie suivante, je vais passer en revue ce que j'ai pu observer et apprendre sur la succession au MEN, contexte dans lequel je me suis retrouvée, alors que je travaillais sur les photos de H. et dans lequel j'ai mené mon enquête. En étant sur place, j'ai rapidement remarqué que la succession entraînait des changements. Je me suis donc demandée quel

domaine du musée était concerné par les changements liés à la succession. Je me suis rendu compte que ces changements concernaient le rapport de l'institution avec ses collections (objets et documents). J'ai considéré que les collections du MEN sont liées à son passé. En ce sens que les objets collectionnés et les documents produits par la vie du musée se transmettent et s'héritent à chaque changement de direction et d'équipe. Inspirée par l'ouvrage de François Hartog (*Régimes d'historicité*, 2003), je me suis alors posée la question du rapport du MEN à son passé. Comment le MEN traite-t-il de son passé dans le contexte de succession que j'ai pu observer en m'intéressant aux photographies du don H. ?

Pour apporter des éléments de réponse à cette question, je me pencherai d'abord sur ce que j'ai relevé au sujet de ce changement en lien avec la gestion des collections et des archives du MEN. Je m'appuierai pour cela sur des propos recueillis auprès des acteurs du MEN. Dans un second temps, je m'intéresserai plus particulièrement à la question de la photographie en rapport aux collections et aux archives.

Ce que les acteurs disent à propos des archives du MEN

Au risque de me répéter, voici encore une fois le contexte de mes observations. Depuis la réponse positive de M. à ma requête (travailler sur les fonds photographiques du MEN), je savais que la nouvelle équipe du musée était « *en période d'évaluation des archives à faire* ». Dès que j'ai commencé à fréquenter la « *maison* », j'ai été sensible à la situation de transition en cours au MEN. Certains collaborateurs étaient sur le point de partir à la retraite, ou venaient même de partir, d'autres commençaient leur métier de conservateur (en chef ou adjoint) au musée. Comme je suis étudiante à l'Institut d'ethnologie qui est en contact avec le MEN, je connaissais (plus ou moins bien) les protagonistes de ces deux générations. Mon statut d'observatrice m'a permis de faire des « aller-retour » entre ces deux générations, de discuter avec les différents acteurs, d'écouter ce qu'ils disaient de la situation et comment ils

réagissaient ou formulaient des opinions sur des questions liées à l'institution et aux changements en cours.

J'ai ainsi appris qu'une priorité de la nouvelle équipe était de mettre de l'ordre au MEN. Dans ce qui suit, je me baserai d'abord sur les propos d'une collaboratrice du MEN (C.), responsable des collections depuis le départ de R. et ayant travaillé avec lui depuis quelques années déjà, puis je regarderai ce qu'en dit l'historien (S.) mandaté par le MEN dans le cadre de cette volonté de réorganisation des archives. Je citerai encore R. en tant qu'ancien responsable des collections et finalement, je me pencherai sur les propos du nouveau conservateur (D.).

« L'idée c'est de faire de l'ordre ».

Le point de vue de la responsable des collections ⁴⁸

J'ai rencontré C. alors que toute l'équipe du MEN s'affairait au montage de la nouvelle (et leur première) exposition temporaire. C. m'apprend alors que l'idée du nouveau conservateur est « *d'exploiter plus les objets de la maison* » et qu'ils ont donc « *sorti des choses qu'on n'avait jamais sorties avant. Jamais exposé ici* ». Elle me confie que l'équipe actuelle est « *plus jeune* » et « *travaille différemment* ». Elle me dit : « *il y a des choses qui traînent un peu partout [...] l'idée c'est de faire de l'ordre, jeter de la paperasse à double, voire à triple, de regrouper les archives, tout en faisant attention de ne pas jeter l'essentiel, mais on va peut-être mettre ensemble des choses, trier, rationaliser un peu, et il y a pas mal de choses qui traînent encore depuis avant l'informatisation. Et puis justement toutes ces choses à double, triple, quadruple sous différentes formes de médias, essayer de les mettre ensemble pour pouvoir en fin de compte toujours garder du papier pas que l'informatique,*

⁴⁸ Je signale qu'il y a *deux* (nouveaux) responsables des collections au MEN (C. et Gl.), mais je ne me référerai ici qu'aux paroles de la responsable des collections C..

essayer de mettre ensemble toutes les versions, et de garder seulement l'essentiel. Parce qu'on a souvent plusieurs étapes de processus, et puis des fois c'est intéressant de garder et des fois pas, donc je pense qu'on fera de l'ordre dans ce sens là ». Elle me dit que D. veut profiter du fait qu'il faille vider les combles⁴⁹ en vue de travaux de restauration pour repenser les archives et tout regrouper. Par ailleurs, il m'a semblé que ce déménagement des combles avait entraîné une activité accrue dans la restauration des objets des collections du musée. En effet, durant mon enquête, j'ai souvent croisé deux jeunes restauratrices travaillant sur des objets qui devaient être déménagés dans des réserves extérieures.

C. me dit encore qu'*« il y a des choses un peu éclatées. Réunir. On a un local extérieur pour les archives »*. *« Ça ne se verra pas, mais par contre ce qui se verra, on fera une nouvelle exposition permanente »*. C. me dit que les archives contiennent aussi bien des documents papier que des photos et d'autres médias. Je relève dans ces propos la volonté de *« faire de l'ordre »* en triant, en *« rationalisant »* et en réunissant, mais tout en faisant attention *« de ne pas jeter l'essentiel »*.

Je demande aussi à C. comment elle, ou plus généralement la nouvelle équipe s'y prend pour retrouver des objets dans les collections du musée. En effet, j'avais assisté auparavant à une scène au musée qui m'avait inspiré cette question. La scène se déroulait quelques jours avant le départ de R., et je savais qu'une fois parti, celui-ci n'aurait plus son mot à dire au musée, ou du moins, il n'aurait plus aucun droit d'intervention dans la gestion des objets de la collection. J'ai alors observé comment D. venait demander à R. s'il savait où

⁴⁹ Les collections ethnographiques de la Ville de Neuchâtel ont emménagé entre 1902 et 1904 dans la villa de Pury. Il s'agissait d'un don de James-Ferdinand de Pury à la Ville de Neuchâtel. Les combles de la villa de Pury sont un espace de stockage des collections MEN (mais pas le seul). En vue du déménagement des objets se trouvant dans ces combles et de la rénovation de celles-ci, le photographe du musée (A.) a entrepris de photographier l'état des lieux avant la restauration.

se trouvait tel et tel objet. Je me suis donc demandée comment D. allait faire une fois que R. ne serait plus là pour lui répondre. Voici l'échange que j'ai eu avec C. à propos de cette question :

C. : *« Gl. et moi, on est sensés s'y retrouver, mais c'est clair qu'on n'a pas la connaissance qu'il a. Un des gros problèmes c'est qu'il y a beaucoup de choses qui marchent à l'intuitif, qui marchent... »*⁵⁰

Je : *Chez qui ? Chez vous, chez R. ?*

C. : *Chez R.. Chez tout le monde. Il y a beaucoup de choses qui ne sont pas écrites. Alors il y a des standort pour trouver les choses et puis normalement ça se retrouve, mais après il y a toute cette connaissance (sourire) qui est ni écrite, ni... ni logique.*

Je : *Ah oui ? Ça se passe comment alors ?*

C. : *Il n'y a pas eu de gros problèmes jusqu'à maintenant, parce que ce n'est pas si grand que ça, dans un musée beaucoup plus grand ce serait beaucoup plus problématique, mais...*

Je : *Donc il y a des choses tu sens où elles sont, en quelque sorte ?*

C. : *Ouais, il y a une certaine logique quand même, je ne dirais pas que ce n'est pas logique, ça a été fait avec logique, mais pas forcément avec systématique et il n'y a pas toujours*

⁵⁰ J'attire ici l'attention sur la fâcheuse tendance que j'ai à interrompre mes interlocuteurs lors des entretiens et que j'ai essayé de perdre au fil de l'enquête.

un cahier qui dit le mode d'emploi. Ce n'est pas comme arriver dans un endroit où tout est balisé, labelé, il y a beaucoup de choses un peu floues comme ça. Mais il y a F. qui sait beaucoup de choses sur les objets, il sait énormément de choses, presque autant que R. »

Je retiens de ces propos de C. qu'il existe au MEN un ordre des choses qui est « *ni écrit, ni logique* ». Cependant cet ordre des choses est « *logique quand même* » mais pas forcément « *systématique* ». Les efforts de la nouvelle direction du MEN et plus particulièrement des deux responsables des collections (« *parce que nous on utilise beaucoup plus les archives que les gens qui font les expos* ») consistent donc à apporter une systématique dans les fonds du MEN.

« Les ethnologues n'arrivent vraisemblablement pas à jeter des choses ».

Le point de vue de l'historien

J'ai appris qu'un historien (S.) avait été mandaté pour faire le point sur la question des archives au musée, ceci en vue de les réorganiser. J'ai rencontré S. et il m'a dit que la nouvelle direction du MEN lui avait aussi demandé de se pencher sur les archives photos, mais que lui, en tant qu'historien, donnant la priorité aux sources écrites, n'avait pas d'expérience avec l'image et qu'il avait donc refusé de faire le volet image des archives. Il constate à ce propos que la nature de l'information des photos pose problème, « *car elle est plus difficile à cerner, ou du moins de nature différente de l'information donnée par un texte* ». Voici comment S. m'a relaté la situation du MEN autour de la succession.

L'ancien directeur du MEN (J.) n'accordait pas la priorité aux collections. En fait, celui-ci était même « *assez extrême* » sur ce point. « *La prochaine étape aurait été de vendre les objets* ». En l'occurrence, c'est R. qui veillait sur les collections avec maniaquerie, « *il*

garde tout et tout en ordre ; il considère que si l'on déranger le moindre ordre des objets [même en ce qui concerne les feuilles de papier dans les archives], alors du savoir se perd ».

S. me dit ne pas être du même avis sur ce point, selon lui le savoir n'est pas inscrit dans l'ordre des objets (et perdu avec le désordre), mais ces sont les chercheurs qui produisent le savoir avec leurs questions, leur tête. Actuellement on a passé à l'« ère D. » (nouveau conservateur) : celui-ci se rend compte qu'il y a des objets dans les collections et prend conscience de leur potentiel. Cela notamment à cause du départ de R. qui était la véritable « *mémoire vivante* » du musée. S. diagnostique « *une sorte de prise de conscience quand R. part* », et sa mémoire avec lui. Il s'agit donc maintenant de mettre sur pied des archives viables, qui fonctionnent sans R., « *pour que l'équipe actuelle s'y retrouve et puisse travailler avec les fonds du musée* ». L'idée principale est de rendre les collections plus « *conscientes* », et aussi plus visibles. J'ai par ailleurs entendu dire à propos de la visibilité des collections, que le nouveau conservateur prévoyait de rendre les réserves accessibles au public.

De son point de vue d'historien et d'après ce qu'il a pu voir au MEN, S. constate que « *les ethnologues n'arrivent vraisemblablement pas à jeter des choses* ». Il me dit lors de notre entretien que « *lors d'une réorganisation des archives, il faudra inévitablement jeter certains documents, car il faut aussi pouvoir oublier, sinon on devient fou. La mémoire fonctionne ainsi, elle se construit aussi par l'oubli* ». Il me parle alors de tri et de sélection. S. estime que lui en tant qu'historien, ou un archiviste, « *arriverait à voir ce qui est intéressant à garder ou pas. Mais qu'en ethnologie, on ne range apparemment pas les choses de la même manière qu'en histoire* ». Comme me dit S., l'ethnologie procéderait par biographie ou trajectoire d'objets alors que l'histoire utiliserait un ordre chronologique.

S. signale encore qu'il n'est pas évident de mettre sur pied un classement qui soit à la fois utilisable à l'interne, c'est-à-dire par l'équipe du musée (qui fait les expositions, qui travaille avec les objets des collections) et en même temps accessible, et donc représentatif et

crédible notamment auprès des instances politiques, pour un public, c'est-à-dire des chercheurs extérieurs qui ne sont pas forcément des ethnologues (historiens, historiens de l'art, muséologues).

Lors d'une séance avec les collaborateurs du musée (dont le thème était les archives du MEN), S. a même dit que selon lui, le MEN « *n'a pas d'archives* ». S. distingue en effet trois types de documents : des documents « *actifs* » (utilisés), des documents « *semi actifs* » (« *dans une boîte avec une étiquette* ») et finalement les documents « *dont on n'a plus besoin* ». En effet, les archives sont des « *documents morts* ». Selon S., ce troisième genre de documents n'existe pas au MEN, tous les documents étant actifs ou semi actifs. L'historien constate que « *les anthropologues ne font pas d'archives* » et il conclut qu'il n'y a pas d'archive au MEN. Pour créer des archives il « *faudrait faire le pas d'après* » qui consisterait en un classement archivistique, « *un véritable classement avec l'intervention d'une personne qui prend des choix, des décisions de classements* ». S. affirme qu'un tel classement archivistique arrêterait le mécanisme qui fait que « *quand quelqu'un démissionne on ne comprend rien* ».

Les propos de S. sont riches en informations et proposent plusieurs pistes de réflexion. J'en soulignerai donc quelques points principaux. D'une part le fait que S. relève un changement de rapport aux collections et aux archives au MEN (changement en lien avec l'arrivée du nouveau conservateur). D'autre part, l'accent qu'il met sur la nécessité de l'oubli (tri, sélection) dans la constitution d'une mémoire saine, c'est-à-dire d'archives pour le MEN (« *il faudra inévitablement jeter certains documents, car il faut aussi pouvoir oublier, sinon on devient fou* »). Et finalement, la séparation faite par S. entre archives écrites et photographies dans cette entreprise de réorganisation des collections et documents du musée.

« C'est dur d'y voir clair ».

Le point de vue de l'ancien responsable des collections

Selon R., les ethnologues sont un peu « *spéciaux* », « *individualistes* ». Ce qui entraîne une gestion « *ad personam* », plus lié à une « *démarche personnelle* » et « *sans ordre* ». À propos d'une réorganisation des documents du MEN, R. dit que « *c'est dur d'y voir clair* », parce qu'« *il y a eu pas mal de secousses* ». Pour illustrer cela R. me donne l'exemple d'une secrétaire du MEN qui a occupé son poste pendant trente-cinq ans : « *c'était une mémoire, il y avait une continuité* ». « *Après il y a eu une demi-douzaine d'autres secrétaires qui à chaque fois apportaient un ordre plus ou moins différent* ». En me donnant l'exemple de la secrétaire (qui n'est pas ethnologue de formation), R. me parle de la gestion des documents administratifs de l'institution et non des collections (qui elles seraient du ressort d'un ethnologue professionnel). R. ne parle donc pas directement de la pratique des ethnologues (au MEN), mais il utilise cet exemple pour me faire comprendre la nature « *ad personam* » de l'ordre qui règne dans l'institution quant aux documents de son passé (les archives). Après la discussion sur les archives du MEN, quand j'ai demandé à R. quelle solution il voyait à cette problématique des archives au MEN, il m'a notamment dit : « *les archives c'est comme la poésie, ça ne se fabrique pas* ». Les archives se *composent*-elles alors ?

« Tout ce qui sonde la maison est intéressant ».

Le point de vue du conservateur

Lorsque j'ai entrepris mon travail sur les photos du don H., j'avais principalement affaire avec R. et F. (et plus rarement M.). J'avais été présentée rapidement à toute la nouvelle équipe du musée, dont D. le nouveau conservateur. Ils étaient à ce moment-là tous très occupés par la mise en place de la nouvelle exposition qui devait ouvrir ses portes au public peu après. Après le départ de R., et une fois la boîte de photographies de H. étiquetée et

rangée, je me suis donc tournée principalement vers l'observation, les entretiens et les lectures. Même si je ne pénétrais plus autant dans les coulisses du musée, je venais le plus souvent possible au MEN. Ma présence ne pouvait pas vraiment passer inaperçue.

D. savait que je travaillais sur une série de photos en lien avec le musée, mais il n'avait pas eu de précisions puisque j'avais commencé le travail sous la houlette de R. et que D. était alors absorbé par la nouvelle exposition. Quelque temps après l'ouverture de cette exposition, D. m'a dit : « *On ne comprend pas très bien ce que tu fais et on aimerait bien savoir. Tout ce qui sonde la maison est intéressant* ». Il a ajouté que c'était notamment parce que la transmission ne s'était « *pas bien faite* » entre les différents conservateurs et que de ce fait, lui et son équipe cherchaient à « *rééquilibrer* » cela. En effet, chaque conservateur a apporté au MEN sa propre vision de l'ethnographie et de la muséographie, en se distinguant plus ou moins radicalement des pratiques et des conceptions antérieures, la transition créant alors une certaine rupture (cela a été le cas de manière marquée entre les conservateurs G. et J.). Comme, depuis 1980, J. avait occupé toute la scène avec sa vision de l'ethnomuséographie, D. m'a dit avoir l'intention de revenir sur la période de G, de « faire remonter G. » (donc le prédécesseur de J.), tout en continuant à appliquer les innovations apportées par la muséographie de J. Ainsi, toujours d'après D., « *rééquilibrer, c'est aussi retrouver un intérêt pour les collections* » et nuancer la conception de l'objet avancée par J⁵¹.

D. m'a encore dit qu'il y avait différents groupes d'intérêt et que j'en faisais partie. Il a aussi mentionné le départ en retraite de F.. Je rappelle ici que c'est F. qui m'avait initialement proposé d'étudier une série de photos, avant que R. ne me propose le don de l'ancien photographe du MEN. F. avait été le responsable des archives audiovisuelles jusque

⁵¹ Au sujet du passage de G. à J. et de leur conception divergente de l'objet voir notamment l'article « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture », in : Marc-Olivier GONSETH, Jacques HAINARD, Roland KAEHR, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, pp. 367-373.

là (plus audio que visuelles). À ce propos, D. m'a dit que M. allait prendre la relève dans le domaine de l'audiovisuel quand F. serait parti. J'ai compris que D. entendait par là que mon cas était maintenant du ressort de M. et qu'il serait bien qu'il s'informe de mon travail.

J'ai donc relevé dans les propos de D. l'intérêt de créer un lien avec le passé de l'institution (des liens qui n'avaient pas été établis auparavant à cause d'une transmission défailante), de mettre en valeur et de réorganiser les collections, et de repenser les archives. Ces efforts font ainsi partie de la nouvelle politique muséale au MEN. Il faut rappeler ici que D., chef d'orchestre de cette nouvelle politique, a été conservateur adjoint du MEN pendant plus de dix ans avant d'être nommé à sa tête. Il fait donc déjà partie de la famille. D. affirme être en accord avec l'orientation muséographique développée durant l'ère de son prédécesseur et au développement de laquelle il a participé activement. Il conçoit que la muséographie de la nouvelle équipe sera quelque peu différente de celle pratiquée précédemment car celle-ci évolue automatiquement et inévitablement au fil des années et des collaborateurs. Mais D. ne cherche pas à révolutionner l'activité expographique de l'institution. Il accorde une nouvelle importance à une autre facette du musée, celle des archives et de l'histoire (du passé) de l'institution. Lors de l'inauguration de la première exposition de la nouvelle équipe du MEN, D. a formulé ainsi les grandes lignes de la politique muséographique qu'il entendait développer avec la nouvelle équipe en formation: *« Nous devrions tenter de marquer le coup non pas en nous distinguant pour nous distinguer et donc en faisant à peu près n'importe quoi qui ne ressemble pas à ce que le MEN a fait depuis vingt-cinq ans, mais d'accepter une bonne partie de l'héritage auquel la nouvelle équipe a du reste fortement contribué, tout en mettant l'accent sur plusieurs options claires. Il importait en premier lieu de développer un lien solide avec des recherches en cours et des contacts de terrain. Puisant dans le dossier des mythologies classiques et populaires, il s'agissait ensuite d'analyser les figures, scientifiques, littéraires, caricaturales, sociales, morales qui sont disponibles comme autant*

*de prêts-à-penser aidant à s'orienter dans le monde d'aujourd'hui. Il apparaissait enfin nécessaire de partir des acquis d'une muséologie de l'idée, aujourd'hui incontournable, et de continuer la réflexion entreprise sur la rhétorique muséale tout en développant à la fois dans les réserves et dans les expositions, un nouveau rapport aux objets et aux collections*⁵²».

Nous verrons plus loin comment les photographies concernant une période passée du MEN (les photos de H.) s'insèrent dans le nouveau programme du MEN.

Dans le passage qui suit, je reviendrai à une affirmation de S. (l'historien) pour aborder succinctement le rapport entre le MEN, son entreprise de réorganisation des fonds et le contexte de la politique culturelle locale⁵³.

Deux mots sur le musée et la politique

Jusqu'à ce point dans mon travail, je ne me suis pas penchée sur le contexte plus global de cette nouvelle politique muséale. Il est certain qu'il faut aussi appréhender cette réorganisation des archives dans une perspective plus large. En effet, S. me signale que « *la réorganisation des archives est aussi à voir à la lumière d'une situation politique et budgétaire difficile* ». S. me signale que la personne responsable des Affaires culturelles de Neuchâtel « *rayerait volontiers les collections du MEN* ». D'autres personnes m'ont confirmé qu'en effet, le musée n'était pas une de ses priorités. Je ne suis cependant pas allée m'entretenir sur ce point avec la responsable en question. S. me dit donc qu'étant donné cette « *situation politique et budgétaire difficile* », « *il faut crédibiliser et légitimer un maximum*

⁵² Passage mis en évidence par l'auteure.

⁵³ Je ne généraliserai pas mes propos sur les rapports entre institution muséale et politique, mais je tiens à signaler qu'il ne s'agit bien sûr pas d'une spécificité du MEN et du contexte neuchâtelois.

autant la discipline que le musée et justement ses collections ». Je n'aborderai pourtant pas plus en détail les enjeux de la conjoncture politique et la manière dont celle-ci vient interagir avec la politique du MEN ⁵⁴. Ma propre contribution sur ce point se résumera aux propos que j'ai recueillis lors de mon entretien avec J.. Celui-ci m'explique qu'il existe un rapport de dépendance mutuelle entre l'institution muséale et les instances politiques. *« Les musées ne sont que ce que sont ceux qui les dirigent [...] et ceux qui sont à la tête des musées sont au service du pouvoir politique [...]. Mais il y a un retour : le pouvoir politique a besoin de ce type d'institution ; c'est difficile de fermer une institution ou de la rayer de la carte. [...] Parce que c'est quand même prestigieux un musée. Parce que vous avez des moyens forts de capter l'attention, par des vernissages, des inaugurations, par des coups de gueule que vous pouvez pousser à un moment ou à un autre en captant la presse. Donc vous êtes à la tête d'une machine qui a de fortes incidences sur la politique et on peut être violent, on peut être craint. On a du pouvoir parce qu'on peut critiquer. À Neuchâtel, j'ai souvent fait de la critique forte du pouvoir politique mais qui était toujours une critique qui était fondée sur une réflexion que j'ai toujours appelée théorique. Une bonne institution a un pouvoir très fort si elle a derrière elle un background théorique fort ».*

En écoutant mes interlocuteurs, j'ai donc remarqué que la réorganisation des archives et la reconsidération des collections et de l'histoire du musée ont des implications multiples et figurent comme une priorité pour la nouvelle direction de l'institution. Je reviens maintenant sur la photographie au musée. Nous avons donc vu que l'historien (S.) chargé de réfléchir à la réorganisation des archives du MEN distingue documents écrits et photographies (images).

⁵⁴ À ce propos, je renvoie à la thèse de l'historien et ethnologue Serge Reubi traitant de l'histoire de l'ethnologie en Suisse. Ce travail devrait se terminer prochainement et il abordera notamment le lien entre les institutions de la discipline (en Suisse) et les instances politiques.

Je vais donc dans le passage suivant essayer de comprendre quelle est la particularité de la photographie dans les fonds du MEN.

Autour d'une systématique de classement des fonds photographiques ou La photographie comme provocation pour le MEN

M., en tant que nouveau responsable des archives audiovisuelles du musée, m'avait dit que ces fonds n'étaient pas classés de manière systématique et qu'ils étaient mal connus et encore moins exploités. À l'exception peut-être d'un fonds de photographies du Japon sur lequel avait travaillé un spécialiste. J'en profite ici pour aborder brièvement la question de ces fonds.

Les fonds photographiques du MEN

En 1997, les archives photographiques des musées d'ethnographie en Suisse ont été recensées dans une publication parue sous le titre de « L'objectif subjectif. Collections de photographies ethno-historiques en Suisse » (*Ethnologica Helvetica* n°20, 1997). Un bref texte, rédigé par le responsable des collections du MEN (R.) présente un aperçu des principaux fonds photographiques du MEN. Nous y apprenons qu'au XIXe siècle, « le conservateur Charles Knapp ne recueille qu'une poignée de clichés ». Son successeur Théodore Delachaux « est plus ouvert à l'image », et « avec Jean Gabus, la photo conquiert définitivement sa place mais l'archivage ne suit pas » (ibid. 113). À ce propos, R. constate dans le même article: « Avant que le rassemblement des documents ne permette d'en mesurer l'ampleur, des manques généralisés dans tous les domaines ont longtemps maintenu ce secteur en quasi-léthargie. Le premier survol réalisé les en tire à peine et, en regroupant les éléments dispersés, en facilite l'approche. Il reste néanmoins à les loger, les classer et à les inventorier unité par unité, ce qui pourrait faire surgir quelques découvertes heureuses car des

trésors dorment peut-être encore à l'abri de dossiers oubliés... » (ibid. 114). On remarque donc qu'il y a de la matière photographique, mais qu'elle n'est pas exploitée. Il m'a semblé que l'organisation et le stockage des fonds photographiques donnait particulièrement de fil à retordre. À ce sujet, un collaborateur travaillant au musée depuis de nombreuses années m'a dit, d'un ton quelque peu fataliste : « *Cela fait depuis que je suis là qu'ils en parlent* », sous-entendant « mais qu'il ne se passe rien ».

La question des fonds photographiques représente un sujet d'étude en soi et je n'en ferai pas le tour. Je signalerai donc quelques thèmes que j'ai rencontrés en me penchant sur le sujet. Ceci surtout pour voir quelle est la place de la photographie dans l'entreprise de réorganisation des archives.

La photographie au musée d'ethnographie : entre archive et collection

L'actuel photographe du musée, qui est plus concerné par la photographie faite pour le musée que par ses fonds (historiques), m'a aussi parlé de la dimension mal exploitée de ces fonds. Il sait que dans des armoires se trouvent « *des merveilles* » mais il n'en connaît pas vraiment le contenu. Au sujet de ces merveilles, il me dit : « *C'est clair ici il y a des fonds d'images extraordinaires qui ne sont pas très bien gérés, parce qu'on n'en a pas le temps, pas les moyens, mais je pense que ce serait intéressant une fois de s'y mettre. [...] Ça n'a jamais vraiment été traité image par image, faudrait traiter ça, chaque pièce comme un objet. Chaque photographie, la documenter et puis en faire un fichier* ». D'après le photographe, les photos ont un statut d'objets de collection. Un autre collaborateur me dit que lui ne voit pas la chose du même œil et que les photos sont plutôt des documents, donc devant faire partie d'archives plutôt que d'une collection. J'ai donc remarqué que le statut de la photographie dans les fonds du MEN posait quelques questions de définition. Par ailleurs, si le photographe

considère que les photos des anciennes expos du MEN sont des objets de collection, il ne considère pas ses propres photos comme telles.

Au sujet des photos au musée, R. me dit que *« l'intérêt pour [celles-ci] est relativement récent. Avant on ne considérait pas les photos comme des objets de la collection, puis il y a une prise de conscience et on considère maintenant les photos non pas pour leur valeur documentaire mais comme des objets de collection »*.

J'ai donc observé qu'au MEN le statut de la photographie donne à réfléchir et ne se laisse pas facilement ranger dans une catégorie, mais brouille plutôt les frontières.

L'utopie de la conservation idéale

Le cliché photographique est un objet matériel, en ce sens qu'il a une certaine matérialité. Comme le dit Nuno Porto en parlant des clichés, *« they are made, used, kept and stored [...]. They are things, in the sense that they can be transported, relocated or dispersed ; or damaged, torn and cropped, and because viewing implies one or several physical interactions »* (Porto, 1999 : 38). Le médium photographique a également connu différents procédés techniques au fil du temps, et il existe dans les fonds du MEN tant des tirages albumine que des épreuves argentiques, certaines en noir et blanc d'autre en couleur, des diapositives sur verres, des diapositives sur film, des négatifs de différentes tailles et qualité, des images numériques. Certaines images sont alors reproductibles (s'il en existe des négatifs ou un fichier informatique), d'autre sont des pièces uniques. Avec la technique photographique et le support de l'image, varient aussi les mesures de conservations. Si les tirages argentiques noir et blanc se conservent relativement bien, ce n'est pas le cas pour d'autres formes de photographies. Et la matérialité de la photographie ne se limite pas à l'image, mais comprend aussi le support ou le cadre de cette image. *« Les plaques de carton sur lesquelles sont collées la plupart des photographies conservées à la photothèque du Musée*

de l'Homme et l'instrument même du grand fichier dans lesquels elles sont conservées et classées par ethnies et genres sont ainsi en grande partie oblitérées par l'archivage digitalisé » (De l'Estoile, 2005 : 196).

Lorsque j'ai abordé le thème de la conservation de photographie, le photographe actuel du musée (A.) a utilisé à plusieurs reprises des formules renvoyant à l'idée d'une conservation idéale : « *si on voulait être juste* », « *pour être juste* », « *pour être vraiment juste* », « *pour être conséquent envers moi-même/envers nous-même* », « *ce qu'on fait ici c'est tout faux* », « *il faudrait trouver le temps et l'argent pour faire le travail d'une façon juste* ». En effet, il semble difficile, ou pour le moins coûteux, de rassembler tous les paramètres pour une conservation « idéale » des photographies. Même les images digitales demandent un investissement spécial (sauvegardes multiples, fichiers très lourds, incertitude sur l'avenir de la technologie informatique) et il était dernièrement question au MEN d'acheter un serveur central pour le stockage des fichiers d'images. Dans le domaine de la conservation, la photographie semble donc provoquer le MEN en le confrontant à l'emprise délétère du temps sur la matière et à l'investissement de temps et d'argent que demande le combat contre cette action du temps.

Le défi du message photographique

Dans le contexte d'une organisation systématique des archives, les documents photos semblent encore une fois provoquer le MEN. En effet, pour qu'il soit possible de retrouver certaines informations précises, le classement doit se référer à un contenu, à un message, à un sens attribué à l'objet pour l'intégrer à un ordre. Or le message des photographies n'est pas univoque. Comme me dit J., « *le problème qui se pose avec la photographie est qu'elle est souvent un casse-tête parce que c'est mal référencé* ». Pour créer un consensus sur le sens d'une image, il faut lui ajouter des mots, écrire des légendes. Il semblerait que dans le

domaine professionnel, institutionnel, les annotations soient nécessaires pour pouvoir créer un système de classement. Mais dans le domaine privé, la photographie serait liée à la tradition orale. Cette idée a été émise par le responsable des archives audiovisuelles du Musée d'ethnographie de Genève que j'ai eu l'occasion de rencontrer. Il m'a donné l'exemple de l'album de photo de ses parents : « *je me souviens parce qu'on m'a expliqué* ». Dans un tel cas, sans annotation ou transmission orale le savoir sur une photo disparaît avec la personne qui détient ce savoir. Dans le cas des photos de H., nous avons vu qu'il était possible de lire des informations sur les photos, mais que souvent les événements, le contexte plus large de l'image et la perception de ceux-ci qu'avait le photographe au moment de la prise de vue restent obscures s'il n'existe pas d'explicitations écrites ou orales. Dans le cadre d'un musée d'ethnographie, il ne suffit pas que les images soient belles pour faire sens, et le nom du photographe importe surtout en tant qu'individu particulier dans un certain contexte social, plutôt qu'en tant qu'individu créatif compris dans un ensemble de paradigmes esthétiques.

Ainsi, le fait que la photographie confronte le musée d'ethnographie à l'oubli, à la disparition, à l'effacement, à l'ambiguïté du message et du statut me fait dire qu'elle est une *provocation* pour le musée.

Bilan intermédiaire

Dans le chapitre qui précède, j'ai décrit le contexte de succession et de transmission au MEN (départs et arrivées). À travers ce que m'ont dit les différents protagonistes, j'ai relevé qu'il existe un effort de réorganisation des archives et des fonds du musée et une volonté de revenir sur l'histoire de l'institution en mettant l'accent sur certaines facettes oubliées de celle-ci. Cette réorganisation est liée au changement de conservateur et surtout au départ du responsable des collections en place depuis de nombreuses années qui avait instauré un ordre

et une logique très personnels dans la gestion des collections et des documents du musée. Le nouveau conservateur du MEN entend également exploiter d'avantage les aspects des collections quelque peu négligés durant les dernières années et rendre l'ensemble de collections plus transparent et visible pour le public. Dans ce contexte de réorganisation des fonds, la photographie m'a semblé poser un problème particulier : parfois difficile à cerner du point de vue de son contenu (surtout en l'absence de références), brouillant les frontières entre documents et objets, demandant des mesures de conservation attentives, la photographie m'a semblé poser un défi au MEN, tout en permettant aux acteurs gravitant autour d'elle de se souvenir et de partager des souvenirs.

Dans la suite du travail, je reviendrai aux photographies de H. et je tenterai de voir quel est leur rôle dans le contexte de succession et transmission que le musée a connu en 2006.

4. DON H. ⇒ MEN / MEN ⇒ DON H. : ce que l'un révèle sur l'autre

Dans ce dernier chapitre, je ferai des aller-retour entre la photographie et le musée. Je me demanderai pourquoi H. a donné ses photos au MEN et pourquoi à ce moment précis (années 2006, changement de d'équipe au MEN). J'expliciterai la *biographie* de ces photos qui s'est étoffée au fil de mon enquête, puis je me demanderai si leur entrée au musée vient mettre une fin à cette biographie, ou si en les donnant au musée, H. leur assure une vie dans l'au-delà. À la lumière du MEN et du don H., je réfléchirai encore une fois à la nature de la photographie. Je finirai par quelques considérations sur la place du photographe au sein de l'institution muséale et sur le sens que peuvent prendre pour le musée des photographies qui le représentent.

Et le don H. dans tout ça ?

Après m'être penchée sur certaines modalités de la succession au MEN et ayant remarqué qu'une priorité de la nouvelle direction est de faire de l'ordre et de réorganiser les archives, et que dans le cadre de cette entreprise la photographie occupe une place à part, j'en reviens maintenant au don de H.. Durant mon enquête au MEN, et travaillant sur le don H., j'ai pu remarquer qu'il existait un intérêt certain de la part de différents acteurs du MEN pour les photos de H. et pour mon activité autour de celles-ci. Ainsi, la responsable des collections me dit que ce don est d'importance pour le MEN par rapport à son histoire. Ceci malgré le fait que le don soit entré au MEN « *par la petite porte* » et qu'il n'a pas fait grand bruit en arrivant. Elle regrette que les photos de ce don n'aient pas pu être intégrées au projet du centenaire : « *C'est clair que c'est une valeur historique, c'était aussi l'idée du centenaire de revenir sur tout ce type de choses, alors ça n'a malheureusement pas été exploité à fond* ».

Elle me dit encore qu'elle-même aimerait bien « *mettre la main* » dans les fonds photographiques (notamment ceux de H.) et elle me demande si je serais intéressée de participer à ce travail de regroupement des archives audiovisuelles. Le photographe actuel s'est également montré intéressé par le don et ce que j'en savais : « *parce que tu as mis ton nez dedans, ça m'intéresserait de jeter un coup d'œil avec toi* » (A.). Et nous avons vu que D. et R. s'étaient aussi montrés intéressés par mon travail sur les photos de H. ⁵⁵.

Je constate donc qu'en m'intéressant aux fonds photographiques du MEN, qu'en ayant reçu le feu vert pour y travailler sur une certaine série de photos (celle de G.), je me retrouve, d'une part, à travailler sur d'autres photos (celles de H.) et d'autre part, j'assiste à la succession qui a lieu au MEN depuis mon point de vue particulier. Je constate que le don des photos de H. s'est produit durant cette phase de succession. Je dirais même qu'il s'est produit *à cause d'elle*. Je chercherai donc à comprendre pourquoi H. a donné ses photos à ce moment précis, c'est-à-dire au cours de l'année 2006, en m'intéressant à ce que H. dit sur la raison de son geste.

Lorsque j'ai demandé à H. ce qu'il faisait avec les photos qu'il gardait chez lui (celles qu'il allait donner au MEN), sa réponse fut :

« Rien du tout, elles étaient là parce que je ne voulais pas les donner au musée. Et au moment où J. est parti, je me suis dit c'est le moment de donner. Je me suis dit maintenant il y a certainement un autre esprit qui va venir, ce seront des jeunes qui auront un autre esprit, et je me suis dit que c'est le moment de donner parce que je suis quand même à la dernière étape de ma vie maintenant, alors il faut que je m'en débarrasse parce que si ça reste ici ça va partir de tous les côtés. Au musée au moins c'est gardé [...] le musée doit les garder pour

⁵⁵ D. m'a dit « *on aimerait bien savoir [ce que tu fais]. Tout ce qui sonde la maison est intéressant* ». Et R. m'avait dit qu'en travaillant sur les photos de H., je servais trois intérêts : celui du MEN, celui de H., et le mien ; j'ai considéré que l'intérêt de R. rejoignait celui du musée.

le prochain, ou le suivant, ça m'est égal. Ils en feront ce qu'ils voudront, c'est eux qui savent [...] Mais c'est quand même dans leur intérêt de savoir ce qu'il s'est passé avant ».

H. s'adresse donc à R., qu'il connaît de ses années de travail au musée, et lui remet d'abord un album de photo du musée (*Les Très Riches Heures du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel 1955-1983*, donné en mai 2006), puis deux mois plus tard il donne un important lot de photos et quelques semaines après encore quelques boîtes de diapositives (qu'il me donne lors de notre entretien pour que je les transmette à R.)⁵⁶. Sur le fait qu'il s'adresse directement à son ancien collègue, H. me dit : « *Comme je connaissais R., je suis allé vers lui et je lui ai montré l'album, je lui ai demandé si ça l'intéressait et puis ça l'intéressait beaucoup, et puis D. m'avait aussi écrit une lettre de remerciement, les deux m'ont remercié...c'est quand même dans leur intérêt de savoir ce qui c'est passé avant* ». Puis R. me propose de me pencher sur ces photos et d'en faire un inventaire sommaire. Ce que je fais.

J'ai demandé à H. s'il désirait que le MEN expose ses photos et il m'a répondu qu'il ne demandait rien de tel au musée. Il m'a dit ne pas se soucier de ce que le MEN en fera précisément (« *Ils en feront ce qu'ils voudront* »). Par contre, H. compte que le MEN conserve ses photos : « *le musée doit les garder* ». De plus H. attend du musée qu'il garde les photos réunies, contrairement à chez lui où « *ça va partir de tous les côtés* ». Le MEN doit donc garder les photos que H. lui donne et il doit les garder « *pour le prochain ou le suivant* ». Derrière les propos de H. sur les motifs de son don, on devine ce qu'il attend du MEN. En effet, d'après H., la mission de l'institution est la conservation dans le but de transmettre à la postérité (« *le musée doit les garder pour le prochain, ou le suivant* »). Dans cette optique, le fait que le musée soit obligé de garder les photos signifie que celles-ci n'en sortiront plus, ou

⁵⁶ J'ai demandé à H. s'il avait déjà donné quelque chose au MEN auparavant, il m'a répondu : « *Non je ne crois pas. Je donnerai encore ce que j'ai d'Afghanistan, ces céramiques, j'ai un fusil afghan, un arc, ce que j'ai, je le donnerai au musée, mais maintenant ça meuble la maison* ».

si, d'aventure elles en sortaient, elles resteraient néanmoins la propriété du musée. On peut donc dire que ces photos sont devenues inaliénables ; elles ne peuvent plus être données, ni échangées ni vendues, ni éparpillées. Elles seront conservées au MEN même après la mort de leur auteur. En effet, la perspective de sa mort est présente dans les propos de H. et figure comme une motivation de son geste. Comme il dit : « *je me suis dit que c'est le moment de donner parce que je suis quand même à la dernière étape de ma vie maintenant* ». À l'idée de sa disparition, H. associe l'idée de l'éparpillement, et le musée servira alors de sécurité contre cette dispersion: « *c'est mieux là-bas [au MEN] qu'ici [chez H.], parce qu'ici ça va se disperser, si je ne suis plus là ça va se disperser, déjà la maison... chacun voudra autre chose, voudra une autre tapisserie* ⁵⁷ [...] *Comme au musée j'ai toujours dû démonter mes expositions et puis il ne restait plus rien, alors quand j'ai fait ma maison, je me suis dit là au moins ça reste... et puis ça ne reste quand même pas* ». Je dis alors à H. qu'il reste pourtant les photos des expositions, et il répond « *oui mais les photos... ça ne dit rien, ça ne parle pas comme les expositions, on avait des orchestres, on avait des danses [...] l'exposition devait être un spectacle* ». Nous retrouvons donc la photographie comme moyen de retenir et de faire durer quelque chose d'éphémère ⁵⁸. Mais selon H. les photographies ne remplissent pas complètement leur fonction d'ersatz des expositions du MEN de cette époque (« *ça ne dit rien, ça ne parle pas comme les expositions* »). Dans cette optique, les photos des expositions dont alors effectivement des « *transposition mutilantes* » (Gonseth, 1998 : 342). La photographie ne retient pas tout.

⁵⁷ H. veut dire par là qu'après sa mort ses successeurs voudront tous une autre décoration dans la maison qu'il leur léguera.

⁵⁸ Lors du même entretien, H. me parle également de la *publication* comme d'une manière de faire durer ce qui passe. H. me donne l'exemple d'objets fragiles (ramenés à l'époque au MEN par G.). qu'il fallait « *photographier et tout de suite publier, comme ça au moins quand c'est imprimé ça reste plus longtemps. Oui ça va aussi disparaître, tout disparaît un jour... seulement ça disparaître dans un temps plus lointain* ».

On peut donc lire dans les propos de H. d'une part sa conception de la mission du musée et d'autre part, on remarque qu'il profite d'un départ (celui de J.) et de nouvelles arrivées (« *un autre esprit qui va venir* ») pour donner ses photos qu'il gardait chez lui. En effet, H. me dit lors d'un entretien qu'il avait été déçu par la nouvelle orientation que J. avait donnée à l'institution lorsqu'il en était devenu le conservateur. « *J. est venu, j'ai fait encore trois exposition avec J., mais c'était déjà... c'était plus tout à fait ça. C'était, comment dire, j'ai pu faire encore ces trois années normalement disons, mais après quand je suis parti c'était fini ça. C'était de la sociologie qu'il a fait après. [...] Comme beaucoup de gens ne l'aimaient pas, ses expositions... ce n'était plus de l'ethnologie, c'était de la sociologie, enfin... évidemment chaque conservateur a sa méthode, là on ne peut rien changer, chacun a sa personnalité, j'ai eu la chance d'avoir une bonne période, et puis après, je ne sais pas ce que ça va devenir maintenant, je ne sais pas comment ça va venir, faudrait travailler plus près de l'UNESCO, c'est ça, ça donne une ouverture, ça ouvre les portes, c'est ça qu'il faudrait faire, faudrait pousser, enfin chacun a sa méthode, ça on ne peut rien y changer [...]* On ne sait pas ce que ça va devenir, et il faudrait faire quelque chose, faudrait mettre le paquet, enfin parce que... on verra, peut-être que ça ira, je n'en sais rien [...] Chaque conservateur fait sa soupe. Je ne suis pas contre, faut qu'il y ait une évolution ça c'est clair. *J'ai eu mon temps qui était super, et ce qui vient après je ne peux et je ne veux rien faire* ».

H. reproche à J. de ne pas avoir assez voyagé, ni collaboré avec l'UNESCO, et d'avoir fait de la sociologie plutôt que de l'ethnologie. Comme H. n'adhérait pas à l'orientation que le MEN a prise avec l'arrivée de J. à sa direction (dès 1980), H. n'a pas voulu donner ses photos au MEN. Mais une fois J. parti du MEN, H. donne les photos qu'il avait encore chez lui, pensant que la nouvelle équipe y verra un intérêt. En effet, il considère que ses photos incarnent une époque faste du MEN. Ainsi, quand je demande à H. comment il qualifierait ses photos, il me dit : « *C'est ce qui s'est passé avant. On a quand même eu une renommée mondiale avec*

l'UNESCO que le musée n'a jamais eu après, maintenant c'est très local le musée, avant on voyageait, on avait des contacts avec tous les musées du monde ». Même si H. dit que ce ne sera aujourd'hui plus jamais comme avant ⁵⁹, il espère tout de même voir le musée retrouver une dynamique semblable à celle qu'il y a lui-même vécue.

Donc, H. donne ses photos au moment où J. part, car il n'aimait pas la position muséographique et ethnologique de ce dernier. En ce sens, le don H. est un symptôme de ce départ et des changements qu'il entraîne. On peut toutefois se demander comment cela se fait que ces photos ne soient pas restées automatiquement au MEN quant H. est parti à la retraite en 1983. Pourquoi H. avait-il chez lui ce lot de photos concernant le musée, alors que d'autres photos de H. se trouvent en possession du MEN ? Je me suis ainsi rendu compte que le statut des photos de H. était flou.

Le statut flou des photos de H.

Certaines photos de H. se trouvaient donc chez lui, d'autres au MEN. Le propriétaire des images n'était donc pas clairement défini. À ce sujet H. me dit : *« je ne me rappelle plus du tout, évidemment quand on travaille... on ne regarde pas, évidemment je donnais un maximum au musée, peut être j'en ai eu ici ⁶⁰ aussi ça c'est clair, mais c'est relatif tout ça, c'est le va-et-vient, et puis il y a quand même tout les appareils de photos qui coûtaient cher, je les ai payés de ma poche, alors que les autres photographes des autres musées étaient payés par le musée, et puis les films je les payais aussi de ma poche, alors je ne regardais pas qui est le propriétaire réel, surtout que G. encore m'avait défendu de photographier [...] ah c'était... il y avait de tout, enfin, c'est passé. C'était comme ça, c'était injuste au fond... [G.]*

⁵⁹ parce que depuis cette époque, les conditions pour les musées dans le monde ont changé, notamment la concurrence a augmenté. (H. dixit)

⁶⁰ C'est-à-dire chez lui, où s'est déroulé l'entretien.

avait peur que je photographie mieux que lui, alors évidemment mes photos étaient meilleures que les siennes alors il ne voulait pas que je photographie ». H. avait donc payé une partie du matériel photographique de sa poche et il considérait de ce fait avoir un certain droit sur les photos. Une autre circonstance, et c'est peut-être la plus décisive, est l'interdit photographique de G.. Comme H. avait pris des photos malgré cet interdit, il ne pouvait pas laisser toutes ses photos au MEN. Comme dit H. : « *C'était chez moi. Parce que G. m'avait défendu de photographier, alors j'ai gardé ça. J'ai photographié quand même, mais je l'ai gardé pour moi. [...] Avant je ne pouvais pas les donner au musée. [...] Je photographiais souvent en cachette. [...] Enfin, G. m'a défendu de publier* ⁶¹ *quand il a vu que je photographiais, il m'avait défendu de publier* » ⁶². Il existait donc un réel enjeu autour de la publication. Les photos des expositions du musée et des vernissages étaient tolérées et même souhaitées par G., mais lorsque H. participait à un voyage avec ce dernier, sa tâche était avant tout de dessiner et non de photographier. G. affirmait qu'il s'agissait de voyages financés par la collectivité et qu'il ne fallait donc pas se faire de bénéfices (photographies et publications) d'ordre personnel ⁶³. D'après H., tout était publié sous le nom de G : « [G.] *avait besoin de*

⁶¹ H. appuie le mot « *publié* ».

⁶² Malgré cela, H. a écrit et publié un article, illustré de ses photographies, dans la revue *DU*, éditée à Zurich, en langue allemande (la langue maternelle de H.) : « *Die Schönen von Dakar* », in : *DU Atlantis*, 1967, 27. Jahrgang. H. y décrit des impressions de son séjour à Dakar en lien avec les photos des belles femmes et de leurs beaux atours. Il m'a dit que G. « *a fait la grimace, mais il ne pouvait plus rien faire* ».

⁶³ « parce que c'était une mission payée par le public et qu'il n'était pas question d'en tirer un bénéfice personnel » (Borel 2005 : 193). Borel tient cette information d'une correspondance personnelle avec un collègue qui avait également voyagé avec G. et qui n'avait pas fait de photographies car il avait entendu parler des dissensions entre H. et G. : « Je n'ai aucune photo de ce séjour [...] pour une raison assez comique. G. m'avait dûment averti que c'était une mission payée par le public et qu'il n'était pas question d'en tirer un bénéfice personnel. Il me cita l'exemple d'une précédente mission [...] pendant laquelle H. rechignait à travailler, était fatigué par la chaleur, etc., mais, dès que Gabus avait le dos tourné, s'empressait de photographier pour lui à tour

photos pour la presse, et tout était sous son nom, c'était G. G. G. toujours G. ». Malgré cela, H. considère qu'il a pu travailler librement: « Mais bon, j'avais la chance de pouvoir travailler librement, il me laissait faire, mais il signait. Enfin c'était comme ça. Moi j'étais content de pouvoir faire de belles expositions librement et des photos librement, le reste, qu'il signait ça m'était égal ». Et H. explique ce veto par le fait que G. aurait été jaloux de ses photos parce qu'elles étaient meilleures : « C'était comme ça, c'était injuste au fond... [G.] avait peur que je photographie mieux que lui, alors évidemment mes photos étaient meilleures que les siennes alors il ne voulait pas que je photographie ». L'ancien conservateur du MEN, J. (successeur de G.) connaissait l'existence de cette interdiction, il me l'explique ainsi: « C'est le prestige du patron qui ne délègue pas des compétences à ses collaborateurs, et qui règne en maître absolu pour en quelque sorte s'approprier le savoir entre guillemet total et puis ne pas permettre aux autres d'avoir peut-être des regards contrastés qui pourraient dans certains cas être meilleurs que celui du maître ». Ces questions de signature et de publication révèlent donc un rapport de pouvoir et une hiérarchie dans la production du savoir, en l'occurrence au sein de l'institution muséale.

Mais les enjeux que cristallisent l'image photographique et son utilisation dépassent bien sûr le domaine du musée. À ce propos, je ferai brièvement allusion à la participation de G. à certaines activités du Centre International de la photographie (Paris)⁶⁴. Le CIP avait été fondé en 1955 sous les auspices de l'UNESCO et il se proposait de réfléchir à l'image photographique « fixe et animée » à l'échelle internationale. G. avait participé en tant que

de bras. Il aurait tenté ensuite de faire paraître quelques clichés – ou l'aurait fait ? je ne me souviens plus – ce qui lui valu une admonestation en règle. J'ai préféré éviter ces tracasseries en ne prenant pas de photos. Voilà pour la petite histoire... » (Extraits des archives du MEN).

⁶⁴ Les informations sur le CIP sont tirées de documents d'archives du MEN concernant la participation de G. au CIP.

conférencier et vice-président à certains colloques du CIP⁶⁵. Un groupe de réflexion auquel G. a participé posait notamment la question de la « responsabilité des effets sociologiques de l'image » et du rôle « capital » de l'« éditeur, créateur [...] d'une imagerie légendée » ; était aussi présentée comme nécessaire « l'organisation d'un groupement international de photographes chargés d'ores et déjà de cette protection d'un nouveau droit d'auteur similaire à celui qui est reconnu aux écrivains » ou encore « l'étude de la morphologie du langage photographique ». Ces quelques exemples veulent montrer que le médium photographique était au centre de réflexions internationales dans les années 1950-1960 et que G. participait au mouvement. Le fait qu'il ait participé aux rencontres du CIP, qu'il ait mené une réflexion sur le rôle de l'image photographique et de son édition pourrait être mis en rapport avec son despotisme éditorial appliqué au musée d'ethnographie.

Le veto photographique et éditorial de G. - quelle qu'en soit la raison - pousse H. à garder certaines photos chez lui (celles des voyages principalement). Comme il dit : « *de toute façon ces photos [interdites] n'avaient pas leur place au musée, je ne voulais pas les donner* ». Aujourd'hui, le statut de photographies faites par le photographe actuel du MEN est plus clair.

Le statut des photos du photographe actuel (A.)

Comme nous venons de le voir, il y eut un temps où le statut des photographies faites par le photographe du MEN (H.) n'était pas clairement défini. De plus, il arrivait souvent qu'un mandat soit confié à un photographe externe au musée, et cela mena à des désaccords

⁶⁵ En 1961, G. a tenu une conférence au CIP intitulée « Fonctions et rôles de la photographie dans l'enquête ethnographique et en muséographie » (archives du MEN).

concernant la propriété des photographies ⁶⁶. Or autour de 1980, J., nouveau conservateur à l'époque, convint avec le nouveau photographe A., engagé au MEN la même année, que le musée posséderait dorénavant automatiquement les droits de publications sur les photographies quand celles-ci servaient à des publications scientifiques. « *Parce qu'on sait bien qu'il n'y a jamais d'argent dans ce domaine* » (A). Le photographe du musée ne toucherait des droits que si les photos étaient utilisées à but commercial. Le crédit des photos dans les publications (scientifiques) comportait désormais le nom du photographe et le nom du musée. On remarque donc que le droit des images a un poids certain, qu'il doit être négocié et défini, et que la publication de celles-ci représente un enjeu dans la production du savoir et de la réputation (personnelle et institutionnelle).

Après ces remarques sur le statut des photographies au MEN, j'en reviens au don H. et à son histoire. Dans ce qui suit, j'expliciterai l'épaisseur historique des photos du don en établissant leur *biographie*. À travers mon enquête, mes rencontres, mes entretiens et mes lectures, j'ai pu retracer une biographie du don H.. En effet, depuis le début de mon travail, je m'efforce de cerner les différentes étapes de la *vie* de ces photographies et je note quel sens elles revêtent, dans quels rapports sociaux elles s'insèrent et quels rapports elles engendrent à chacune de ces étapes de vie.

La notion de « biographie d'objet »

Dans une perspective anthropologique, j'ai abordé mon objet par sa trajectoire, autrement dit par sa biographie. Dans l'introduction à son ouvrage *The Social Life of Things* (1986), Arjun Appadurai explique que les objets qui s'échangent ont des vies sociales, tout

⁶⁶ Par exemple le cas d'un photographe qui avait refusé de donner à bon prix les négatifs des photographies d'objets qu'il avait faites pour le MEN quelques années plus tôt, estimant qu'ils valaient plus que ce que le MEN lui proposait.

comme les personnes. L'objet circule et il a une trajectoire. La signification de l'objet varie alors selon la position qu'il occupe sur cette trajectoire qui constitue la « biographie de l'objet ». Dans le même ouvrage, l'article d'Igor Kopytoff, « The cultural biography of things : commoditization as process », démontre comment l'esclavage peut être appréhendé comme un processus dans lequel le statut de l'esclave change, en passant de l'individu à l'objet. L'esclave est « dépersonnalisé » lors de la traite et la vente, et ensuite « repersonnalisé » dans un nouveau contexte. « Slavery begins with capture or sale, when the individual is stripped of his previous social identity and becomes a non-person, indeed an object and an actual or potential commodity. But the process continues. The slave is acquired by a person or group and is reinserted into the host group, within which he is resocialized and rehumanized by being given a new social identity. [...] But the slave usually remains a potential commodity ». Kopytoff conçoit ces fluctuations de statut comme la biographie culturelle de ce qui circule (*commodity*). L'auteur généralise ensuite cette approche à d'autres objets qui circulent. « This biographical consideration of enslavement as a process suggests that the commoditization of other things may usefully be seen in a similar light, namely, as part of the cultural shaping of biographies » (Kopytoff, 1986: 65).

Dans un contexte proche de celui qui m'intéresse ici (ethnographie dans un contexte muséal), Thierry Bonnot recourt à cette notion de biographie d'objet dans son ouvrage intitulé *La vie des objets*. Il affirme qu'« en analysant la biographie culturelle des choses [on peut] saisir les constructions sociales à l'œuvre dans les relations entre les individus et les objets » (Bonnot, 2002 : 5). L'objet dont il est question dans mon travail est le don H. : un lot de photographies particulières données au MEN par un individu défini, à un moment et dans un contexte précis. À l'instar de Bonnot, j'ai tenté d'« appliquer la méthode ethnologique à un questionnement sur les objets matériels en tentant de mettre en évidence l'implicite, de dévoiler les logiques sociales à l'œuvre derrière les représentations, de dire le non-dit, en

l'occurrence d'expliquer ce qui relève de la construction sociale dans les modes de mise en espace, les récits - histoires de vie des objets -, les transmissions, l'échange et les pratiques des manipulateurs d'un ensemble d'objets» (Bonnot, 2002 : 224). Les objets et ce qu'en font les acteurs révèlent des représentations. En ce sens, je relie les propos de Bonnot à ceux de Rouillé lorsqu'il dit qu'il faut dans l'étude du phénomène photographique : « examiner comment les incorporels s'incorporent dans les images » (Rouillé, 2005 : 293). Dans cette perspective, et comme l'a formulé la directrice de l'Institut d'ethnologie ⁶⁷, la culture matérielle est considérée comme le lieu où s'incarne « *le pain quotidien de l'ethnologie* », i.e. les normes, les valeurs et les processus sociaux. « *Les institutions n'existent pas comme ça. Elles existent parce qu'il y a des bâtiments, des experts en bâtiments pour faire des bâtiments institutionnels, parce qu'il y a des bibliothèques* », et je rajouterais, parce qu'il y a des photographies de ces institutions. Dans cette optique, l'institution vient s'exprimer dans certains objets et les objets participent à la définition de l'institution.

La vie des photographies du don H.

En établissant la biographie de mon objet, le don H., j'ai cherché à comprendre comment il s'est constitué, c'est-à-dire quand ont été faites les photos, pourquoi elles ont d'abord atterri chez H. plutôt qu'au MEN, pourquoi elles sont ensuite arrivées au MEN, et ce que le MEN, et moi, en avons fait. Dans un second temps, j'essayerai de voir ce que relève la biographie du don sur le contexte et les logiques sociales dans lesquels il s'insère.

Je retracerai d'abord une biographie générale du don H., puis je ferai un gros plan biographique sur l'année 2006.

⁶⁷ Propos recueillis lors d'un entretien avec la directrice de l'Institut d'ethnologie de Neuchâtel le 01.12.2006.

Biographie du don H.

- 1949-50* Première collaboration de H. avec le MEN à la demande de G. ;
H. participe en tant que décorateur à la mise en place d'une exposition
(il travaille en tant que décorateur/graphiste et il découvre la
photographie au MEN).
- 1950 (?)* H. voyage en privé en Sardaigne : il y fait des photos qu'il donnera au
MEN en 2006.
- 1952* H. voyage en privé en Laponie : il y fait des photos qu'il donnera au
MEN en 2006.
- 1953* H. voyage en privé aux Baléares ; il y fait des photos qu'il donnera au
MEN en 2006.
- 1955* H. commence à photographier officiellement pour le MEN (expositions,
vernissages, spectacles, quelques objets).
- 1958* Mission en Afghanistan dans le cadre du MEN, avec G. (mission UNESCO)
G. voit d'un très mauvais œil que H. photographie (H. participe au voyage en
tant que dessinateur du MEN) ;
G. interdit à H. de publier ces photos ;
G. interdit d'ailleurs à tous les participants de publier quoi que ce soit sur ce
voyage.
- 1960* H. voyage en privé en Valais : il y fait des photos qu'il donnera au
MEN en 2006.
- 1961* Mission au Sahara dans le cadre du MEN;
Durant le voyage, H. photographie toujours à l'insu de G.

- G. donne une conférence au Centre International de la Photographie à Paris (CIP/UNESCO), sur le thème de l'utilisation de la photographie au musée d'ethnographie.
- 1966 G. est mandaté par l'UNESCO de concevoir un musée à Dakar, pour le « Premier Festival Mondial des Arts nègres ».
- H. participe à ce projet de musée à Dakar; lors du séjour il fait de nombreuses photographies dont une série intitulée « Les Belles de Dakar ».
- R. participe aussi au Festival à Dakar en tant qu'étudiant en ethnologie ; il parlera de cette expérience comme de « [son] baptême du feu ».
- R. commence à travailler au MEN et deviendra responsable des collections du MEN (mais il ne sera inscrit qu'en 1980 comme personnel de la Ville, et nommé définitivement conservateur adjoint en 1986).
- 1967 H. publie « Die Schönen von Dakar » dans la revue *DU* publiée à Zurich :
H. publie à l'insu de G.
- 1978 G. part à la retraite.
- 1978-80 Une conservatrice intérimaire occupe le poste au MEN.
- 1980 Un nouveau conservateur est nommé (J.) ;
Début d'une nouvelle orientation muséographique (muséologie dite « de la rupture »).
Un nouveau photographe (A.) est engagé à 50% au MEN.
Nouvelle « politique photo » : le MEN a les droits sur les photos pour les publications scientifiques.
- 1983 H. part à la retraite.

- 1992 D. est nommé conservateur adjoint au MEN (en deviendra conservateur en 2006).
- 2004 Commémoration du centenaire du MEN.
- 2005 Publication de l'ouvrage du centenaire *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*.
Grâce à sa nièce, H. publie un livre avec ses photos prises en Afghanistan en 1958, *Afghanistan : das verlorene Gesicht/ Le visage perdu, H. : Afghanistan, anno 1958*.
- 2006 Départ de J. conservateur au MEN depuis 1980.
Nouveau conservateur et nouveaux collaborateurs au MEN.
H. donne des photos et des albums photos au MEN, « le don H. »
Je commence mon mémoire, dans ce cadre je « rencontre » le don H.
R. part du MEN.
- Jan. 2007 Réunion de collaborateurs du MEN avec un historien mandaté pour réorganiser les archives du MEN.
F. prend sa retraite du MEN (mais il enseigne encore à l'Institut d'ethnologie).

Biographie du don H. sur l'année 2006

- Début 2006* J., ancien conservateur du MEN part.
- Février* D., le nouveau conservateur prend place à la tête du MEN, il nomme les membres de la nouvelle équipe.
- 17 mai* H. donne un album avec ses photos au MEN, intitulé « Les Très Riches Heures du Musée d'ethnographie de Neuchâtel 1955-1983 ».
- 7 juillet* H. donne de nombreuses photographies au MEN, elles sont entreposées au sous-sol, les agrandissements dans un caddie ;

Pour la transmission de ses photos H. s'adresse à R., ancien collègue au musée, conservateur adjoint depuis de nombreuses années et responsable des collections (R. prendra sa retraite fin septembre de la même année).

11 juillet R. me montre le don, il me le présente comme une bonne occasion pour mon mémoire (notamment parce que le photographe est vivant) et que, de plus, il faudrait en faire un inventaire sommaire;

j'accepte : découverte du contenu du don H , début d'inventaire ; je travaille dans un bureau au sous-sol du MEN.

10 août Je rencontre H. au MEN, il me transmet encore quelques négatifs pour le MEN.

18 août Fin de mon travail d'inventaire sur le don H., mise en boîte, étiquetage et rangement dans une armoire au sous-sol, le caddie reste dans le couloir avec quelques agrandissements.

22 sept. Une partie du don H. est associée à des déchets ? R. et moi retrouvons des déchets (emballages et sacs plastiques vides) dans le caddie contenant une partie des photos de H. (les agrandissements). Ce caddie était entreposé dans le couloir au sous-sol de MEN, à côté de cartons vides, et probablement parce que l'écriteau - « Don H. 2006 » - posé sur les photos avait glissé, le caddie a été utilisé comme poubelle.

28 sept. Le caddie est vidé et les photos montées dans les combles du MEN ; R. me dit avoir été obligé de « pousser une gueulée » pour que cela se fasse. Les éléments du don sont alors dispersés dans le MEN (une partie à la cave et l'autre au galetas).

29 sept. R. part à la retraite;

Je rencontre H. une seconde fois, chez lui.

Octobre Je rends la clé à FB ; je ne m'occupe plus des photos du don H. ;
je fais d'autres entretiens et je lis.

..... La question de la réorganisation des archives (photos comprises) est dans
l'air au MEN.

On peut ainsi parcourir la vie des photos de H. et voir qu'au fil du temps, elles s'insèrent dans différents contextes, passent dans les mains de différentes personnes et prennent des sens différents à chaque étape. Les photos sont nées à un moment donné dans le cadre du musée : H. les considérait comme ses créations, G. les voyait d'un mauvais œil, certaines servaient à représenter le musée, d'autres retenaient des moments de voyages. Puis H. a pris sa retraite et gardé les photos « interdites ». D'autres photos « officielles » sont restées au MEN. H. a sélectionné certaines photos, le MEN lui en a peut-être même prêté certaines pour un projet de publication (dixit R.). H. avait confectionné un album commémorant les très riches heures du MEN. Ces très riches heures n'ont pas été publiées. Mais une grande partie des photos de H. datant du voyage avec le MEN en Afghanistan (photos « interdites » par G. à l'époque, en 1958) ont été publiées par H. avec l'aide de sa nièce dans un ouvrage paru en 2005 ⁶⁸. Puis un jour, les photos qui dormaient chez lui, tout comme celles qu'il avait publiées, ont été données au MEN. Là, ces photos ont passé par différents états et subi diverses manipulations. Après avoir été acceptées par R. comme don au musée, les photos sont restées dans un état de latence dans les sous-sols du musée. Puis je me suis intéressée à elles, j'ai recueilli des souvenirs et des remarques qu'elles faisaient naître, puis je les ai listées et ordonnées et enfin rangées dans une armoire. Bien que les photos de H. n'aient plus bougé de là, on en parle encore parfois au musée.

⁶⁸ *Afghanistan : das verlorene Gesicht/ Le visage perdu, H. : Afghanistan, anno 1958*, Wetzikon : Zürcher Oberland Buchverlag, 2005.

L'entrée au musée : mort de l'objet ou vie dans l'au-delà ?

Une fois entré au musée, l'objet n'est plus censé en sortir. Comme le postulait H. « *le musée doit les garder* ». Que représente donc l'entrée au musée dans la biographie d'un objet ? La biographie du don H. par exemple, s'arrête-elle lors de cette entrée au musée ? Autrement dit, les objets en meurent-ils ? On pourrait répondre à cela, qu'à l'instar des marchés à réderies les musées offrent à l'objet un « nouveau cycle de vie », ou « une nouvelle vie d'objet en retraite » (Debary & Tellier, 2004: 130). Dans *La culture matérielle*, Julien et Rosselin affirment que grâce à la classification - intégration dans une collection, mise en place d'une typologie propre à une discipline - les objets de musée sont bel et bien vivants : « le musée n'est pas un cimetière d'objets, puisque la classification leur donne sens, les fait revivre en leur attribuant une signification scientifique » (Julien & Rosselin, 2005 : 39). Dans ce cas, les objets au musée bénéficient donc d'une seconde existence, d'une vie – muséale et scientifique - dans l'au-delà. La différence entre la brocante et le MEN s'explique alors par le fait que « la réderie est l'occasion de petites histoires » tandis que les objets de musée « tendent à l'universel d'une autorité qu'on appelle histoire » (Debary & Tellier, 2004 : 132). L'entrée au musée entraîne donc un changement biographique pour les objets, mais non pas une mort. Par exemple, comme le signale Benoît de l'Estoile, Elizabeth Edwards se penche sur le cas de photographies données à un musée d'ethnographie ⁶⁹ et constate que le sens de ces photographies change par le fait même d'entrer dans les collections du musée : les photographies deviennent par là même anthropologiques. « Les photographies se trouvèrent encadrées dans un autre discours, celui de l'anthropologie, qui fixa leur trajectoire principale

⁶⁹ Il s'agit de « deux photographies prises en 1883 sur le pont d'un navire américain de deux groupes rivaux de Samoans entre lesquels intervient la médiation des puissances occidentales. Les clichés enregistrent un épisode dans un rapport de pouvoir colonial, sans doute à titre personnel pour le capitaine » (De l'Estoile, 2005: 196).

pour les cent années qui suivirent. Elles passèrent de la rencontre coloniale au document anthropologique [...] (Edwards 2001, d'après de L'Estoile, 2005 :196).

De la mémoire individuelle à la mémoire collective ou Comment déléguer ses souvenirs

Dans leur article intitulé « Collectionneurs et musée. Du patrimoine collectif au patrimoine collectif », Antonietti et Bellwald montrent comment un objet appartenant à un collectionneur privé devient objet de collection d'un musée : « Souvent les objets accumulés sont en rapport direct ou indirect avec la biographie de la personne qui les a collectionnés. C'est une des raisons qui expliquent qu'ils présentent fréquemment une forte dimension esthétique, affective ou sentimentale. L'objet de musée, en revanche, est un objet de collection qui doit devenir le témoin matériel d'une histoire à travers divers processus de conservation, de documentation, de recherche et de communication [...] un nouveau rapport entre sujet et objet s'établit après l'entrée au musée : l'homme adopte alors, vis-à-vis de l'objet, "le geste d'observer" » (Antonietti & Bellwald, 2001: 106). Dans mon cas, les photos du don H., il s'agit de photographies faites et gardées par H. (un individu privé) puis données au MEN (une institution publique). Je noterai donc les remarques de ces deux auteurs quant à la collection privée ⁷⁰ et la collection publique. Ils relèvent, en citant Krzysztof Pomian (1990), que le musée offre des mesures de protection particulières et durables : « la protection qui entoure les pièces de musée s'étend, contrairement à celle dont bénéficient les objets d'une collection particulière, au-delà d'une vie humaine. Cela suppose des garanties juridiques et financières de la durée. Et cela entraîne à terme, sinon une disparition, du moins une réduction à l'état résiduel du lien entre la collection et la personnalité de son fondateur [...]. D'autre

⁷⁰ On peut se demander si le lot de photographies données par H. au MEN représente une collection ou non. En quelque sorte, le fait de photographier est une manière de collectionner. Les épreuves sont donc en quelque sorte le fruit d'un acte de collectionneur. Ce point mériterait d'être approfondi.

part, un musée est toujours un établissement public, non pas qu'il doive nécessairement être une propriété publique, mais parce qu'il est ouvert au public » (Pomian 1990, d'après Antonietti & Bellwald, 2001: 122). En donnant des exemples de collectionneurs valaisans, les deux auteurs signalent encore que « leurs collections, devenues fondations, au lieu de risquer d'être à nouveau dispersées à la mort de l'initiant, se place sur un terrain juridique sûr. Ensuite, d'un point de vue muséographique, il faut souligner l'importance quantitative de l'élaboration d'un inventaire complet et l'importance qualitative de son caractère documentaire [...]. Enfin, le degré de disponibilité de la commune-site, de la société de développement et d'autres associations locales est aussi capital. C'est ainsi que la mémoire individuelle peut décidément devenir collective » (A. & B., 2001: 122).

En ce qui concerne H., en transmettant ses photos au MEN, il délègue son histoire et assure une vie posthume à ses photographies. H. envisage une fin, mais aussi une continuité. En effet, il pense être « à la dernière étape de [sa] vie maintenant ». H. envisage une transition décisive dans son existence, le passage de la vie à la mort. Il envisage sa propre disparition et avec lui, celle de ses souvenirs, de sa mémoire. En donnant ces photographies, d'une part, H. fait le deuil de l'époque où il faisait des expositions au MEN et où selon lui le MEN brillait de mille feux, et d'autre part il fait le deuil de sa vie. Et les images photographiques jouent leur rôle dans ce deuil. « Le travail de deuil est exactement une gymnastique de l'imagination qui fait laborieusement l'apprentissage de la réalité en s'accoutumant peu à peu à l'irréalité de ses images » (Bourdieu, 1965 : 325-326). H. ne voit plus l'utilité de ces photographies chez lui (contrairement à certains objets qui « meublent » encore sa maison). Ses photographies l'embarrassent même et il me dit se sentir soulagé après qu'il les a données au MEN ⁷¹. Mais H. ne jette pas ces photos à la poubelle, il ne les détruit

⁷¹ J'ai demandé à H. comment il s'était senti après le don au MEN et il m'a répondu : « *D'être libéré. Loin. Je ne suis plus attaché* ».

pas. Il veut éviter qu'elles partent « *de tous les côtés* » ou atterrissent chez un héritier qui ne s'y intéresse pas vraiment. Il ne veut pas que ces photos et leurs histoires tombent dans l'oubli. En les donnant à la nouvelle équipe du MEN (par l'intermédiaire de R.), dans l'idée qu'elles serviront au musée parce que « *c'est quand même dans leur intérêt de savoir ce qu'il s'est passé avant* », H. désire voir ses photographies continuer leur action commémorative. Donc il s'en débarrasse, mais sans les faire disparaître. En effet, elles seront conservées au musée. Ainsi, en entrant au musée, les photographies de H. ne disparaîtront pas avec lui ; elles lui survivront. Comme dit Pomian, « contrairement à la collection particulière qui, dans la majorité des cas, se disperse après la mort de celui qui l'avait formée [...] le musée survit à ses fondateurs et mène, du moins en principe, une existence paisible » (Pomian, 1978 : 51). Le deuil (et avec lui l'oubli) est donc accompagné, voire allégé par une idée de continuité et de renouveau.

Nous avons donc vu que pour acquérir le nouveau statut d'objet de collection muséale et acquérir une nouvelle signification, pour passer de la sphère privée à la sphère collective, de la mémoire individuelle à la mémoire collective, les objets (notamment les photographies) doivent être traités d'une certaine manière (« processus de conservation, de documentation, de recherche et de communication »). Dans « Musée et patrimoine », Pomian retrace ainsi la séquence « parcourue par la majorité des objets qui composent le patrimoine culturel » : de la « chose » qui a une utilité, au « sémiophore » chargé de signification, en passant par le « déchet » inutile et oublié⁷². Le sémiophore, qui est un « objet unissant dimension matérielle et sémantique » (Pomian, 1999 : 268) a alors pour fonction de renvoyer à « un passé disparu », à « une réalité invisible » (Pomian, 1990 : 179).

Par mon inventaire et mes recherches, j'ai donc en quelque sorte momifié les photos du don H., les préparant à leur existence muséale et « sémiophorique », et à leur entrée dans

⁷² À ce propos, voir les commentaires du **22 septembre 2006** dans la **biographie du don H.**

une mémoire collective. Elles fonctionnent alors comme des intermédiaires entre le visible et l'invisible.

Inventorier un bout de l'histoire du MEN

Chaque objet passe donc par une « momification » pour être intégré à la collection du musée ⁷³. Le cas des photographies du don H. est cependant un peu particulier. Il s'agit en effet d'un objet qui concerne directement le musée et son passé, c'est-à-dire son histoire (quelle qu'elle soit). Giorgio Agamben signale dans son ouvrage *Image et mémoire* « le caractère éminemment historique » de l'image. « L'expérience historique se fait par l'image, et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire » (Agamben, 1998 : 66-67) ⁷⁴. Lors de mon entretien avec J., celui-ci me dit que la photographie concernant l'histoire même de l'institution joue un rôle primordial, car elle est « *un soutien très fort à ce que fut une pensée d'une direction et d'une équipe* » et que, grâce aux photographies, « *on voit comment on pose un regard, avec un certain cadrage, sur différents éléments* ». On constate alors que les cadrages changent au fil du temps et des idées. Les photographies peuvent ainsi servir à poser un regard réflexif sur la discipline et l'institution. Dans une autre mesure, le retour sur le passé permet aussi d'aller dans le futur. R. m'a ainsi dit que « *se pencher sur le passé n'est pas une simple nostalgie, cela permet des projections* ». Et H. exprime la même chose, lorsqu'il donne ses photos du passé du MEN au moment où celui-ci commence une nouvelle étape : « *le musée doit les garder pour le prochain, ou le suivant, ça m'est égal. Ils en feront ce qu'ils voudront, c'est eux qui savent [...]. Mais c'est quand même dans leur intérêt de*

⁷³ Il ne s'agit bien sûr pas d'une spécificité du MEN, mais d'une « loi » muséographique pour ainsi dire.

⁷⁴ Agamben rappelle à cette occasion que Walter Benjamin a développé la notion d'*image dialectique* et que celle-ci « était pour lui l'élément même de l'expérience historique » (Agamben, 1998: 67). Je ne me suis pas penchée sur la notion d'image dialectique de Benjamin, mais la piste pourrait être intéressante.

savoir ce qui s'est passé avant ». Le don H. invite donc la nouvelle équipe du MEN (voire leurs successeurs) à se pencher sur le passé en s'intéressant à ses photographies, à se souvenir de celui-ci, à ne pas en oublier les « *riches heures* ». Ainsi, le fait de se souvenir (l'acte mémoriel) a des implications au présent et face à l'avenir. « L'acte mémoriel a une dimension téléologique. On pourrait dire que se souvenir consiste à configurer présentement un événement passé dans le cadre d'une stratégie pour le futur, que ce futur soit immédiat ou plus lointain [...] Le rappel du passé est un défi lancé à l'avenir consistant à mettre en balance aujourd'hui ce qui a été fait avec ce qui pourra être fait » (Candau, 1996: 31). Les trois dimensions temporelles sont tenues ensemble par le souvenir. Ainsi, dans le contexte de succession au MEN, les photos que H. a données à l'institution permettent un retour sur le passé, ou une réactualisation du passé au service du présent et en vue de l'avenir. En effet, autour du don et de ses photos, dans l'interaction entre les acteurs en présence, se sont articulées des relations sociales, s'est construit du sens au présent. « Aussi le passé est-il fiction du présent. Il en va de même en tout véritable travail historiographique » (De Certeau, 1975 : 17). Et les photographies produisent aussi du sens potentiel pour l'avenir, un sens virtuel. Les photos de H. concernent donc le passé - celui de H. et celui du MEN - mais elles font sens au présent dans le contexte de succession au MEN dans lequel elles sont venues s'inscrire.

La photographie au service du discours

La photographie réactualise un passé et fait sens au présent dans le cadre d'un discours. Philippe Dubois présente la photographie comme un art de la mémoire. L'*ars memoriae*, né dans l'antiquité grecque, est « un ensemble de règles permettant à l'orateur d'inscrire facilement dans la virtualité de sa mémoire tout ce dont il a besoin pour discourir le plus efficacement possible, c'est-à-dire conçu comme un procédé artificiel de mnémotechnie par lequel un ensemble d'un élément précis » (Dubois, 1990: 266). Cette aide pour la

rhétorique repose sur deux notions fondamentales, les lieux (*loci*) et les images (*imagines*)⁷⁵. Dubois présente ainsi la photographie comme « une machine de mémoire, faite de *loci* (le réceptacle : l'appareil photo, son objectif, sa fenêtre [...]) et d'*imagines* (les impressions, les inscriptions, les révélations qui [...] se déroulent en “ bandes contacts ”) » (Dubois, 1990: 269). Je retiens de cette conception de la photographie comme *ars memoriae* le fait qu'elle représente alors un outil rhétorique, une technique pour discourir, un pilier de l'art de bien parler. Or le musée peut être considéré comme un médium⁷⁶ et en cette qualité, le MEN produit un certain discours. Comme nous avons pu l'observer, les photographies du don H. s'insèrent à chaque étape de leur vie dans un discours différent. Elles font également naître des discours différents. Le discours de l'auteur des photos, celui des acteurs du MEN, celui de l'institution, ou encore le mien. Et il s'agit toujours d'un discours qui profite de la plasticité du temps passé, c'est-à-dire qui utilise ce passé à des fins présentes, révélant les enjeux de la mémoire et de l'histoire et s'appuyant sur la réminiscence comme sur les oublis.

Je terminerai par quelques réflexions sur le rôle du photographe et de sa production photographique au sein du musée, en général, et au MEN.

La photographie dévoile le musée

Le photographe du musée fabrique, à travers son regard particulier et avec l'outil de la technique photographique, une mémoire de l'institution. Il participe ainsi à l'écriture de l'histoire du musée. En considérant l'étymologie du mot photographie⁷⁷, on pourrait dire que

⁷⁵ Je me réfère ici à l'ouvrage de Philippe Dubois sur la photographie mais, en ce qui concerne les arts de la mémoire, je renvoie à l'ouvrage *L'art de la mémoire* de Frances A. Yates.

⁷⁶ « D'un point de vue strictement pragmatique, le musée constitue, par l'accumulation et isolement ostentatoire des objets-signes qu'il opère, l'équivalent d'un médium » (Poulot, 1998 : 70).

⁷⁷ Du grec : *phôtos* (lumière) et *graphein* (écrire)

le photographe écrit à l'aide de la lumière une mémoire du musée. Cette mémoire lumineuse, conservée puis reconsidérée, rend possible la (re)formulation et la réécriture de l'histoire du musée au présent. Comme j'ai essayé de le montrer, il n'existe pas une histoire unique, mais des versions commémoratives du passé, c'est-à-dire *des* histoires.

En ce qui concerne l'utilisation de la photographie au sein du musée, Elizabeth Edwards suggère de se servir de la photographie comme d'un « instrument pour révéler le fondement épistémologique du discours muséal » et pour « pointer les limites des systèmes de mise en ordre et de déstabiliser les régimes de “ production de vérité ” auxquels [la photographie] a contribué si fortement par le passé », dans la mesure où à travers la photographie, se trouvait réifiée une essence culturelle perçue, une « authenticité » (Edwards, 2001 : 207) ⁷⁸. L'article de Georgina Born, *Public Museums, Photography and the Limits of Reflexivity*, se place dans la même perspective, tout en donnant quelques indications supplémentaires sur le statut du photographe au sein du musée. Born commente une exposition de photographies tirées des archives de grands musées publics dans le monde et représentant ces musées mêmes ⁷⁹. Il s'agit donc d'images représentant l'institution elle-même, en cela semblables aux photographies du MEN prises par H.. Born affirme que de telles photographies révèlent le fonctionnement et les artifices de ces institutions tout comme ceux de la représentation photographique : « Museum photography reveals the labour, artifice and construction in the practice of both museum and photographic representations » (Born, 1998: 223) L'auteur présente le musée et la photographie comme des régimes de représentation (*representational regimes*). Born appréhende le musée comme un ensemble de

⁷⁸ Pour citer Edwards (2001), je profite ici de la traduction de De l'Estoile 2005, p. 201.

⁷⁹ Notamment : The American Museum of Natural History (NY), The Metropolitan Museum of Art (NY), The Natural History Museum (Londres), The Field Museum of Natural History (Chicago), Deutsches Museum (Munich).

relations sociales entre différents acteurs et signale l'existence d'une hiérarchie dans ces rapports. Une hiérarchie qui s'inscrit dans des enjeux de signature (*authorship*) et d'anonymat, et dans laquelle le photographe occupe une place particulière: « the museum division of labour is marked above all by a differential space of authorship and anonymity, a space in which the museum photographer occupies a notably ambiguous and liminal position » (ibid. 225). Cette approche rejoint celle de mon travail, en ce sens qu'elle essaye de comprendre certains aspects du fonctionnement de l'institution à travers les images qu'elle produit d'elle-même (par l'intermédiaire de son photographe). Born trace un rapide historique de la pratique de photographe de musée⁸⁰ et décrit son travail : « In addition to recording the collections, the museum's staff photographer began to record the varied activities involved in running the institution, including the construction of displays, renovation, storage, cataloguing, transport, and routine clerical and maintenance jobs. [...] The result is a variety of images documenting the sociality and practices of everyday working life in public museums, as well as the objects and final productions of the museum » (ibid. 226). Selon Born, la photographie révèle la dimension construite du discours (et du regard) muséal et scientifique⁸¹. En analysant le rôle du photographe au sein du musée, Born affirme que celui-ci a un statut ambigu : « the museum photographers themselves are suspended discursively in a liminal space somewhere between 'artists'/autors and anonymous technicians or functionaries, at some mid-point in the social hierarchy of the museum » (ibid. 242). Le photographe se situe au milieu d'un continuum - de l'anonymat à l'*authorship* - qui marque la division du travail

⁸⁰ Le premier photographe employé par le British Museum en 1853 documente les collections de celui-ci. Puis en 1856 ouvre le premier studio photo au sein d'un musée. Il s'agit du South Kensington Museum qui est aujourd'hui le Victoria and Albert Museum.

⁸¹ Sur ce point, les propos de Born rejoignent ceux que Donna Haraway formule dans son article « Teddy Bear patriarchy » (1992) in : *Primate Visions : Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. Born cite d'ailleurs Haraway à plusieurs reprises.

dans le musée. L'idée de liminalité du photographe dans la répartition des rôles au musée me semble une idée intéressante⁸². Born affirme que le potentiel réflexif de la photographie vient encourager le regard réflexif que l'institution peut avoir sur ses pratiques. « [Museum photography] can also serve to deconstruct discourse, to uncover mechanism of illusion and ideology, to reveal obscured social relations, and to destabilize the aesthetic and perceptual codes of realism » (ibid. 246). Par ailleurs, elle signale que les photographies concernant la vie du musée ne sont souvent pas (ou peu) documentées et quand elles le sont, il s'agit souvent d'informations orales: « Information about the archive images was often assumed to be stored in memory ; the photographs readily became the objects of oral history » (ibid. 247). Durant mon enquête, je me suis rendue compte qu'il existait en effet un savoir important autour des photographies représentant la vie de l'institution, et que celui-ci se trouvait le plus souvent sous forme orale, dans les témoignages des différents acteurs que j'ai pu rencontrer.

Après ces remarques d'ordre plus théorique, j'aimerais revenir sur mes observations de terrain avant de conclure le travail. En ce qui concerne le statut du photographe et surtout de sa production photographique, l'idée d'un continuum entre *authorship* et anonymat émise par Born semble intéressante. En effet, j'ai pu remarquer que la signature, la notion d'auteur et les enjeux de publication (des images) existent au MEN (interdiction de photographier, de publier, négociation de la signature, des droits sur les images). Comme je l'ai mentionné plus haut, les photos de H. ont éveillé l'intérêt de la majeure partie des collaborateurs du MEN. Le nouveau conservateur par exemple s'est montré intéressé à faire un retour sur le passé de l'institution. Les photos de H. ouvrent la porte à un regard sur l'histoire du MEN et permettent une réflexion sur l'évolution des pratiques muséographiques, ethnologiques et ethnomuséographiques. Les photos de l'actuel photographe du MEN (A.), dévoilent les artifices du processus expographique en représentant d'une part l'élaboration théorique d'une

⁸² Tout comme la problématique de la signature (*authorship*) et de l'anonymat.

exposition (photo de prises de notes lors des séances de travail de la nouvelle équipe) et d'autre part la construction et la déconstruction de la scénographie. Les photos de H. comme celles de A. peuvent ainsi servir à une utilisation épistémologique et heuristique de la photographie au musée, et à porter un regard réflexif sur le musée et ses pratiques.

Conclusion

Pour introduire ma conclusion, je citerai d'abord les propos de Janet Hoskins, car ses mots tombent à pic pour décrire l'expérience que j'ai faite en me penchant sur les photographies que H. a données au Musée d'ethnographie de Neuchâtel en 2006, et en composant le présent travail.

« Every graduate student trying to finish a dissertation becomes painfully aware of the fact that there is no coherence that dwells within events or social structures themselves. Coherence is imposed by the work of story makers, and much of what the anthropologist does in writing up her material is to try to devise a coherent story line that will shape fragmentary episodes of experience into something intelligible to an academic audience ».

(Hoskins, 1998: 6)

Ce travail est donc une tentative de formuler de manière cohérente des éléments que j'ai pu observer durant mon enquête, sur mon terrain et à travers mes lectures, et qui m'ont paru significatifs dans la perspective de mon hypothèse. Celle-ci étant de voir quel rapport la photographie, et notamment les photos du don H. entretiennent avec les différentes catégories du temps (passé, présent, futur) dans le cadre du MEN, comment les acteurs rencontrés utilisent la photographie pour se repérer et se situer par rapport à ces catégories, et cela à un moment précis dans la vie du musée, c'est-à-dire durant « *l'année de transition* » 2006.

Avant d'émettre une telle hypothèse, j'ai observé ce que j'ai pu sur mon terrain. D'abord, j'ai remarqué que *ma* demande adressée au MEN de pouvoir travailler sur une partie de ses fonds photographiques, entraîne une demande de la part du *musée*. En effet, F. conservateur adjoint (sur le point de partir à la retraite), sachant que des cartons de photographies de l'avant-dernier directeur du MEN (G.) dormaient quelque part au musée, se propose de m'encadrer dans l'étude de celles-ci. Puis, R. (conservateur adjoint sur le point de prendre sa retraite), me propose un autre fonds de photographies, celles récemment données au MEN par son ancien décorateur/photographe (H.). J'ai alors choisi les photographies de H., surtout parce qu'il pouvait encore - et pas pour l'éternité - m'en parler de vive voix. En effet, il s'agissait pour moi de faire un terrain ethnographique dans le cadre de mon mémoire. Observer, participer, discuter, mener des entretiens, analyser des données, lire, poser des questions, essayer de comprendre les enjeux de la photographie et des photographies de don H. au MEN. J'ai ainsi eu l'occasion de « guigner » dans le MEN et ses coulisses à travers la « lorgnette » du don H..

Il s'agit de photographies représentant une période révolue du musée (son passé, son histoire), concernant sa vie, ses acteurs, ses idées et ses discours. J'ai réfléchi au - et à partir du - cas des photos de H. Je me suis intéressée à la trajectoire biographique de ces photographies. J'ai pour ainsi dire écouté leur récit de vie pour en comprendre l'épaisseur historique et symbolique. J'ai relevé qu'elles passaient par différentes étapes, dans des lieux différents, qu'elles engageaient toute une série d'acteurs et que leur sens changeait selon les lieux, les acteurs, les actions et les discours. Créations personnelles, documents ethnographiques, meilleures que celles de G. et pour cela interdites, semeuses de discorde et d'unité, énigmatiques, évocatrices, oubliées, témoins de ce qui n'est plus, problématiques, provocatrices, quasi-déchets, invitations à la parole et à l'échange, témoins de l'absence, historiques, épistémologiques, réflexives.

Dans un premier temps, j'ai observé le travail du photographe actuel au MEN (A.) pour voir comment se font les images. J'ai compris la photographie comme une possibilité pour le musée de conserver une mémoire de ses expositions, de ses idées et de ses discours. Les photographies offrent alors la possibilité de réactualiser ces idées, d'en parler, de les questionner, de les mettre au goût du jour. D'une part, la photographie offre au MEN et à ses acteurs la possibilité de se souvenir. D'autre part, elle signifie aussi le manque d'explications et l'oubli. L'exemple des légendes reconstituées de manière erronées par H. dans son album de photos montre que la mémoire n'est pas que souvenir, et que le passé devient fiction du présent donnant lieu à un travail de re-présentation, de recomposition, de composition. J'ai comparé le MEN à une famille, j'ai mis en avant la nature commémorative de l'album de photos de famille. Celui-ci contient les moments importants, les événements éphémères de la vie du groupe, et la famille lui délègue sa mémoire de génération en génération. Et ainsi fait le MEN.

Dans la partie intitulée « Le MEN entre fin et début », je me suis penchée sur le contexte de succession et de transmission qu'a vécu le MEN au moment où j'y faisais mon terrain (et au moment où H. a donné ses photographies). J'ai observé la dynamique sociale de l'institution, les rapports entre les différents acteurs et les enjeux présents. Le MEN vit alors une transition : des collaborateurs de longue date le quittent et de nouveaux jeunes collaborateurs s'installent dans la « maison ». Une génération fait place à une autre, et se pose alors des questions autour de la gestion du futur mais aussi du passé. La nouvelle équipe entreprend de faire de l'ordre, de trier et de réorganiser les collections et les documents. Au regard de cet effort de rangement, de systématisation et de conservation du MEN, j'en arrive à dire que la photographie vient provoquer le musée en le confrontant à l'oubli, à l'incertitude, à l'usure du temps et à la disparition.

La dernière partie consiste mettre en perspective le don, sa biographie, les motivations du donateur, le musée et sa mission. En partant des photographies du don H., j'ai perçu le MEN comme un lieu qui promet une seconde vie à des objets, à des images et à travers eux à des mémoires individuelles. H. est venu déposer son histoire, ses souvenirs, ses oublis et ses espoirs au MEN. Les images qui le liaient au MEN lui étaient devenues inutiles, embarrassantes. Mais il ne voulait pas qu'elles tombent dans l'oubli et il a vu dans la succession en cours au MEN la conjoncture favorable pour son don. Désireux d'assurer une vie posthume aux grands moments du MEN (à ses « *très riches heures* »), représentés par ses photographies, H. en a fait don au musée. Et avec ses photographies, il a délégué à « la famille » MEN un bout de sa mémoire. À partir de ses photos, H. évoque le passé qu'elles représentent. Il a invoqué ce passé pour expliquer son geste présent du don (parce que « *c'est quand même dans leur intérêt de savoir ce qu'il s'est passé avant* ») et pour envisager un futur (l'intérêt futur de ses photographies pour les prochaines générations au MEN). En vue d'une transition définitive, car H. dit être à la « *dernière étape de son existence* », il relie les trois temporalités. Passé, présent et futur s'articulent et se retrouvent dans un récit. Il donne ses photographies au MEN et se sent « *libéré* ». Le don des photographies et leur conservation exprime ainsi un travail de délégation et de deuil. H. a délégué sa mémoire au MEN (à sa nouvelle équipe et à ses successeurs futurs), et le MEN, à son tour, délègue sa mémoire aux photographies de H.. La photographie, et a fortiori les photographies représentant le passé du musée lui-même, donnent au MEN la possibilité d'archiver sa propre histoire, c'est-à-dire de la mémoriser, produisant ainsi comme nous l'avons vu, des souvenirs mais aussi des oublis.

Pour finir, j'ai présenté la photographie comme un art de la mémoire. Elle peut ainsi servir à la production d'un discours, en l'occurrence celui du MEN, de ses différents acteurs, de H. ou du mien. Et dans mon ultime chapitre, « *La photographie dévoile le musée* », je

montre que la photographie permet de porter un regard réflexif - et critique - sur le musée, son organisation et son fonctionnement. En ce sens, la photographie invite à faire l'ethnographie des musées, notamment des musées d'ethnographie.

En parallèle à H. et au MEN, je me suis également retrouvée dans une situation de transition, principalement liée à l'exercice du mémoire qui annonce la fin d'un cycle. Même s'il est difficile de juger en quelle mesure, il est probable que cette circonstance joue un rôle sur mon interprétation des événements.

La photographie m'est par ailleurs apparue comme une manière de rencontrer des gens, d'interagir, de faire parler et d'écouter. De visiter des coulisses et de jeter un coup d'œil dans différentes réalités, de poser des questions et de tenter d'y apporter des éléments de réponse. Autrement dit, la photographie a été le prétexte - et le pré-texte - à mon terrain ethnographique et à ce travail d'écriture.

Une unique image figure dans ce travail, sur la page de titre et participant au titre. J'ai choisi cette photographie de H. dans l'intention de confronter le lecteur à la part de mystère, d'absence, d'oubli ou d'ignorance que peut contenir une photographie. Une part invisible. Aucun autre cliché ne figure dans mon travail. Je suis en effet partie de l'image mais je m'en suis distanciée. Mon attention s'est portée vers les acteurs, leurs paroles, leurs interactions et les enjeux autour des photographies et du don H.. La photographie était néanmoins toujours présente à travers les paroles, les actions et interactions dont elle était responsable. C'est donc pour « illustrer » ce processus de prise de distance par rapport à l'objet qui me fascinait initialement (l'image), et pour mettre en évidence les événements et les situations de mon terrain que j'ai choisi de ne pas joindre plus d'images à mes propos textuels. Par contre, j'ai annexé une liste écrite représentant partiellement les images absentes du don H., celles que j'ai mises en boîte. Par ailleurs, ce mémoire est en soi une prise de vue. Il rappelle la nature de

l'image photographique, en ce sens qu'il représente le MEN dans une perspective, à travers un regard particulier, à un moment donné et avec un certain cadrage.

Je me suis concentrée sur les photographies du don H. dans leur rapport au temps, à la mémoire et à l'histoire dans le cadre du MEN. Or, mon enquête aurait pu explorer d'autres chemins. Par exemple, la piste du don. S'agissait-il vraiment d'un don de la part de H. ? N'a-t-il pas rendu, ou re-donné au MEN des photos qui lui revenaient ? Ou s'agirait-t-il d'un contre-don ? Les photographies du don H. ne restent-elles pas la propriété de leur auteur, malgré le fait qu'il les ait données au musée ? H. n'aurait-il en fait donné au MEN que l'usage de ses photographies, et non leur propriété ? En quelle mesure le fait de *donner* (gratuitement) les photos leur confère de la valeur ? Le MEN a-t-il désormais une dette envers H. ? Si oui, est-ce en conservant ce don et en le transmettant que le MEN paye sa dette ?

D'autre part, les thématiques de la signature, de la création et du statut de l'auteur sont également liées à l'histoire du don H. et aux pratiques du MEN. J'en ai abordé quelques aspects avec les propos de Georgina Born sur la place du photographe au sein de l'institution muséale. Il serait intéressant d'approfondir cette problématique, notamment en se demandant qui publie quoi, qui signe quoi et quelle est le rôle exact de l'image dans ces enjeux de maternité/paternité du savoir.

Epilogue

La photographie comme *pharmakon* pour le MEN.

En tant que musée, le MEN conserve et accumule. Il lutte contre l'action du temps que la photographie vient lui rappeler par sa matérialité altérable et sa part d'oubli. La photographie apparaît alors comme une *provocation* pour le MEN.

Cependant, en écoutant les discours des différents acteurs du musée, j'ai observé que la nouvelle équipe du musée essayait de faire de l'ordre, de trier. Et l'historien S. de dire qu'« *il faut aussi pouvoir oublier, sinon on devient fou. La mémoire fonctionne ainsi, elle se construit aussi par l'oubli* ». Le MEN semble donc aussi devoir oublier certaines choses. Le fait-il notamment en me demandant de faire un inventaire du don H. et de le mettre en boîte? En déléguant sa mémoire aux photographies ?

Ainsi, plutôt qu'une provocation, la photographie est un *pharmakon*. À la fois poison et remède pour le musée et sa mémoire.

Bibliographie

AGAMBEN, Giorgio

1998. *Image et mémoire*, Paris: Hoëbeke.

ANTONIETTI, Thomas et BELLWALD, Werner

2001. « Collectionneurs et musées. Du patrimoine individuel au patrimoine collectif », in : *La mémoire dans la vie. Usages du souvenir et de la mémoire en Valais Ier - XXe siècle*, Cahiers d'ethnologie, n°6, Sion : Musées Cantonaux du Valais, pp. 105-140.

APPADURAI, Arjun (ed.)

1986. *The social life of things. Commodities in cultural perspectives*. Cambridge University Press.

BECKER, Howard S.

1999. « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte », in : BECKER, Howard S., *Propos sur l'art*, Paris/Montréal : L'Harmattan, pp. 173-196.

BERGER John et MOHR Jean

1981. *Une autre façon de raconter*, Paris : F. Maspéro.

BONNOT, Thierry

2002. *La vie des objets*, Paris : Maison des sciences de l'homme.

BONNOT, Thierry

2006. « L'ethnographie au musée : valeur des objets en sciences sociales », in : *Ethnographiques.org*, n°11, octobre 2006, <http://www.ethnographiques.org/2006/Bonnot.html>

BOREL, François

2005. « Jean Gabus au Sahara. De l'ethnographe au muséographe », in : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, pp. 175-199.

BORN, Georgina

1998. « Public Museums, Museum Photography, and the Limits of Reflexivity. An Essay on the Exhibition *Camera Obscured : Photographic Documentation and the Public Museum* », in : *Journal of Material Culture*, pp. 223-254.

BOURDIEU, Pierre

1965. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Les éditions de minuit.

CANDAU, Joël

1996. *Anthropologie de la mémoire*, Paris : PUF, « Que sais-je ? ».

CARMIGNANI, Sandra

2003. *Les musées d'ethnographie de Genève et de Neuchâtel ou l'usage social du patrimoine*, Recherches et travaux en anthropologie, n°14, Institut d'anthropologie et de sociologie, Université de Lausanne.

DEBARY, Octave et TELLIER, Arnaud

2004. « Objets de peu : les marchés de réderies dans la Somme », in : *L'Homme*, n°170, pp. 117-137.

DE CERTEAU, Michel

1975. *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.

DE L'ESTOILE, Benoît

2005. « Note critique. Au delà des clichés : la vie sociale des photographies anthropologiques », in : *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n°12, pp. 193-204.

DUBOIS, Philippe

1990. *L'acte photographique et autres essais*, Paris : Nathan.

EDWARDS, Elizabeth

2001. *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Berg : Oxford/New York.

FOUCAULT, Michel

1990. « Andere Räume », in : *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Aesthetik*, Leipzig : Reclam, pp.34-46.

FOURNIER, Pierre

2006. Le sexe et l'âge de l'ethnographe : éclairants pour l'enquêté, contraignants pour l'enquêteur », in : *Ethnographiques.org*, n°11, octobre 2006

<http://www.ethnographiques.org/2006/Fournier.html>

GABUS, Jean

[2005] « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques », in : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, pp. 327-342.

GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (eds)

1998. *Derrière les images*, Neuchâtel : MEN.

GUILLAUME, Marc

1980. *La politique du patrimoine*, Paris : Galilée.

HAINARD, Jacques

2005. « Du musée spectacle à la muséographie de la rupture », in : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, pp. 367-373.

HAINARD Jacques, KAEHR Roland (eds)

1984. *Objets prétextes objets manipulés*, Neuchâtel : MEN.

HARTOG, François

2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris : Seuil.

HERTZ, Ellen

2004. « Anthropologie et ethnologie du proche », Leçon inaugurale, in : *Chroniques universitaires*, 03/ 04, Neuchâtel, pp. 81-95.

HOSKINS, Janet

1998. *Biographical objects : how things tell the stories of people's lives*, New York/ London : Routledge.

JONAS, Irène

1991. « Mensonge et vérité de l'album de photos de famille », in : *Ethnologie française*, XXI, 2, pp. 189 - 195.

JULIEN, Marie-Pierre & ROSSELIN Céline

2005. *La culture matérielle*, Paris : La Découverte.

KAUFMANN Christian, GIRARDIN, Daniel et al.

1997. *L'Objectif Subjectif / Das Subjektive Objektiv*, Ethnologica Helvetica n°20, Bern : Commission des musées de la Société suisse d'ethnologie.

KAEHR, Roland

2000. *Le mûrier et l'épée : le cabinet de Charles Daniel de Meuron et l'origine du musée d'ethnographie à Neuchâtel*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie.

KOPYTOFF, Igor

1986. « The cultural biography of things : commoditization as process », in : APPADURAI, Arjun (ed), *The social life of things. Commodities in cultural perspectives*, Cambridge University Press, pp. 64-91.

LA SOUDIÈRE, Martin (de)

1988. « L'inconfort du terrain », in : *Terrain*, n°11, <http://www.terrain.revues.org>

LEMAIRE, Dominique

2005. « La communication rituelle telle qu'elle fut observée chez quelques ethnologues francophones dans le canton de Neuchâtel », in : *Ethnographiques.org*, n°7, avril, <http://www.ethnographiques.org/2005/Lemaire.html>

LÉVI-STRAUSS, Claude

1973. *Tristes tropiques*, Paris : Plon.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre

1995. « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », in : *Enquête*, n°1, pp. 71-109.

PETONNET, Colette

1982. « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », in : *L'Homme*, oct.-déc., XXII (4), pp. 37- 47.

POMIAN, Krzysztof

1978. « Entre l'invisible et le visible : la collection », in : *Libre*, n°3, Paris, pp. 3-56.

POMIAN, Krzysztof

1990. « Musée et patrimoine », in : JEUDY, H.-P. (dir.), *Patrimoines en folie*, Paris : Ed. La Maison des Sciences de l'Homme, pp. 177-198.

POMIAN, Krzysztof

1999. *Sur l'histoire*, Paris : Gallimard.

PORTO, Nuno

1999. « Picturing the Museum : Photography and the Work of Mediation in the Third Portuguese Empire », in : BOUQUET, Mary (ed), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, New York : Berghahn Books, pp. 36 - 54.

REUBI, Serge

2005. « De l'objet à l'autre. L'enseignement de l'ethnographie à Neuchâtel », in : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas 1904-2004*, pp. 201- 213.

RICOEUR, Paul

2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil.

ROUILLÉ, André

2005. *La photographie*, Paris : Gallimard.

TISSERON, Serge

1999. *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris : Aubier.

ANNEXE

Inventaire du « don H. »

Inventaire du fonds photographique H remis le 07.07.2006 et le 10-08.2006
 Etabli par Je (début du travail d'inventaire 12.07.2006) → fin le ~ 18.08.2006

Classeur de négatifs

« H ,ès Vignettes 86, 1588 Champmartin / 1950 (?) à 1983 »
 50 pages (numérotées au crayon gris en haut à gauche par Je)
 Film 135, 24x36 (à l'exception de le page n°41 en 6x6)
 Environ 1775 négatifs en tout

| PAGES | INSCRIPTION | DATE | ORIGINE | REMARQUES | NOMBRE DE NEGATIFS (par page) |
|-------|---|------|--|--|--|
| 1-6 | « Touareg » | 1961 | Mission Hoggar/Tamesna | (takuba et détails de gravures sur takuba peut-être photographiées à NE) | 39/42/35/38/38/38 |
| 7-8 | « Japon » | 1969 | Expo Japon : théâtre millénaire vivant | | 30/37 |
| 9-21 | « Dakar : Festival mondial de l'art nègre » | 1966 | Mission Premier Festival Mondial des Arts nègres / Dakar | | 37/38/36/41/42/ 41/39/40/30/36/ 41/31/39 |
| 22-24 | « Dakar II : La Suisse présente la Suisse » | 1971 | Mission Dakar | | 42/37/38 |
| 25-36 | « 1958 Afghanistan » | 1958 | Mission Afghanistan | | 39/35/36/42/41/ 41/40/40/40/34/ 36/40 |
| 37 | « Pakistan » | 1958 | Mission Afghanistan | En passant , sur le chemin pour l'Afghanistan (H) | 35 |

| | | | | | |
|-------|--|---------------------------|---|--|---------------------------|
| 38-39 | « Positifs Afghanistan » | | Mission Afghanistan | Diapositives des négatifs (N&B) | 38/39 |
| 40 | « Parures bijoux » / « Djo Ody Djoko Damar » / « Aty Sunario » | 1961 (réutilisation 1963) | Probablement Expo Parures et Bijoux dans le Monde (représentation de danses indonésiennes) ; Photo retravaillée pour Expo La Main de l'Homme (1963) | Aty Sunario est une danseuse javanaise (cf album en cuir) D'après : H la danseuse s'est produite dans le cadre de l'Expo La Main de l'Homme | 36 (deux film différents) |
| 41 | « Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et religion | (pas lors de l'inauguration) Seule planche dont format des nég. 6x6 ; | 24 (page recto-verso) |
| 42 | « Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et religion | | 37 |
| 43-44 | « Siam » | 1960 | Expo école sup. Siam | Présence de Reine Sirikit/ Trois négatifs autre sujet (?) | 41/39 |
| 45-46 | « Laponie » | 1952 (?) | Voyage privé | Une photo utilisée dans Expo Etre Nomades Aujourd'hui (cf B&M 1979 p. 134) et illustre article de Pierre Bonte dans cat. exp. Etre Nomade Aujourd'hui ; Quelques clichés en bas de page n'ont pas de lien avec la Laponie | 33/33 |

| | | | | | |
|-------|------------------|------|--|--|----------|
| 47 | « Expo Hongrie » | 1966 | Expo L'art médiéval en Hongrie : de l'an 1000 à 1526 | (5 nég. montrant coupe de tronc d'arbre : pas de lien avec Expo Hongrie, rien de significatif selon H) | 15 |
| 48-50 | « Maroc » | 1961 | Mission ExpoSahara/Rabat | | 36/29/42 |

A l'intérieur de la dernière page du classeur est collée une pochette contenant :
- 2 négatifs identiques (6x6) et un tirage représentant une miniature indienne (a servi pour l'affiche et le catalogue de l'expo Miniatures Indiennes, 1980)
- 1 ektachrome représentant une hache, inscription : « 25cm » (hauteur)
(a servi pour l'affiche et le catalogue de l'expo L'Homme de l'Outil, 1978)

Album (cuir blanc, 31.6x36) contenant des agrandissements des photos des « Belles de Dakar » :
« H , Les Belles de Dakar, 1966 Premier Festival Mondial des Arts Nègres »
25 pages

44 photographies (divers grands formats ; couleur & NB; notamment papier cibachrome II de luxe/brillant/polyester blanc)

Album (cuir brun) contenant photos des différentes expositions au MEN (1955 – 1983),
photos et légendes de H

Une enveloppe (25x34) contenant des photos « Les Belles de DAKAR Festival des Art Nègres 1966 »

1 petite boîte avec 14 diapositives

« Fresques de Voronet, Roumanie », Mission, date 1968 (probablement au printemps)

4 grandes boîtes de diapositives (2 rails par boîte)

« Sénégal, Les Belles de Dakar, 1967 » (1967?) (100 dias)

Rail 1 : « Sandaga » / « Dakar »
 Rail 2 : « M'Bour » / « Yoff » / « Sombédioune » / « Fadiout » / « N'Gor » / « Cambérène » / « Marché Médina » / « Kayar » / « Ile des serpents » / « Malika »
 « Expo Pologne 1972 » (50 diapos) / « Naître, vivre et mourir 1981 » (50 diapos)
 « Expo Thaïlande 1974 » (77 diapos) : mélangés avec quelques diapositives expo Siam
 Rail complet : n° 23, 42, 43 > probablement expo Siam
 Rail partiel : n° 1 > probablement expo Siam
 « Miniatures indiennes 1980 » (99 diapos) : dia de la danseuse utilisé dans expo La Main de l'Homme (n° 5 rail gauche)
 A propos : « Expo Pologne 1972 » / « Naître, vivre et mourir 1981 »*
 * Dans l'album (en cuir brun) se trouvent aussi des photographies montrant la construction d'un cheval qui selon les indications de H a figuré dans l'expo « Etre nomade aujourd'hui » (1979), mais il s'agit là d'une erreur ; il s'agit en fait de l'expo Naître, Vivre et Mourir /1981.
 Preuve : voir rail des diapositives intitulé Naître, Vivre et Mourir/1981, et dans Bibliothèques et Musée 1981, p. 128.

3 boîtes Ilford contenant des photographies diverses (inscriptions au dos, probablement relativement récentes)
 LE CONTENU DES BOITES I et II A ETE REUNI DANS UN CLASSEUR (à l'exception de quelques grands formats)

N.B. : Pas toutes les photos figurent dans les tableaux (seules celles où il y a une inscription) ; parfois plusieurs photos avec la même inscription/ sur le même sujet ;
 Numérotation des boîtes par Je

Boîte n° I
 (161 tirages en tout ; pas tous les tirages sont répertoriés quand il s'agit d'une série ou de doubles)

| INSCRIPTION (au dos) | DATE | ORIGINE | REMARQUES | BOÎTE N° |
|---|------|--------------------------------|-----------|-------------|
| « Expo Sahara Rabat, Griot Mauritanien » | 1961 | Mission expo Sahara à Rabat | | I |

| | | | | |
|--|-----------------|--|--|---|
| « Expo Pologne » | 1972 | Expo Pologne : Théâtre et société | | I |
| « Expo Indonésie » | 1956/57 | Expo Indonésie : les arts et les dieux | | I |
| « Expo Japon » | 1969 | Expo Japon : Théâtre millénaire vivant | | I |
| | 1980/81 | Expo Noël | | I |
| « Expo Naître, vivre et mourir » | 1981 | Expo Naître, vivre et mourir | | I |
| « Expo 175 ans d'ethnographie, salle général de Meuron » | 1967/68 | Expo 175 ans d'ethnographie à Neuchâtel | | I |
| « Bijoux sahariens » | 1957 | Expo Sahara '57 | Repris pour l'expo de Senanque et les autres expos Touareg et pour Parures et Bijoux | I |
| « Expo Sahara » | 1971 | Expo Les Touareg | | I |
| « Rabat Expo Sahara » | 1961 | Mission Expo Sahara à Rabat | | I |
| « Expo parures et bijoux » | 1961 | Expo Parures et bijoux dans le Monde | | I |
| « Expo parures et bijoux » | 1961 et 1967/68 | Expo Parures et bijoux dans le Monde et 175 ans d'ethnographie | | I |
| | | | Tête égyptienne | |

((

| | | | | |
|-------------------------------|----------------|---|---|---|
| « Expo L'homme de l'outil » | 1963 | Expo La Main de l'Homme | Erreur : Expo la Main de l'Homme (1963), vue des quatre panneaux de la Main-outil, Cf B&M 1963 (ill. 11) | I |
| « Expo Nomades » | 1979 | Expo Etre nomade aujourd'hui | | I |
| « Expo Nomades » | 1981 | Expo Naître, vivre et mourir | Erreur : Expo Naître, vivre et mourir, cf B&M 1981, p.128 (le même cas pour plusieurs photos) | I |
| « Expo Jouets » | 1959 | Expo À quoi jouent les enfants du monde | | I |
| « Expo Jouets » | 1959 | Expo À quoi jouent les enfants du monde | (Soldat de plomb) | I |
| « Dakar » | 1971 | Expo La Suisse présente la Suisse | | I |
| « Expo Miniatures indiennes » | 1980 | Expo Miniatures indiennes | | I |
| « Expo Miniatures Indiennes » | 1963 (et 1980) | Expo La Main de L'Homme (et peut-être réutilisée pour Miniatures Indiennes) | Photo utilisée dans Expo la Main de l'Homme cf. B&M 1963 (ill 12); | I |

| | | | | | |
|-----------------------------------|---------|--|--|---|---|
| | | | | (dia de cette photo dans le rail "miniatures indiennes") | |
| « Dakar Expo Arts Nègres » | 1966 | Mission Premier Festival Mondial des Arts nègres / Dakar | | Appellation inexacte de la part de H | I |
| « Expo Bhoutan » | 1968 | Expo Les arts du Bhoutan | | | I |
| « Bulgarie » | | | | Photo d'un dessin, pas dans l'expo Bulgarie; mission H en Bulgarie 1958 | I |
| « Bulgarie L'église de Boyana » | | Mission Bulgarie | | Photo d'un dessin, pas dans l'expo Bulgarie; mission H en Bulgarie 1958 | I |
| « Expo Les Arts Nègres Bucarest » | 1968 | Expo Art Nègre (Bucarest), photos de la salle Dallès | | Inauguration 27 juillet 1968 | I |
| « Expo Roumanie » | 1968/69 | Expo/Mission Roumanie : Trésors d'Art | | Fresque de Voronct, Roumanie », Mission 1968 | I |

| | | | | |
|----------------------------------|---------|--|--|---|
| « Expo L'Homme de l'Outil » | 1963 | Expo La Main de l'Homme | Erreur : Expo la Main de l'Homme Cf B&M 1963 (ill. 11) NB: de nombreux triages de La Main de L'Homme ont été donnés à la Fondation de La Main/ Lausanne | |
| « Expo Le corps enjeu » | 1983/84 | Expo Le corps enjeu | 2 affiches, fresque, vue salle expo | I |
| « Expo Hongrie » | 1965/66 | Expo L'art médiéval en Hongrie : de l'an 1000 à 1526 | | I |
| « Expo Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et Religion | 2 vues de l'expo | I |
| « Expo Thaïlande » | 1960 | Expo école sup. Siam | Danseuses siamoises | I |
| « Expo Thaïlande Reine Sirikit » | 1960 | Expo école sup. Siam | Erreur: la reine Sirikit présente en 1960 lors de l'expo Siam | I |
| « Expo Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et Religion | Détail de épopée bouddhique peinte sur bois | I |
| « Expo Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et Religion | (danseuse aux longs doigts avec bougie) | I |

| | | | | |
|---------------------|------|---|---|---|
| « Expo Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et Religion | (danseuse dans le parc) | I |
| « Expo Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et Religion | Idem que l'autre tirage : détail de épopée bouddhique peinte sur bois | I |
| « Expo Mexique » | 1962 | Expo Art précolombien | | I |
| « Expo Tunisie » | 1964 | Expo Tunisie: Trésors d'Art et d'Histoire | (mosaïque La Joconde de Carthage) | I |
| « Expo Océanie » | 1970 | Expo Art Océanien | | I |
| « Expo Océanie » | 1961 | Expo Parures et Bijoux | (tête tatouée) Erreur | |
| « Expo Madagascar » | 1973 | Expo Malgache, qui es-tu | | I |
| « Expo Brésil » | 1977 | Expo Musique et Société | Erreur : Costumes semblables mais décor différent (arbres dans le fond) | I |
| « Expo Esquimaux » | 1976 | Expo Les Esquimaux hier...aujourd'hui | | I |
| « Expo Mannequins » | 1962 | Expo (courte) Techniques muséographiques | Dans le cadre de l'ICOM | I |
| « Kaboul » | 1958 | Mission | | I |

| | | | | |
|--|----------|--|--|---|
| « Afghanistian » | 1958 | Mission | | I |
| « Dakar Festival des Arts Nègres » et « Expo Dakar » | 1966 | Mission Premier Festival Mondial des Arts nègres / Dakar | | I |
| « Dakar Festival des Arts Nègres » | 1966 | Mission Premier Festival Mondial des Arts nègres | Scène outdoor, posée au Musée Dynamique / Dakar | |
| « Dakar Festival des Arts Nègres » | 1966 | Mission Dakar Expo d'Art Moderne au Palais de Justice / Dakar, pendant le Premier Festival Mondial des Arts nègres | Pièce du lauréat de l'expo d'Art Moderne | |
| | 1981 | Expo Naître, vivre et mourir | Statue africaine (mère avec enfant) Cf dia n°23 Expo Naître, vivre et mourir | I |
| « Baléares » | 1953 (?) | Voyage privé | | I |
| « Sardaigne / Fonni » | 1950 (?) | Voyage privé | (centre de la Sardaigne) | I |
| « Femme touareg des Ihaggaren Tamesna » | 1961 | Mission Hoggar/Tamesna | | I |
| « Le fils du forgeron, Tamesna, Niger » | 1961 | Mission Hoggar/Tamesna | | I |
| « Camp touareg, Tamesna, Niger » | 1961 | Mission Hoggar/Tamesna | | I |

| | | | | |
|--------------------------------------|------------------|------------------------|-------------------------------------|---|
| « Touareg, Tazerouk » | 1961 | Mission Hoggar/Tamesna | | I |
| « Evolène 1960 » | 1960 ? ou 1951 ? | Voyage privé | H ne savait plus exactement la date | I |
| « ...au-dessus de la Forclaz. 1960 » | 1960 ? | Voyage privé | | I |
| « près d'Arolla, 1960 » | 1960 ? | Voyage privé | | I |
| « Le « Tsapelet » d'Evolène, 1960 » | 1960 ? | Voyage privé | | I |
| « Val d'Hérens 1960 » | 1960 ? | Voyage privé | | I |

Boite n° II
(45 tirages en tout)

| INSCRIPTION (au dos) | DATE | ORIGINE | REMARQUES | BOÎTE N° |
|--|------|--------------------------------|-----------|-------------|
| « Griot Mauritanien » / « « Mauritania » / Old song of e new state Camera : Alpa Switar | 1961 | Mission expo Sahara à Rabat | | II |

((

| | | | | | | |
|--|---------|--|--|---|--|----|
| 50mm, Film : Panatomic X » | | | | | | |
| « Expo Sahara bijoux » (sic) | 1957 | Expo Sahara '57 | | | | II |
| « Touareg » | 1961 | Mission Hoggar/Tamesna | | | | II |
| « Expo Thaïlande » | 1974 | Expo Thaïlande : Art et religion | | | | II |
| « Expo Thaïlande » | 1960 | Expo école sup. Siam | | Erreur : Pas expo Thaïlande 1974 mais Siam 1960 (cf négatif dans le classeur p. 44) | | II |
| « Bali » | 1956/57 | Expo Indonésie : les arts et les dieux | | | | II |
| « Expo Jouets » | 1959 | Expo À quoi jouent les enfants du monde | | (Marionnette hongroise) | | II |
| « Expo Malgache qui es-tu ? » | 1973 | Expo Malgache, qui es-tu | | | | II |
| « Expo Hongrie » | 1966 | Expo L'art médiéval en Hongrie : de l'an 1000 à 1526 | | | | II |
| « Expo Parures et Bijoux dans le Monde Costume Nuptial des Juives Yéménites » | 1961 | Expo Parures et Bijoux dans le Monde | | | | II |
| « A Jewish bride of San'a (Yemen) / Camera Alpa Alftar 90 mm, Film Panatomic X » | 1961 | Expo Parures et Bijoux dans le Monde | | | | II |

| | | | | |
|--|---------|--|---|----|
| « Sumatra » | 1956/57 | Expo Parure et Bijoux (montré un détail agrandi) | Photographe Gustav Schneider, tirage original (XIXes, coll. de Bâle) découpé et retouché au stylo bille | II |
| « Expo Parures et Bijoux dans le Monde Philippines » | 1961 | Expo Parures et Bijoux dans le Monde | | II |
| « Expo Normades » | 1979 | Expo Etre nomade aujourd'hui | | II |
| « Expo Noël St- Nicolas » | 1980/81 | Expo Noël | | II |
| « Expo Collections Passion » | 1982 | Expo Collections passion | | II |
| « Expo Collections Passio Teotihuacan précolombien » | 1982 | Expo Collections passion | | II |
| | ? | Privé | Joueur de Hornuss dans le Seeland | |
| « Laponie Finlande Lac de Kilpisjärvi » | 1952 ? | Voyage privé | | II |
| « Laponie Finlande » | 1952 ? | Voyage privé | | II |
| « Kaboul 1958 » | 1958 | Mission Afghanistan | | II |
| « Afghanistan 1958 » | 1958 | Mission Afghanistan | | II |
| « Dakar » | 1966 | Mission Premier Festival Mondial des Arts nègres / Dakar | | II |
| « Dakar » | 1966 | Mission Premier Festival Mondial des Arts | Femme en tulle Cf. négatif dans le | II |

((

| | | |
|--|----------------|---------------|
| | nègres / Dakar | classeur p. 9 |
|--|----------------|---------------|

Boîte n° III

Intitulée « Afghanistan 1958 »

Env. 121 tirages en tout (dont plusieurs fois les mêmes)

Contient :

- des photos d'Afghanistan (légendes + ou - longues au dos de certaines photos, parfois en allemand)
- deux enveloppes avec des négatifs :
première enveloppe intitulée « Afghanistan 1958 » (8 négas + 1 dia)

La seconde enveloppe ne porte pas d'inscription et contient des grands négatifs de

- « Bali » (1) > Expo Indonésie, 1957
- « Pologne » (1) > Expo Pologne : Théâtre et société 1972
- « Thaïlande » (4) > Expo Thaïlande : Art et religion 1974
- « Dakar » (1) > série Les Belles de Dakar (contretype 1975)

Détail des photos d'Afghanistan :

l'ordre des photos est celui de leur arrivée au musée dans la boîte (c.à.d. pas d'ordre précis)

| LEGENDE | DATE | ORIGINE | LIEU | REMARQUE | BOÎTE N° |
|--|------|-------------------------------|---------|-------------|----------|
| « Une boulangerie qui se respecte... » | 1958 | Mission Afghanistan, été 1958 | Kaboul | Photo n° 14 | III |
| « Aujourd'hui comme jadis » | 1958 | Mission Afghanistan, été 1958 | Kaboul | Photo n° 16 | III |
| « Beim Reisstampfen in Zrubi » | 1958 | Mission Afghanistan, été 1958 | Zrubi | Photo n° 17 | III |
| « Motif eines der buntbemalten Autobuses von Kabul » | 1958 | Mission Afghanistan, été 1958 | Kabul | Photo n° 18 | III |
| « Der Schuttmacher von » | 1958 | Mission | Istalif | Photo n° 25 | III |

| | | | | | | |
|--|------|------------------------------|------------|------------|--|-----|
| Istalif » | | Afghanistan, été1958 | | | | |
| « C'est dans le nord et le nord-ouest de l'Afghanistan que le tissage des tapis... » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°28 | | III |
| « Peinture naïve décorant un bus de Kabul » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°38 | | III |
| « Pont défectueux » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°39 | | III |
| « Le retour du troupeau au soleil couchant » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°40 | | III |
| « A Istalif (...) des artisans confectionnent des lampes à huile en céramique turquoise » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Istalif | Photo n°44 | | III |
| « Un savateur « paizardos » à Istalif » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Istalif | Photo n°45 | | III |
| « Placé sous la surveillance d'un gardien, le tombeau d'un Saint... » (avec main de Fathma au bout d'une perche) | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°49 | | III |
| (Déblayage du canal embourbé) | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°69 | | III |
| « Geschwister » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°84 | | III |
| « Fahrender Erzähler religiöser Legenden » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°87 | | III |
| « Hazara-Mädchen vom Hindukusch » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Hindukusch | Photo n°88 | | III |
| « Klein-Krämer im alten Kabul » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°89 | | III |

| | | | | | |
|---|------|------------------------------|---------------------------------|-------------|-----|
| « Abendstimmung an der Dariae, Kabul »/ „Evening over the Kabul River (...) Camera Alpa Switar 50mm Film Jlford Pan F » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°92 | III |
| « Hoch überragt die Hand Mohameds ein heiliges Grab » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°93 | III |
| « Indischer Schleiermacher in Kabul » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°94 | III |
| „Traditionelle Keramik aus Istalif“ | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Istalif | Photo n°95 | III |
| „Friedliches Dasein am Wege“/ „Children's play (...) Camera Alpa Switar 50mm Film Jlford Pan F » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°108 | III |
| „Der Melonen-Markt von Kabul“ | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul | Photo n°109 | III |
| „Les Hindous excellent dans toutes les branches textiles (...) » | 1958 | Mission Afghanistan, été1958 | Kabul, quartier « Hindu-Gozar » | Photo n°110 | III |

cf. Livre publié par H
(et sa niece) avec ses
photos d'Afghanistan

Deuxième partie du don de H , remis au MEN le 10. 08.2006 :

2 petites boîtes intitulées :

« Thaïlande expo » avec 17 diapositives (avec 1 dia de l'Expo Siam),

« Expo » avec 19 diapositives de différentes expo du MEN (Hongrie, Pologne, Sahara (laquelle ?), Tunisie, Roumanie, MEN (quoi ?), Thaïlande).

5 grandes boîtes intitulées :
« Sahara » (Mission Hoggar/Tamesna 1961) (80 dias)
« Expositions Océanie, Amazonie, Japon, Noël, Bulgarie, De Meuron, Madagascar, Tapis » (97 dias),
« Sardaigne, Expositions Le Corps en Jeu, Indonésie, L'Homme l'outil, Paures Bijoux, Brésil, Miniatures indiennes » (96 dias),
« Expositions Collection Passion, Mexique, Ermi, Sahara, Hongrie, Nomades » (100 dias) dont une avec **probablement fausse inscription et une inconnue**,
« Expositions MEN, Bouthan, Dakar Festival mondial de l'art nègre, La Main de l'Homme, Pologne, Amlach Perse, Tunisie, Eskimo » (une **inscription douteuse**).