

READER

**RÉSISTANCES.
COMMENT ABORDER
LE RACISME À
BERNE**

**Les présents textes ont été rédigés pour
« Résistances. Comment aborder le racisme à
Berne », l'exposition de l'association
« Das Wandbild muss weg ! »**

**25.4.2024–1.6.2025
Musée historique de Berne
bhm.ch/resistances**

**Textes des contributions : © les auteur.e.s
Textes d'introduction : © association
« Das Wandbild muss weg ! »**

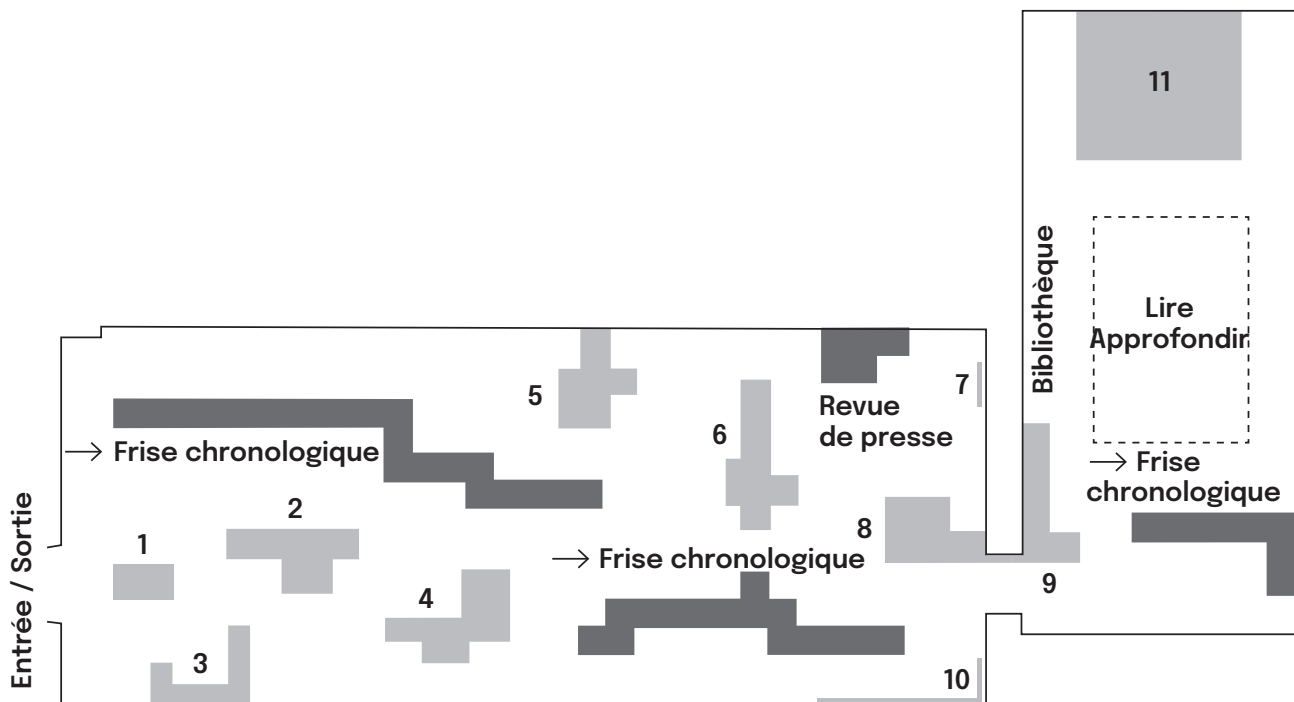
**Toute forme de reproduction ou d'utilisation
des textes est interdite sans l'accord des
auteur.e.s.**

**Les textes renvoient au glossaire de
l'exposition, rédigé collectivement par
Jovita dos Santos Pinto et Emanuel Haab.**

**La version courte du glossaire est
disponible en ligne:
bhm.ch/fr/glossaire**

**On trouvera les articles complets
(uniquement en allemand) ici:
histnoire.ch/glossar
glossar.aboutpower.net**

PLAN DE SALLE



1
Cela va de soi

2
Concevoir, classer
et oublier. Comment la
peinture murale a été
créée et comment on la
considère depuis

3
Une mutation dans le
monde – « geng wi geng »
à Berne ?

4
« Mir sy huere viiu » –
Histoires de résistance
bernoises

5
Les enfants apprennent
le monde : le propre
et l'étranger dans les
années 1930 à 1960

6
Une culture scolaire de
la critique du racisme

7
Il faut que nous
parlions ! Un débat de
Stammtisch sur le débat
autour de la peinture
murale

8
Il n'y a pas de lieu sans
contexte colonial

9
La peinture murale
arrive !

10
Berne dans le contexte
des mouvements
anticoloniaux

11
Abécédaire mural
illustré

Frise chronologique

PRÉFACE

En 2019, une peinture murale qui se trouve dans une école de quartier à Berne déclenche une controverse sur le racisme et l'héritage colonial de la ville de Berne. Le débat s'intensifie au cours de l'été 2020 à la suite de la vague de protestation mondiale déclenchée par le mouvement Black Lives Matter : administrations, médias, institutions culturelles et éducatives, ainsi que personnes privées luttent pour le pouvoir d'interprétation et pour un traitement approprié des motifs racistes de cette peinture. Dans le cadre d'un concours public, la ville de Berne se laisse convaincre par la proposition « Das Wandbild muss weg! ». Celle-ci demande que la peinture murale quitte l'école et aille dans un musée. Le discours sur l'histoire et l'actualité du racisme à Berne peut ainsi être prolongé avec un large public. Quatre ans plus tard, la peinture murale fait partie de la collection du Musée d'Histoire de Berne.

L'exposition profite de la donation au Musée d'Histoire de Berne de la peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden pour se pencher sur l'histoire et l'actualité du racisme (voir Glossaire n° 34: racisme) et du colonialisme (voir Glossaire n° 09: colonialisme) à Berne. Mais elle attire aussi l'attention sur les résistances (voir Glossaire n° 41: résistance) qui, depuis le début, accompagnent le projet du colonialisme. Nous, membres de l'association «Das Wandbild muss weg!» avons été invité.e.s par le musée à développer cette exposition.

À l'aide d'une ligne du temps qui parcourt toute l'exposition, nous nous intéressons sur les controverses suscitées par la peinture murale et son enlèvement de l'école du Wylergut à Berne. On y voit l'ampleur des débats qu'elle a provoqués. On peut lire les principaux événements sur les tableaux jaunes. Le choix des citations offre un aperçu des discussions.

Des contributions autonomes de scientifiques, journalistes, militant.e.s et créateur.trice.s culturels, qui ont depuis des années mis toute leur expertise au service d'un présent et d'un futur antiracistes (voir Glossaire n° 04: antiracisme), alimentent la réflexion. Leur propos n'est pas de traiter un sujet de manière définitive, mais d'inciter à un débat qui permettra d'aller plus loin. Les textes muraux en rouge expliquent ce dont il est question dans ces contributions.

La peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden est intégrée à un lieu d'apprentissage et de séjour. Cet espace permet d'établir une relation avec la peinture murale, de s'approprier un savoir sur l'histoire du colonialisme et de se demander quelles images du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) marquent notre perception du temps présent (voir Glossaire n° 11: culture(s) mémorielle(s), n° 02: allons-y).

La pensée, la vision et l'audition quotidiennes sont marquées par des images coloniales du monde. L'exposition tente de rompre les modes conditionnés de parole, d'audition et de vision, et de multiplier les perspectives. Les images et les objets racistes ne sont pas reproduits sans références, et les concepts racistes ne sont pas rédigés dans leur totalité. Nous vous prions de vous déplacer et de vous exprimer avec respect. Le glossaire que vous trouverez dans le cahier d'accompagnement vous aidera à vous informer sur les termes n° 01-48 et leur utilisation. Des médiateur.trice.s sont constamment présent.e.s et disponibles pour répondre à toute question concernant l'exposition, et ouvert.e.s à la discussion.

L'association « Das Wandbild muss weg! »

Izabel Barros, Fatima Moumouni, Esther Poppe, Vera Ryser,
Bernhard C. Schär, Angela Wittwer

**L'EXEMPLE DE LA PEINTURE
MURALE : PERMETTRE
D'ABORDER LE RACISME
PAR LA PAROLE**

**L'ASSOCIATION
« DAS WANDBILD MUSS WEG ! »
IZABEL BARROS
FATIMA MOUMOUNI
ESTHER POPPE
VERA RYSER
BERNHARD C. SCHÄR
ANGELA WITTWER**

L'EXEMPLE DE LA PEINTURE MURALE

En 1949, deux artistes socialement engagés Eugen Jordi et Emil Zbinden réalisent à la demande de la ville de Berne un alphabet sous forme de peinture murale dans le groupe scolaire du Wylergut : A comme Affe (singe), B comme Blume (fleur), Z comme Ziege (chèvre). Trois de ces lettres de l'alphabet divisent l'humanité en « races » censées se distinguer par leurs caractéristiques physiques (voir Glossaire n° 34: racisme). Les lettres se réfèrent à des personnes non-européennes : le C désigne le Chinois, le I la personne indigène des Amériques et le N la personne Noire (voir Glossaire n° 35: racisme anti-Asiatique, n° 36: racisme anti-Indigène, n° 38: racisme anti-Noir). Non seulement cette division en races et les concepts afférents, mais aussi l'équivalence établie entre des personnes non-*blanches* (voir Glossaire n° 08: *blanchité* / suprématie *blanche*) et des plantes ou des animaux, transmettent, comme l'explique Patricia Purtschert dans le texte qui suit, une image coloniale du monde et une image raciste de l'être humain.

Pendant septante ans, la peinture murale n'a pratiquement suscité aucun intérêt public, jusqu'en 2019, avec la parution d'un article dans le quotidien *Der Bund* et le moment où différents collectifs et activistes antiracistes réclament un traitement critique de la question. Comment est-il possible, demandent ces voix, que dans un bâtiment d'école

primaire, une peinture murale d'abécédaire remontant à l'après-guerre affiche encore aujourd'hui des représentations racistes ?

La même année, la ville de Berne lance un concours public en vue de la contextualisation de la peinture murale. Les autorités municipales appellent des propositions de traitement de la peinture murale. Au cours de l'été 2020, alors que le concours est lancé, les champs du C, du I et du N sont repeints en noir par des activistes inconnu.e.s. Peu de temps auparavant, les manifestations du mouvement Black Lives Matter ont atteint l'Europe et la Suisse.

La proposition que nous présentons au concours avec « Das Wandbild muss weg! » est composée de trois parties : il faut, dans un premier temps, enlever la peinture murale du mur de l'école et, deuxièmement, l'offrir au Musée d'Histoire de Berne. En troisième lieu, le mur ainsi libéré doit être animé par une installation artistique temporaire qui rappelle les blessures autour de cette peinture murale.

À l'intérieur de l'école, telle est notre argumentation, la peinture murale viole les droits démocratiques fondamentaux comme l'égalité des chances et l'interdiction de la discrimination, toutes deux inscrites dans la Constitution de la Confédération. Pour les élèves n'appartenant pas à la société dominante *blanche*,

L'EXEMPLE DE LA PEINTURE MURALE

côtoyer quotidiennement cette peinture murale murale est une source de discrimination. Iels ne peuvent pas apprendre sur un pied d'égalité dans un environnement qui dévalorise leur couleur de peau ou leur origine. Et pour les élèves *blanc.he.s* aussi, il est perturbant de recevoir un enseignement dans un cadre où l'on transmet l'idée d'une supériorité *blanche* et où l'on dégrade les condisciples BIPOC (voir Glossaire n° 07: BIPOC). Le fait que cette peinture murale soit restée aussi longtemps dans cette école primaire montre l'urgence de mener à Berne une confrontation critique avec l'héritage colonial. Or, une telle confrontation n'est possible que si l'objet de la controverse quitte les locaux de l'école pour être transmis à une institution engagée dans l'apprentissage de l'histoire. Le Musée d'Histoire de Berne est un lieu de ce type.

Notre proposition, devenue celle de l'association fondée entre-temps, «Das Wandbild muss weg!», remporte le concours municipal en mars 2021.

Après de longues négociations entre les institutions, administrations et individus concernés – Kultur Stadt Bern, Musée d'Histoire de Berne, Haute école d'art de Berne (département conservation et restauration), les héritier.e.s des artistes Eugen Jordi et Emil Zbinden et le restaurateur chargé de l'exécution –, le projet peut être

mis en œuvre : en 2023, la peinture murale est détachée du mur avec des mesures conservatoires et offerte au Musée d'Histoire de Berne. Depuis le printemps 2024, la peinture murale fait partie de la collection historique de cet établissement.

Le Musée d'Histoire de Berne a intégré à ses collections la peinture murale et les champs repeints en noir par les activistes. La peinture murale est ainsi le premier objet des collections du musée dans lequel ne se manifeste pas seulement une culture coloniale des XIX^e et XX^e siècles, mais qui documente aussi un acte de résistance antiraciste (voir Glossaire n° 41: résistance, n° 04: antiracisme) contre le prolongement de cette culture coloniale au XXI^e siècle.

En proposant d'offrir la peinture murale, propriété de la ville de Berne, au Musée d'Histoire de Berne, nous avons invité le musée à traiter du colonialisme et du racisme (voir Glossaire n° 09: colonialisme) et à apporter ainsi une contribution au débat sociétal actuel. La direction du musée s'est montrée ouverte à notre proposition. Elle concordait avec les processus en cours, au sein desquels le musée s'interroge sur les implications coloniales de Berne et de sa propre institution. Nous avons convenu.e.s que nous, l'association, assurerions le commissariat d'une exposition autour de la peinture murale. Elle est composée des trois parties décrites ci-dessous.

L'EXEMPLE DE LA PEINTURE MURALE

La première partie de l'exposition présente l'ampleur du débat suscité par la peinture murale. À l'aide d'une frise chronologique qui parcourt la totalité de l'exposition, on documente aussi bien les critiques contre la peinture murale que les réactions qu'elles ont déclenchées. Car les premières critiques avaient été formulées par des enseignant.e.s et des parents isolés dès les années 1980. Et à partir des années 1990, on chercha à l'intérieur de l'école la manière d'aborder ces représentations racistes. Mais il fallut attendre 2019 pour que la critique s'intensifie. Le débat se déplaça de l'école vers l'opinion publique et les médias. Enfin, le démontage de la peinture murale déclencha une vive contre-attaque de celles et ceux qui défendaient l'œuvre artistique et le statu quo social. Les partisan.e.s du projet le soutinrent avec tout autant de force.

Pour la deuxième partie de l'exposition, nous avons utilisé notre rôle de commissariat invité pour convier encore d'autres personnes, à savoir des scientifiques, des journalistes, des militant.e.s et des créateur.ice.s culturel.le.s qui, depuis des années, mettent leur expertise au service d'un présent et d'un avenir antiracistes. Leurs contributions autonomes ouvrent d'autres perspectives sur la peinture murale et étudient la culture coloniale quotidienne et le rapport avec le racisme, sous l'angle historique et

actuel. Les contributions montrent comment la pensée, la vision et l'audition sont marquées par des images du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) ; elles cassent les routines dans les manières de parler, de voir et d'entendre. Elles incitent en outre à questionner des images historiques dépassées et à façonner des récits plus aptes à affronter l'avenir. Les contributions sont présentées dans, sur, autour et sous les vitrines et socles du musée, autant de formations librement disposées dans l'espace. Il faut les concevoir comme des incitations fragmentaires et exemplaires à la réflexion ; elles ne prétendent pas traiter les sujets de manière exhaustive, mais susciter des confrontations permettant d'aller plus loin.

La troisième partie se trouve dans la partie arrière de l'exposition en L. C'est là que se trouve, restaurée après avoir été extraite de l'école, la peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden. Elle est disposée dans une zone de pause, d'étude et de manifestations qui permet différents types de confrontation : la lecture silencieuse (ou à voix haute) et la concentration sur les documents mis à disposition, les discussions et interactions spontanées, les ateliers et les manifestations. Les visiteur.se.s peuvent établir une relation avec la peinture murale et les contenus de l'exposition, s'approprier des connaissances sur

L'EXEMPLE DE LA PEINTURE MURALE

l'histoire du colonialisme et réfléchir aux images du monde qui marquent leur propre perception de l'actualité (voir Glossaire n° 11: culture(s) mémorielle(s), n° 02: allons-y). Quand on observe aujourd'hui la peinture murale originale, on a déjà travaillé dans la salle précédente sur l'histoire de sa genèse et de ses effets, ou bien l'on a noué des conversations avec les médiateur.rice.s présent.e.s. Mais même quand on est arrivé à sa fin, l'exposition n'est pas terminée. Une autre perspective sur l'exposition s'offre encore sur le chemin de la sortie.

En bref, l'exposition ne place en son centre ni la peinture murale ni ses créateurs – Eugen Jordi et Emil Zbinden. La peinture murale et les controverses qu'elle déclenche agissent plutôt comme une loupe. Elles permettent de comprendre comment la société bernoise a aussi été façonnée par le colonialisme. Et elles illustrent la manière dont cette société tente de traiter, de nos jours, le racisme persistant.

Son déménagement a fondamentalement transformé la fonction de la peinture murale. Alors que dans l'école, son caractère discriminatoire compliquait l'apprentissage démocratique et proposé aux enfants sur la base de l'égalité des droits, elle permet, au musée, un apprentissage sociétal extrascolaire. Notre projet s'inscrit ainsi dans un processus sociétal plus ample, qui dépasse largement Berne et la Suisse. Avec leur critique des monuments, des noms de rue et d'autres témoignages d'une culture coloniale dans l'espace public, les initiatives décoloniales et antiracistes de ces derniers temps ont incité des administrations, des institutions culturelles et éducatives dans le monde entier à ne plus se masquer face au passé et à l'héritage coloniaux (voir Glossaire n° 03: amnésie), mais à s'y confronter. Nul. le ne peut se dérober à ce processus. Cela vaut pour nous tou.te.s, même si c'est d'une autre manière : c'est seulement si nous permettons d'ouvrir la discussion sur le racisme et les effets du colonialisme que de nouveaux chemins s'ouvriront à nous pour un avenir plus juste.

**DE L'ABC DE LA
DÉ-/COLONISATION.
OU : LE WYLERGUT
EST DANS LE MONDE**

PATRICIA PURTSCHERT

Quand une peinture murale installée dans une école est transférée dans un musée d'Histoire, elle ne change pas seulement de lieu: le déménagement physique ouvre de nouveaux points de vue et dévoile des perspectives inconnues. Nous avons tous notre part dans la naissance et dans l'exploration de cette nouvelle œuvre: vous, moi et beaucoup d'acteurs d'hier et d'aujourd'hui qui se regroupent justement autour de cette œuvre et racontent un nouveau récit de son histoire.

Élément du bâtiment d'une école primaire, la peinture murale a été pendant des décennies intégrée au quotidien du quartier du Wylergut, à Berne. Avec ses 360x420 centimètres, elle avait aussi une présence silencieuse et massive dans l'école. Il est probable que les regards des enfants et des adultes n'aient fait, le plus souvent, que glisser furtivement sur cette peinture familière qui se trouvait dans la cage d'escalier et qu'ils se soient rarement attardés sur telle ou telle image. Mais l'architecture forge notre quotidien. Pendant des décennies, la peinture murale a transmis d'une manière subtile une idée de ce que sont les fondements de notre savoir.

Sur la peinture murale, en effet, on représente l'alphabet, et une illustration est assignée à (presque) chaque lettre. Aux enfants qui passent une grande partie de leur

temps dans ce bâtiment scolaire, elle fournit la base de leur éducation, l'abécédaire, ainsi que l'organisation du monde qui l'accompagne. Cet ordre n'est ni neutre ni atemporel, il est situé aussi bien dans la culture que dans l'histoire. (Même si, comme toute organisation, celle-ci a quelque chose de fortuit et parfois de surprenant : c'est ainsi que l'on trouve, entre des représentations d'animaux, un veau et un agneau qui forment un sous-groupe parmi les différentes espèces animales, ou un navire qui détonne sur la série des «représentations naturelles».) Nous pourrions imaginer que cette peinture murale a la signification suivante : «Dans cette école, on apprend l'alphabet latin. C'est un système d'organisation qui correspond à notre idée moderne et eurocentrique du savoir. Vous le rencontrez dans les vitrines des musées. Vos manuels scolaires vous le rendent familier. Vous l'utilisez quand vous classez des pierres, des coquillages, des plantes séchées et des figures animales dans vos casiers de rangement. Avec l'abécédaire, vous apprenez à lire, à comprendre et à dominer le monde à partir de notre perspective européenne.»

Mais des êtres humains apparaissent aussi dans cette série d'images. Parmi les animaux et les plantes, entre un pélican, un coing et une fleur, se trouvent trois visages attribués aux lettres C, I et N. Les trois désignations jouent un rôle important

dans le monde du colonialisme (voir Glossaire n° 09: colonialisme). Les images qui accompagnent ces lettres montrent des visages d'hommes exotisés dont la couleur de peau exagérée – jaune, rouge, noir – et les traits stéréotypés du visage coïncident avec des représentations racistes de personnes non *blanches*. L'ordre alphabétique du monde est aussi un ordre colonial. Car en classant des personnes humaines entre les animaux et les plantes, la peinture murale reprend des idées de la « recherche raciale ». Celles-ci assignent aux personnes non européennes une localisation plus proche de la nature qu'aux européennes. On nous présente en outre un ordre patriarcal : dans une perspective masculine *blanche*, le regard se dirige vers d'autres hommes, racisés (voir Glossaire n° 33: racisation). Les femmes ou les personnes d'autre genre y sont absentes, elles ne regardent pas et ne sont pas regardées, elles ne sont ni les sujets ni les objets de ce savoir.

La décision de faire entrer cette peinture murale au musée l'arrache à la sphère de l'évidence et à son immobilité architectonique. Ce qui ressemble, dans l'école, à l'ordre immuable du monde, devient dans le *musée* un motif de questionnement : s'agit-il réellement de la base de notre savoir ? Comment pouvoir et savoir se rattachent-ils dans ces représentations ? Et dans le musée *historique*, la peinture murale est

pourvue d'une histoire : d'où viennent ces représentations ? Comment se sont-elles imposées, de quelle manière et contre quoi ?

À quoi ressemblait le monde autour de 1949, quand les artistes Eugen Jordi et Emil travaillaient à la peinture murale de l'école de Berne ? Sur la Côte de l'Or d'Afrique occidentale, Kwame Nkrumah fondait cette année-là le Convention People's Party, quelques années avant de devenir, en 1957, premier président du gouvernement indépendant. La République indonésienne obtenait en 1949 l'indépendance pour laquelle, après la fin de la brève occupation japonaise, elle avait lutté quatre ans contre la puissance coloniale néerlandaise. L'Inde était indépendante depuis 1947 et la Suisse était l'un des premiers pays à avoir garanti en 1948 par un « traité d'amitié » les relations économiques entre les deux pays. Les amateurs de littérature lisaient les œuvres de l'écrivaine chilienne Gabriela Mistral, qui avait reçu en 1945 le prix Nobel de littérature. La même année, à Berne, on déposait sous la direction de la juriste Marie Boehlen la plus grande pétition jamais collectée dans le canton, avec 50 218 signatures, pétition qui exigeait le droit de vote pour les femmes au niveau municipal – et que le Conseil Fédéral ne traita jamais. Toujours en 1945 avait lieu à Manchester le cinquième Congrès panafricain, qui réclama le droit de toutes les personnes

colonisées à l'autodétermination. Lors d'une réunion dont rendit compte l'historien et sociologue W.E.B. Du Bois, les représentantes jamaïcaines Amy Ashwood Garvey et Alma La Badie exigèrent que l'on mène une confrontation spécifique avec la situation et la problématique des femmes Noires (voir Glossaire n° 26: Noir.e.s). Quelques mois plus tard, 850 femmes de 40 pays, dont la Suisse, se rassemblèrent pour fonder la Women's International Democratic Federation (WIDF), qui s'engagea en faveur de l'égalité des genres, contre la guerre et pour la démocratie. La résolution finale invitait toutes les organisations féminines démocratiques à soutenir les femmes des colonies dans leur combat pour leurs droits économiques et politiques. Aux États-Unis, le gouvernement luttait contre l'exigence d'abolition de la « ségrégation raciale », depuis que des Américain.e.s Noir.e.s des États-Unis avaient annoncé en 1941 une marche sur Washington. Le mouvement des droits civiques fut soutenu par la célèbre artiste Joséphine Baker, qui vivait à l'époque en France et présenta aussi ses spectacles en Suisse.

Pourquoi, dans une pareille époque, peignit-on à Berne une peinture murale sur laquelle des personnes non occidentales apparaissent comme des objets que nous regardons de la même manière que des animaux, des plantes et des choses ? (Ajoutons ici,

entre parenthèses, que l'approche objectivante et instrumentale non seulement des personnes humaines, mais aussi des animaux, des plantes et des choses soulève de nombreux problèmes auxquels nous sommes actuellement confronté.e.s, par exemple à propos de la crise climatique. Mais c'est une autre histoire, et la matière d'une autre exposition.) En 1949, le monde était secoué par les conséquences du national-socialisme et du fascisme, dans la logique d'extermination desquels le racisme jouait un rôle central. Dans le même temps, dans de nombreuses parties du monde, les mouvements de décolonisation (voir Glossaire n° 12: décoloniser) étaient en train de se libérer du joug colonial. Pourquoi, dans ce cas, Jordi et Emil Zbinden intégrèrent-ils dans leur abécédaire des visages qui charriaient les représentations racistes européennes des personnes non européennes ?

On peut raconter une autre histoire à ce sujet : lorsque les deux artistes travaillaient à la peinture murale, la vie quotidienne en Suisse était marquée depuis longtemps par une culture coloniale. Les Suisse.esse.s visitaient des expositions où l'on montrait des personnes humaines, qui portaient des titres au racisme racoleur et se déroulaient souvent dans des zoos ou au cirque. Ils achetaient de la nourriture exotique (voir Glossaire n° 17: exotisation) dans les épiceries coloniales et faisaient à des sociétés

missionnaires des dons destinés à convertir les « païens ». Pour le carnaval, ils maquillaient leurs enfants en brun, en jaune, en rouge ou en noir, et les habillaient de costumes bizarres dans lesquels les enfants mimaient des personnes non européennes. Ces mêmes enfants allaient aux scouts le samedi et vénéraient leur fondateur, Lord Baden-Powell, qui avait servi dans l'armée coloniale britannique et avait entre autres fait la guerre en Afrique occidentale contre les Ashantis. Les enfants, surtout les garçons, s'identifiaient à des héros coloniaux (et à quelques rares héroïnes) en lisant les histoires de Globi, les brochures du OSL et les œuvres de Karl May. Le pilote Walter Mittelholzer créa une variante suisse de l'aventurier téméraire ; dans ses films et dans ses livres, il emmenait la population suisse en voyage, en safari ou en avion. Pendant ce temps-là, « Les enfants de la grand-route » de la fondation Pro Juventute enlevaient de nombreux enfants yéniches à leur famille en prétendant vouloir les éduquer à la sédentarité ; une pratique raciste qui se prolongea jusque dans les années 1970. À Zurich, les professeurs des facultés de sciences naturelles et de médecine demandèrent et obtinrent que l'on continue à enseigner l'anthropologie raciale dans leur université. Et en 1948, un an avant l'achèvement de la peinture murale, on installa en Afrique du Sud l'État de l'apartheid. La Suisse comptait parmi les principaux partenaires commerciaux du pays

et ne se rallia jamais aux sanctions internationales contre ce régime inique, jusqu'à la fin de celui-ci, au début des années 1990.

Si nous replaçons ainsi dans l'histoire la peinture murale du Wylergut, ces images semblent moins venir d'une autre époque. Bien qu'elles aient été réalisées en pleine période d'élans émancipateurs, elles relèvent d'une Suisse qui s'étaient confortablement installée dans une image coloniale du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde). Elles reflètent une conception de soi qui dure encore de nos jours : l'idée qu'il existe un abécédaire colonial auquel nous nous référons tous sans poser de questions.

Mais ce n'est pas toute l'histoire. Car il y a toujours aussi eu un alphabet de la décolonisation : des propositions, des exigences, des analyses et des actions qui remettaient en cause l'ordre colonial et tentaient de stopper la violence coloniale. En s'appuyant sur les connaissances qu'ils avaient de ce type de mouvements de résistance, des scientifiques ont rassemblé ces dernières années un grand savoir factuel qui fait apparaître et qui prouve l'implication des firmes commerciales, des sociétés missionnaires, des institutions éducatives et de recherche, des politicien.ne.s, des mercenaires, des chercheur.se.s, des villes, des communes et de l'État fédéral dans

le colonialisme. Ce savoir modifie les représentations que l'on a de la Suisse et de son histoire. La présente exposition ouvre elle aussi l'espace pour cette confrontation. Elle nous montre que des entités aussi familières que la cage d'escalier de notre école primaire font apparaître des structures coloniales profondes.

L'exposition nous aide à adopter un regard qui libère la Suisse du cocon de l'amnésie (voir Glossaire n° 03: amnésie) et la place dans une histoire globale qui est aussi une histoire du colonialisme, de la décolonisation et de l'époque postcoloniale (voir Glossaire n° 31: postcolonialisme) actuelle. Que cette histoire globale puisse commencer dans une école de quartier n'est pas un hasard singulier, mais une pique éloquente. Elle nous permet par exemple de poser la question du malaise et des blessures qu'ont éprouvés les parents, le personnel d'entretien et de maintenance, les élèves et leurs enseignant.e.s, dont beaucoup de migrant.e.s et de BIPOC (voir Glossaire

n° 07: BIPOC), en entrant en contact avec l'alphabet colonial. Nous pouvons comprendre après coup la critique et la résistance qu'ils ont développées par réaction, pour eux et elles-mêmes, en dialogue avec les autres, et par des actions communes. Quelques traces en font encore état. Les trous percés dans le champ du « N » indiquent que le visage humain a été un temps recouvert par une image d'animal. Au lieu de reproduire à l'école un ordre colonial prétendument naturel, la peinture murale peut désormais raconter ce type d'histoires au Musée d'Histoire de Berne. Elles traitent de l'efficacité d'un colonialisme suisse sans colonies, mais aussi et surtout de la force de transformation d'une résistance antiraciste (voir Glossaire n° 41: résistance, n° 04: antiracisme) qui luttait contre la déshumanisation et pour des formes plus justes de la coexistence. Ces histoires ne sont pas terminées, tant s'en faut. Elles se poursuivent, dans cette exposition, sous nos yeux, ici et maintenant.

CELA VA DE SOI

FATIMA MOUMOUNI

Comment pouvons-nous, en tant que société, développer un regard commun sur le racisme et la discrimination ? Qui doit se mettre en mouvement dans ce sens, et comment ? L'intervention de Fatima Moumouni avec le sounddesign de Li Tavor a été inspirée par les réactions déclenchées par l'enlèvement de la fresque à l'école du Wylergut au sein de la population de Berne et dans le paysage médiatique suisse. Au cours du débat, on s'est plus souvent demandé « si » il existait un problème de racisme et qu'on a saisi la chance de parler efficacement de ce qu'est le racisme et de la manière dont il imprègne différentes réalités de la vie en Suisse. Cette attitude défensive est symptomatique de la discussion actuelle sur le racisme en Suisse (voir Glossaire n° 13: distanciation (modèles de), n° 48: (remise à) zéro).

La contribution de Fatima Moumouni s'interroge, à l'aide de poèmes, sur ce à quoi peut ressembler un discours imprégné de compréhension, de prise de pouvoir sur soi-même et de prise de responsabilité – et d'un effort visant à s'attaquer aux rapports sociaux inégalitaires. Fatima Moumouni interroge donc aussi avec une force poétique l'attitude consistant à attendre d'être « pris.e par la main » par les BIPOC (voir Glossaire n° 07: BIPOC), dans les questions portant sur le racisme (voir Glossaire n° 01: aller chercher les destinataires). La disposition volontaire des haut-parleurs dans la salle rend l'intervention audio plus ou moins audible selon l'endroit où l'on est placé – l'écoute attentive (voir Glossaire n° 14: écouter) suppose donc que l'on change sa propre position. On peut ainsi ressentir que la perception dépend de qui se trouve dans une salle, et comment.

La contribution de Fatima Moumouni se situe dans la tradition du Spoken Word. Le credo en vigueur y est le suivant : « If you don't understand it, feel it ! » (Si tu ne le comprends pas, ressens-le !). C'est la raison pour laquelle la contribution renonce à mettre le manuscrit et les traductions à disposition.

**CONCEVOIR, CLASSER
ET OUBLIER. COMMENT LA
PEINTURE MURALE A ÉTÉ
CRÉÉE ET COMMENT ON
LA CONSIDÈRE DEPUIS**

ETIENNE WISMER

Etienne Wismer éclaire, à l'aide de documents d'archives, de reproductions et d'originaux, l'œuvre artistique et l'engagement social d'Eugen Jordi (1894 -1983) et d'Emil Zbinden (1908 -1991). Les deux artistes créent la peinture murale dans l'école du Wylergut en 1949, sur commande de la ville de Berne. Les propos d'Etienne Wismer le montrent : cet abécédaire mural illustré est plus une note marginale qu'un exemple de l'œuvre d'Eugen Jordi et Emil Zbinden. Contrairement à la peinture murale, d'autres œuvres montrent clairement leur intérêt pour les questions sociales. Leurs représentations de personnes – ce sont souvent des travailleurs.euses – tiennent compte, dans ces œuvres, des contextes sociaux et économiques, tandis que la peinture murale demeure dans la réduction et la stéréotypisation (voir Glossaire n° 42: stéréotypisation). Et pourtant, leur travail sur la peinture murale est caractérisé par une pratique novatrice et qui l'est restée jusqu'à ce jour : le travail au sein du collectif et la création de structures collectives. L'atelier d'Emil Zbinden dans la vieille ville de Berne, par exemple, est ouvert à d'autres artistes pour une pratique commune du dessin. Eugen Jordi et Emil Zbinden peindraient-ils la peinture murale de la même manière aujourd'hui ? À cette question aussi, la contribution qui suit cherche une réponse.

Eugen Jordi et Emil Zbinden sont des artistes bernois de gauche, engagés socialement. Tous deux ont appris des métiers graphiques et illustrent, entre autres, des livres. En 1934, Eugen Jordi dessine les premiers timbres illustrés de paysages suisses et conçoit, de 1941 à 1972, presque toutes les couvertures des Berner Heimatbücher. Emil Zbinden travaille à partir de 1936 pour la Guilde Gutenberg du Livre, qui permet aux ouvrier.e.s d'accéder à la culture grâce à des livres à bon marché. Il crée plus de 900 xylographies pour les seize volumes de Jeremias Gotthelf.

À partir de 1948, Eugen Jordi et Emil Zbinden travaillent à la peinture murale. Quand elle est achevée, Emil Zbinden note : « Je pense que même si les éléments de la fresque ne sont pas des chefs-d'œuvre stupéfiants, ce travail se tient » [1]. Le quotidien de gauche Berner Tagwacht fait l'éloge du « chemin positif » qu'ont emprunté Eugen Jordi et Emil Zbinden pour « sortir de la misère artistique » des années de guerre. [2]

Emil Zbinden considère ses tableaux comme une contribution à la lutte contre le fascisme et l'idéologie sang et sol en Suisse. Eugen Jordi considère longtemps que la peinture est une activité bourgeoise et y renonce. En dépit de leur engagement à gauche et antifasciste, Eugen Jordi et Emil Zbinden reproduisent sur la peinture murale des stéréotypes (voir Glossaire n° 42: stéréotypisation) raciaux et coloniaux dont la perception devient de plus en plus aiguë au cours des 75 dernières années. Que diraient aujourd'hui les artistes de leur propre peinture murale ? Emil Zbinden lui-même écrit : « Je crois [...] en la volonté qu'a l'homme de créer un ordre plus juste. C'est un processus long et difficile [...]. Aucun pouvoir au monde, aucune violence, rien n'a à ce jour conduit [les hommes] à accepter l'oppression comme quelque chose d'immuable. » [3]

Notes de bas de page:

[1] Emil Zbinden, notes autobiographiques manuscrites, 1982, Bibliothèque nationale suisse, collection graphique.

[2] Berner Tagwacht, 22 novembre 1949, sans indication de page.

[3] Emil Zbinden, Selbstzeugnisse und Bilddokumente, Zurich, Limmat Verlag, 2008, p. 153 sq.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Europe centrale souffre d'une pénurie d'électricité. En Suisse, on construit donc des barrages hydroélectriques. Eugen Jordi, Emil Zbinden et Rudolf Mumprecht (1918-2019) – de dernier ayant travaillé à la façade extérieure de l'école du Wylergut – ont touché 10 000 francs suisses

d'honoraires (autour de 50 000 francs actuels). Les artistes s'en servent pour voyager auprès de ces grands chantiers situés dans les montagnes. Ils veulent « quitter le monde rural pour aller vers le présent technologique »[1].

Le chantier d'Oberaar, situé à 2300 mètres au-dessus de la mer, qui est à l'époque le barrage sur lac le plus élevé des Alpes et la première centrale électrique totalement souterraine de Suisse, est leur lieu de séjour et de travail pour quelques mois d'été à partir de 1951. Ils partagent les conditions de vie des travailleurs.euses immigré.e.s anonymes italien.ne.s, sans lequel.le.s la construction des murs de barrage dans l'Oberland bernois, le Valais ou les Grisons n'aurait pu se faire. D'autres œuvres collaboratives d'Eugen Jordi, Rudolf Mumprecht et Emil Zbinden sont créées dans des conditions analogues au sein d'autres communautés de travail ou dans l'industrie, où des ingénieurs.euses, des ouvrier.e.s spécialisé.e.s et des auxiliaires travaillaient ensemble.

Notes de bas de page:

[1] Martin Bieri, «Wie schön kann ein Staudamm sein ?», NZZ Magazin, octobre 2023.

Eugen Jordi peint «ce que les gens sont de toute façon obligés de voir tous les jours»[1], par exemple les wagons de troisième classe pleins à craquer de l'agglomération de Berne. Emil Zbinden ne fait pas non plus de grands voyages pour peindre ses tableaux. Ses illustrations de livres – souvent conçues, elles aussi, en lien avec diverses lettres de l'alphabet – donnent un visage au travail et à la pauvreté de la population rurale suisse. Eugen Jordi et Emil Zbinden créent des portraits caractéristiques : le valet, par exemple, ou la citadine. Dans les représentations précises de l'élément local, ils font preuve d'un flair solide pour la diversité des appartenances sociales et pour les traits de caractère individuels des personnes. Par comparaison, les personnes représentées sur la peinture murale reproduisent des types humains. On en a un exemple avec le jaune du visage qui y est caractérisé par un «C», le Chinois. Nous retrouvons ce jaune sur ce socle. Dans le contexte du colonialisme, les stéréotypes (voir Glossaire n° 42: stéréotypisation), des caractéristiques construites, comme la couleur de la peau, servent de preuve de l'existence supposée de « races » humaines que l'on peut distinguer et hiérarchiser à l'aune de caractéristiques corporelles (voir Glossaire n° 34: racisme). La personne désignée par le «C» est ainsi stigmatisée comme étrangère (voir Glossaire n° 35: racisme anti-Asiatique). Elle ne possède ni individualité ni appartenance sociale, et n'est que la pure illustration de la lettre qui lui a été assignée et du concept ainsi suggéré. Les artistes ont choisi cette approche à la fois didactique et réductrice pour

toute la peinture murale. Le dessin illustrant le « B » montre une plante grimpante dont les caractéristiques (les fleurs, Blumen, et les feuilles, Blätter) symbolisent de manière universelle toutes les fleurs.

Notes de bas de page:

[1] Andreas Jordi et Peter Killer, Eugen Jordi, Berne, Haupt, 1990, p. 8.

Quand on travaille sur la genèse de la peinture murale, on est frappé par nombre de lacunes et d'incertitudes : comment ces artistes qui pratiquent la critique sociale obtiennent-ils la faveur d'une commande publique ? qui décide de son lieu, de sa taille et de son contenu visuel ? Ni le maître d'ouvrage ni les artistes ne laissent de documentation soignée. On sait seulement qu'un conseiller municipal du PS est impliqué dans la passation de commande et qu'Emil Zbinden est en discussion avec le premier conseiller fédéral socialiste Ernst Nobs.

Qu'est-ce qu'elle nous dit, cette absence d'information ? Des décisions sont-elles prises sur le chantier, et ne sont-elles donc pas consignées par écrit ? L'absence de documents signifie-t-elle qu'on accorde une importance secondaire à ce projet d'art sur un bâtiment dans l'immédiat après-guerre ? La peinture murale est la première et unique commande publique passée à Eugen Jordi et Emil Zbinden – elle est donc importante. Elle occupe pourtant une position marginale dans l'ensemble de leur œuvre. Sur plus de 1800 pages consacrées à cette dernière, la peinture murale n'est mentionnée que dans un seul paragraphe.

Dans une perspective actuelle, il existe un déséquilibre dans le matériau-source sur les auteurs de la peinture murale : alors que beaucoup de sources proviennent des archives d'Emil Zbinden, il n'existe pratiquement pas à proprement parler de fonds artistique d'Eugen Jordi, et très peu de notes autobiographiques. Eugen Jordi collecte toutefois les coupures de presse concernant ses travaux, les découpe et les colle dans un album. Il crée ainsi une possibilité spécifique de rappeler son œuvre.

Un peu moins de vingt ans après sa création, la peinture murale est exposée en 1968 à la Kunsthalle de Berne – sous la forme d'une photographie, car elle ne peut pas être déplacée. L'année de naissance de la Nouvelle Gauche socialiste, et dans le contexte de processus globaux de décolonisation (voir Glossaire n° 12: décoloniser), ni les autorités ni le conservateur de la Kunsthalle, Harald Szeemann, ne s'intéressent au contenu des œuvres. L'exposition

«20 Jahre Kunstpflege der Stadt Bern, 1947-1968» («20 ans de protection des beaux-arts de la ville de Berne»), sert à la ville pour entretenir l'image de sa politique culturelle. Le président de la ville de Berne, Reynold Tschäppät, écrivait dans l'avant-propos de l'exposition: «Une communauté politique comme notre ville peut certes exister, mais pas prospérer, sur des bases économiques. Pour qu'elle s'éveille à une vie florissante, il lui faut la culture.» [1]

En 1991, le service municipal de protection des monuments historiques intègre la peinture murale dans l'inventaire de la construction. L'administration la classe «digne d'être conservée». Cette évaluation se réfère cependant à l'ensemble de la substance architecturale de l'école du Wylergut, et non spécifiquement à la peinture murale.

L'histoire récente de la réception de la peinture murale tourne autour de la notion de protection. «Protection» signifie-t-il «maintien sur place»? Comment développer de nouveaux concepts qui n'effacent pas la discussion autour de l'héritage colonial, mais l'entretiennent? Une œuvre d'art ayant des références coloniales peut-elle justement être le prétexte pour débattre de telles questions?

Notes de bas de page:

[1] Reynold Tschäppät dans l'avant-propos au catalogue 20 Jahre Kunstpflege der Stadt Bern, 1947-1968 qui accompagnait l'exposition homonyme à la Kunsthalle de Berne, du 5 au 27 octobre 1968.

**UNE MUTATION DANS
LE MONDE – « GENG WI GENG »
À BERNE ?**

**IZABEL BARROS
CLAIRE LOUISE BLASER
MARTIN ROTH
BERNHARD C. SCHÄR**

La peinture murale qu'ont peinte Eugen Jordi et Emil Zbinden à l'école du Wylergut, représente une image colonialiste du monde et de l'être humain à une époque où le processus de décolonisation (voir Glossaire n° 12: décoloniser) est déjà bien entamée. Elle est donc déjà décalée par rapport à son époque en 1949. Depuis des générations, la décolonisation s'accompagne aussi de la lutte contre le racisme : pas seulement dans les colonies, mais aussi en Europe, en Suisse et même à Berne. Les stéréotypes racistes populaires empêchent les sociétés majoritairement *blanches* de reconnaître les profondes transformations de leur époque. Ces changements sont longtemps ignorés dans la narration historique suisse (voir Glossaire n° 03: amnésie). Ainsi, la contribution d'Izabel Barros, Claire Louise Blaser, Martin Roth et Bernhard C. Schär rappelle les contemporain.e.s d'Eugen Jordi et Emil Zbinden qui contribuent en Suisse et à Berne au combat mondial contre le racisme et l'impérialisme.

Genève est l'un des principaux lieux du combat contre le colonialisme (voir Glossaire n° 9: colonialisme) en Suisse. En 1923, Levi General adresse une pétition à la Société des Nations. En sa qualité de porte-parole des Haudenosaunee, General, mieux connu sous le nom de Deskaheh, exige la fin de la violence contre les populations indigènes (voir Glossaire n° 20: indigénité) d'Amérique du Nord et la reconnaissance de l'indépendance nationale des Haudenosaunee. Deskaheh reçoit le soutien du « Bureau international pour la défense des indigènes ». Comme la Société des Nations ne lui prête pas la moindre attention, Deskaheh poursuit son combat par d'autres moyens. Il parcourt la Suisse pendant 18 mois, tient des conférences et trouve des alliés.e.s. Il écrit à son avocat, au Canada, qu'il a tenu à Berne l'un des plus grands meetings que la ville ait jamais connus [1]. Ni la presse suisse ni les autorités ne prennent Deskaheh au sérieux. Leur attitude est dominée par l'étonnement et l'exotisme. Deskaheh meurt en 1925, peu après son retour en Amérique du Nord, sans doute des suites d'une pneumonie qu'il a contractée en Europe.

En 1936, la Société des Nations à Genève est à nouveau le théâtre d'une lutte de libération anticoloniale. Haile Selassie Ier, empereur d'Éthiopie, dénonce dans un discours enflammé la persistance du génocide perpétré en Éthiopie par la puissance coloniale italienne. Il réclame une condamnation de l'invasion perpétrée par l'Italie en violation du droit international, et de l'emploi d'armes chimiques. Jusqu'alors, l'Éthiopie est le seul pays africain qui n'a jamais été colonisé. Son État est millénaire et sa culture est une source d'inspiration, autant pour les anti-impérialistes panafricains.e.s dispersés.e.s dans le monde entier que pour le mouvement anticolonial rastafari en Jamaïque.

Un autre contemporain d'Eugen Jordi et Emil Zbinden est Hoo Chi-Tsai. Lui aussi est en Suisse à cause de la Société des Nations, où il défend les intérêts de la République de Chine. Il doit se rendre à Genève pour obtenir un soutien international face à la menace impérialiste exercée par le Japon et contre le commerce de l'opium que les puissances coloniales pratiquaient en Chine. Il échoue. Avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale en 1939, la Société des Nations perd toute espèce d'influence. Après la défaite militaire du Japon en 1945, ce dernier se retire de Chine. C'est alors le parti communiste qui lance l'offensive sous la direction de Mao Zedong. En 1949, l'année où est créée la peinture murale de l'école du Wylergut, le parti communiste prend le pouvoir dans une Chine qu'il dirige jusqu'à ce jour.

Notes de bas de page:

[1] « Deskaheh an Decker », 3 novembre 1923, Decker MSS., SJFC. Cité d'après Laurence M. Hauptman, *Seven Generations of Iroquois Leadership (The Iroquois and Their Neighbors)*, Syracuse University Press, Kindle Edition, p. 135.

La peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden montre des personnes colonisées venues d'Asie, d'Afrique et des Amériques comme des éléments de la nature, dépourvues d'histoire et de culture. Il s'agit dès lors d'une image coloniale du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) remontant au xixe siècle. D'une certaine manière, la peinture murale est dès le début en retard sur son époque. Car depuis des générations, non seulement des personnes se défendent dans le monde entier contre l'oppression coloniale et la dépréciation raciste (voir Glossaire n° 41: résistance), mais des millions de soldats coloniaux et d'ouvrières sur le « front intérieur » ont combattu au cours de deux guerres mondiales pour la liberté au sein d'une Europe impériale. À la fin de l'année 1947, deux des plus grandes colonies, l'Inde et l'Indonésie, conquièrent leur indépendance. Beaucoup d'autres suivent rapidement. Et 1949 est l'année de la Révolution communiste en Chine. Beaucoup de Bernois.e.s ont cependant du mal à distinguer ce genre de transformations historiques. Les images déformées par le racisme se sont profondément enracinées dans leur culture quotidienne – non seulement dans des peintures murales, mais aussi dans les manuels scolaires et les livres pour enfants, dans les films, au cirque et dans la publicité. La réclame du marchand de produits coloniaux Salzmann, sur la Waisenhausplatz, qui parade sur cette photo de 1948 accrochée à la façade, illustre la popularité de ses représentations coloniales à l'époque. Pendant des décennies, la peinture murale de l'école du Wylergut reste ainsi typique de la culture suisse du quotidien.

En 1928 et 1929, la performeuse afro-américaine Joséphine Baker parcourt l'Europe en tournée, accompagnée de son mari Pepito Abatino, et inclut la Suisse parmi ses destinations. À Berne, elle donne quatre soirées de spectacle au Variété-Theater Kapitol. L'annonce d'un « Sensations-Gastspiels » (voir Glossaire n° 17: exotisation) paraît dans le quotidien *Der Bund*. La photographie montre le couple sur la plateforme de la collégiale de Berne. Une visite de Joséphine Baker au club de danse « Chikito » fait la une de la presse.

Aux États-Unis, Joséphine Baker refuse de se produire dans des établissements pratiquant la ségrégation raciale. Ses spectacles montrent à un public majoritairement *blanc* (voir Glossaire n° 8: *blanchité* / suprématie *blanche*) à quel point il

est prisonnier de ses préjugés. Elle est reconnue pour sa manière subtile de se moquer des préjugés racistes et sexistes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle collabore avec les Alliés et contribue entre autres, aux efforts des services secrets français. Lorsqu'on lui demande, en 1973 pourquoi elle s'est engagée pour la France à cette époque, elle répond : « [U]ne réflexion d'ordre supérieur, qui m'animait aussi puissamment que le patriotisme, était la haine violente que m'inspirait toute forme de discrimination. Les nazis étaient des racistes. C'étaient des fanatiques. Je méprisais ce genre de choses et j'étais déterminé à les vaincre. » [1]

« Le grand moment arriva lorsque cette femme incomparable se mit à danser comme une mortelle ordinaire parmi d'authentiques Bernois qui se seraient tordu le cou pour profiter du spectacle qu'offrait sa danse. La présence d'une invitée aussi exceptionnelle rendait l'ambiance explosive. Elle culmina lorsque Joséphine Baker passa de table en table en posant, inlassable, son autographe sur son portrait en carte postale. Elle offrit généreusement au Bund les fonds qu'on lui versa volontairement à cette occasion (288 francs et 15 centimes) pour qu'ils soient remis au service d'assistance aux nourrissons de la ville de Berne. »

Le journal Der Bund, 28 avril 1929.

288 francs de 1929 correspondent à environ 2000 francs actuels.

Notes de bas de page:

[1] Joséphine Baker, entretien publié dans la revue Ebony, XXIX/2 (1973), p. 176.

L'Inde, la principale colonie de l'Angleterre, influence les perceptions de l'Orient (voir Glossaire n° 27: orientalisme) en Suisse au xxe siècle. Les représentations exotisantes (voir Glossaire n° 17: exotisation) de l'Inde en tant que « pays des merveilles », avec ses maharadjas « despotiques » et ses fakirs « mystiques » sont largement répandues. Mais vers 1930, Mahatma Gandhi, ainsi que le mouvement d'indépendance indien, connaissent une renommée mondiale.

Parmi les auteur.e.s suisses qui brossent un autre tableau de l'Inde, on trouve Frieda Hauswirth (1886-1974) de Gstaad (canton de Berne), une contemporaine d'Eugen Jordi et Emil Zbinden. Pendant ses études universitaires aux États-Unis,

elle fait la connaissance d'étudiants indiens qui éveillent son intérêt pour l'anti-colonialisme. En 1914, elle est présente à Zurich lorsque le comité anticolonial « International Pro-India Committee » se constitue, initié par l'étudiant indien de l'École Polytechnique Chempakaraman Pillai. Plus tard, aux États-Unis, elle se marie avec l'ingénieur agronome indien et futur politicien socialiste Sarangadhar Das, et vit en Inde pendant près de dix ans. Les livres de Frieda Hauswirth, qui sont d'abord publiés aux États-Unis et en Angleterre avant d'être traduits en allemand, marquent l'image de l'Inde dans la Suisse des années 1930 et 1940. Frieda Hauswirth est étroitement liée aussi bien au mouvement indépendantiste qu'au mouvement féministe indien. En tant qu'auteure, elle tente de faire mieux connaître les idées des militant.e.s indien.ne.s à un lectorat occidental. Néanmoins, le public suisse semble plus intéressé par le mariage mixte de Frieda Hauswirth et par ses reportages sur la vie privée des femmes indiennes que par son message politique.

Zurich est avec Genève un lieu important pour les forces anti-impérialistes. C'est là que le futur combattant indonésien pour l'indépendance Sam Ratulangi fonde en 1918, avec l'étudiant coréen Yong Lee, la Société des Étudiants asiatiques. Des intellectuels anticoloniaux de Thaïlande, du Sri Lanka, de Chine et des Philippines rejoignent cette société. Leur but est d'encourager une conscience panasiatique et de développer des stratégies pour la révolution anticoloniale. Ce réseau noue des contacts, par exemple avec Jawaharlal Nehru, futur Premier ministre indien, ou avec la « Ligue internationale des femmes pour la paix et la liberté » féministe. Les autorités et la presse suisses affichent souvent une méfiance et un racisme (voir Glossaire n° 34: racisme) non dissimulé envers ces organisations.

Pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale, des millions de soldats des colonies servent dans les armées des puissances coloniales. Lorsque l'armée française capitule en juin 1940, certaines unités militaires trouvent refuge en Suisse, où l'on interne leurs membres. À Triengen, dans le canton de Lucerne, on interne environ cinq cents soldats français en 1940, dont une trentaine proviennent des colonies nord-africaines. On les nomme les spahis. Trois d'entre eux sont visibles sur la photo. Les spahis internés entrent en contact avec la population de Triengen et, dans certains cas, tissent des amitiés qui se poursuivent après la guerre.

La boîte de café Usego des années 1950 illustre la popularité des images colonialistes du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) à l'époque où l'on peint la peinture murale. Cela révèle également à quel point les consommateur.rice.s suisses sont économiquement impliqué.e.s dans les situations d'exploitation coloniale. Des matières premières de boissons populaires telles que le café, le thé ou le cacao sont cultivées sur des plantations par des personnes esclavisées en Asie, en Afrique ou aux Amériques, y compris le sucre qui les édulcore, bien au-delà du xix^e siècle. Beaucoup des conditions de travail locales relèvent encore de l'exploitation. Les sujets publicitaires utilisés sur les boîtes et les emballages ne masquent pas seulement la violence qu'impliquent les produits coloniaux. Ils transmettent aussi des images déshumanisantes (voir Glossaire n° 19: images de contrôle) des personnes colonisées et exploitées.

Le célèbre motif vichy vient d'une commune voisine de la ville française qui lui a donné son nom. Au cours du xix^e siècle, le coton, cultivé par des personnes esclavisées dans les plantations du sud des États-Unis, remplace le chanvre dans la fabrication des tissus vichy. Le vichy et d'autres tissus en coton sont largement répandus à l'époque, comme de nos jours. Leur popularité témoigne de l'ampleur du commerce des produits coloniaux. Les firmes commerciales suisses pratiquent quant à elle massivement, au xix^e siècle, l'exportation de coton brut provenant des colonies, tandis que les usines suisses fournissent au monde entier des textiles à base de coton.

**« MIR SY HUERE VIIU » –
HISTOIRES DE
RÉSISTANCE BERNOISES**

CARLOS HANIMANN

Carlos Hanimann brosse le portrait de personnes et de collectifs dont la résistance (voir Glossaire n° 42: résistance) politique, journalistique, artistique et sociopolitique a contribué à rendre le racisme en Suisse visible et à en faire un objet de discussion possible. Dans son texte *Stranger in the Village* (étranger dans le village), James Baldwin décrit l'expérience qu'il a faite du racisme en Suisse – concrètement : à Loèche-les-Bains, dans le Valais – dans les années 1950. De 1971 à 1975, Tilo Frey a été la première femme Noire (voir Glossaire n° 26: Noir.e.s) à siéger au Palais fédéral et à apporter, avec sa présence politique, une voix d'opposition importante dans la société majoritaire *blanche* (voir Glossaire n° 08: *blanchité*/suprématie *blanche*). Dans les années 1990, l'association Colours créa un premier lobby auto-organisé pour les personnes racisées (voir Glossaire n° 33: racisation) de Berne. Et depuis 2018, avec *baba news*, une plateforme de médias parle de et pour une communauté postmigratoire (voir Glossaire n° 32: postmigratoire). À l'écoute de ces quatre portraits lus par Carlos Hanimann, on voit se cristalliser les réalités et les combats pour la visibilité qui ont été menés en Suisse depuis les années 1950. Cette contribution est encadrée par le clip musical *Noir* du rappeur bernois Nativ, qui exprime avec une grande force linguistique et visuelle ce racisme régulièrement et douloureusement éprouvé dans son propre pays, ainsi que le rêve d'une société honnête.

**LES ENFANTS APPRENNENT
LE MONDE : LE PROPRE
ET L'ÉTRANGER DANS LES
ANNÉES 1930 À 1960**

**ANDREAS FANNIN
VERA SPERISEN**

Une sélection de livres pour enfants et de manuels scolaires des années 1930 à 1960 permet de montrer à quelle profondeur le racisme s'est gravé dans la production culturelle et continue d'agir aujourd'hui dans les écoles suisses. La contribution d'Andreas Fannin et Vera Sperisen montre comment le narratif dominant à l'époque, celui de la Défense nationale spirituelle du pays, transfigure ce qui est « suisse » ou « propre » à la Suisse, en une idylle rurale et un idéal de la force et de l'autonomie – pour se démarquer du fascisme, du national-socialisme et du communisme. Par opposition avec ce tableau idyllique, l'« étranger » est présenté comme pauvre, arriéré et nécessiteux (voir Glossaire n° 28: othering). Un optimisme « civilisé » est construit sur la base de territoires colonisés et prétendument « non civilisés ». Le rapport asymétrique entre les représentations de soi et de l'étranger dans les manuels scolaires et les livres pour enfants s'exprime aussi dans le choix des représentations humaines sur la peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden ; elle correspond à une perception du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) courante en Suisse autour de 1950.

La Défense spirituelle (DS) a marqué la Suisse, sa politique et sa culture du quotidien entre les années 1930 et 1960. Le programme de pédagogie nationale vise à renforcer les valeurs considérées comme suisses. Il faut comprendre avant tout la DS comme une manière de se démarquer du fascisme, du national-socialisme et du communisme. En 1938, le Conseil fédéral a élevé la DS au rang de doctrine. Si l'on est bienveillant, on peut parler d'un « compromis antitotalitaire ». Si l'on fait une interprétation plus critique, on parlera plutôt d'un « totalitarisme helvétique ». L'essentiel n'est pas la démocratie et la liberté, mais l'idéalisation de la vie paysanne, l'accent mis sur le noyau familial ou la communauté nationale. L'homme-soldat qui doit se distinguer par son courage, sa force, sa maîtrise de soi, sa discipline et son obéissance devient l'idéal de la société suisse. Le seul rôle prévu pour les femmes est celui de la mère et de l'épouse attentive. L'école, elle aussi, est au service de la DS. Dans les journaux destinés aux enseignant.e.s, la famille, considérée comme la cellule germinale de l'État, est présentée comme un concept pédagogique. Sur des panneaux pédagogiques produits à partir de 1936 pour les salles de classe des écoles suisses, on magnifie le « propre », l'idylle rurale. Il n'y a aucune place pour la pauvreté et la migration. L'étranger, ravalé au rang de non-civilisé, était présenté en opposition avec la patrie harmonieuse (voir Glossaire n° 47: xénoracisme). Avec la guerre froide, c'est le communisme qui devient le centre de la cible.

En 1931, l'Œuvre suisse des lectures pour la jeunesse (OSL) est fondée pour «lutter contre les textes de bas étage en littérature suisse et étrangère».[1] Les brochures publiées par l'OSL sont encore aujourd'hui censées inciter les enfants à la lecture et leur transmettre des contenus précieux sur le plan pédagogique. Dans les années 1930 à 1960, les thèmes sont essentiellement liés aux études sur le patrimoine, aux évolutions techniques, aux contes et aux récits de voyage. Dans ces derniers, des infirmier.e.s, des diplomates, des scientifiques et des aventurier.e.s «d'ici» partent pour des destinations lointaines. Les récits brossent le portrait d'Européen.ne.s curieux.ses du monde, ouvert.e.s et malin.e.s. Ceux-ci et celles-ci assistaient les prétendu.e.s pauvres et arriéré.e.s du reste du monde d'une main tantôt dure, tantôt secourable. Une infirmière suisse en mission, connue sous l'appellation de «femme miracle de l'Afrique», raconte par exemple dans l'OSL n° 692: «J'ai aussitôt donné à toutes les personnes présentes des leçons sur le traitement de plaies, mais le plus souvent elles entrent dans une oreille pour ressortir par l'autre.» Ce racisme miséricordieux est profondément ancré dans la logique chrétienne de la mission et imprègne durablement, en particulier, l'image de l'Afrique que l'on a dans notre pays. La tirelire de la mission symbolise ce rapport asymé-

trique entre ceux et celles qui donnaient par miséricorde et ceux et celles qui recevaient, reconnaissant.e.s, en hochant la tête. Des tirelires de ce type furent aussi utilisées dans les cours de religion des écoles de Berne dans les années 1950.

Notes de bas de page:

[1] Schweizerisches Jugendschriftenwerk, plaquette de jubilé intitulée « Ein Werk des guten Willens » (« une œuvre de bonne volonté », 1951).

Les narratifs racistes n'ont pas disparu depuis les années 1950 des livres pour enfants et des manuels d'enseignement. Ils continuent à se reproduire de manière subtile, parfois aussi flagrante, par exemple lorsqu'on présente l'Afrique comme un continent de misère ou d'exotisme (voir Glossaire n° 17: exotisation) non civilisé. Ou lorsque des autochtones (voir Glossaire n° 20: indigénéité) de la zone arctique apparaissent dans les manuels suisses comme des personnes proches de la nature qui ont perdu le lien avec la vie traditionnelle et n'ont jamais vraiment trouvé le lien avec la vie moderne. Dans le même temps, l'histoire coloniale des habitant.e.s de l'Arctique n'est pas thématisée.

Cela fait cinquante ans qu'on critique publiquement les narratifs racistes dans les livres pour enfants et les manuels scolaires. En 1975, la « Déclaration de Berne » (aujourd'hui « Public Eye ») publia pour la première fois la brochure Dritte Welt : Empfehlenswerte Kinder- und Jugendbücher (« Tiers-monde: livres pour l'enfance et la jeunesse à recommander »). On y explique les stéréotypes (voir Glossaire n° 42: stéréotypisation) racistes et l'on y présente les livres qui ont été jugés bons. Katharina Zbinden-Bärtschi – belle-fille du co-créateur de la peinture murale, Emil Zbinden – a également participé à l'élaboration de ce texte.

Depuis, on accorde nettement plus de valeur à la diversité et au traitement sensible de termes problématiques dans les manuels. Ce qui continue à manquer, ce sont une confrontation explicite avec le racisme culturel et une perspective postcoloniale globale sur les rapports d'inégalité historiques et actuels (voir Glossaire n° 31: postcolonialisme).

En 1955, le Schweizerische Lehrerzeitung recommande le manuel de lecture Schwarzohr und die andern (« Oreilles noires et les autres ») pour les enfants à partir de huit ans. Cet ouvrage est selon le journal « simple, facile à comprendre

et pourtant ouvert à l'imagination»[1]. Celle-ci est alimentée par trois personnages de roman qui correspondent à la pédagogie de l'époque concernant les personnes vivant dans des continents lointains. L'«oreille noire» d'Afrique, la «fleur de cerisier» d'Asie et «l'œil dormant» d'Amérique du Nord. Alors que «Petit Hans», «Heinrich» et «Marianne» personnifient tout ce qui est considéré comme européen, civilisé et *blanc* (voir Glossaire n° 08: *blanchité* / suprématie *blanche*), les «autres» composent une triade de l'«étranger».

C'est cette même triade que l'on retrouve dans les illustrations des lettres C, I et N de la peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden et dans les manuels d'histoire de cette époque. Cette répartition ne doit rien au hasard. On peut la faire découler des théories raciales qu'ont esquissées des scientifiques européens au XVIII^e siècle et qui passent pour la base du racisme moderne. Les personnes sont hiérarchisées en fonction de clichés mentaux, moraux et culturels (voir Glossaire n° 33: racisation). Pour que l'élément européen puisse être considéré comme une norme, il lui faut une démarcation à l'égard de l'«autre» (voir Glossaire n° 28: othering). Comme le montre la citation du manuel d'histoire Welt- und Schweizergeschichte («histoire du monde et de la Suisse», 1963) pour le niveau secondaire, cette catégorisation est mise en relation avec la logique de la guerre froide: on utilise les différents «types humains» inventés pour séparer le «propre» des «étrangers» communistes considérés comme menaçants.

« Mais la Chine n'est jamais devenue un satellite de la Russie. Elle rivalise aujourd'hui avec celle-ci dans la propagation du communisme. Les Chinois ont un avantage à ne pas sous-estimer : ils sont un *peuple de couleur*. Leur 'communisme du peuple' est mieux compris que le communisme russe par les Asiatiques, les N____ ou les I____ d'Amérique du Sud. »

Hakios et Rutsch, Welt- und Schweizergeschichte (t. 2), p. 201 (1963). Manuel d'enseignement secondaire dans le canton de Zurich.

Notes de bas de page:

[1] Jugendschriftenkommission des Schweizerischen Lehrervereins (dir.): «Das Jugendbuch. Mitteilungen über Jugend und Volksschriften», supplément au Schweizerische Lehrerzeitung, décembre 1955, n° 7.

Dans le contexte de la Défense spirituelle, les défenseur.se.s de celle-ci ont recours au concept, profondément enraciné en Suisse, de « cas particulier » pour se démarquer des idéologies totalitaires des pays voisins. La Suisse se considère malgré tout comme une partie de l'Europe de l'Ouest. Cette relation contradictoire se maintient jusqu'à nos jours. D'une part, certain.e.s considèrent la Suisse comme une île dénuée de passé colonial et de racisme (voir Glossaire n° 03: amnésie). De l'autre, elle s'inscrit bien entendu dans un récit européen du progrès que l'on a intitulé – non sans ironie – « de Platon à l'OTAN » (Plato/NATO en langue allemande). Ce récit du progrès se retrouve jusqu'à nos jours dans les manuels d'histoire et se résume ainsi: aux civilisations élevées de la Grèce et de Rome, et à l'An zéro, début de l'ère chrétienne, succède le sombre Moyen Âge, qui fait paraître d'autant plus lumineux la Renaissance et les Lumières. La Révolution française et l'industrialisation cimentent la perception que l'Europe a d'elle-même comme entité progressiste et civilisée, ce qui ne va pas sans démarcation avec l'« étranger » et donc le « non civilisé », les territoires colonisés (voir Glossaire n° 28: othering). Ce narratif unit l'Europe jusqu'à nos jours.

**UNE CULTURE SCOLAIRE
DE LA CRITIQUE DU RACISME**

**DANIELLE ISLER
ALBINA MUHTARI
MERITA SHABANI**

La notion d'« espaces blanchis » (en anglais *Whitened Spaces*) a été développée par Danielle Isler en collaboration avec Katharina Schramm. Elle décrit les pratiques, normes et processus sociaux qui conduisent à considérer des espaces comme *blancs* (voir Glossaire n° 08: *blanchité/suprématie blanche*) et les effets que produisent ce type d'espaces sur les BIPOC (voir Glossaire n° 07: BIPOC). Les écoles en Suisse ont tendance à constituer ce genre d'espaces blanchis. Danielle Isler raconte dans un premier texte l'origine du concept et décrit dans un second les effets produits par les espaces blanchis, en particulier sur les BIPOC.

Albina Muhtari et Merita Shabani de baba news, le magazine en ligne destiné aux Suisse.sse.s de toutes origines, dirigent depuis 2018 à Berne des ateliers contre le racisme et les discours de haine. Dans trois interviews vidéo, elles réfléchissent toutes deux avec les expertes de la sensibilisation au racisme Rahel El-Maawi (cofondatrice du réseau Bla*Sh) et Mona-Lisa Kole (cofondatrice du collectif bernois café révolution) sur les motivations qui les ont poussées à créer leurs propres structures de sensibilisation au racisme. Quelle est l'ampleur des déficits qu'elles relèvent dans les écoles et les institutions bernoises ? Qu'est-ce que les ateliers apportent à plus long terme ? Et que signifie travailler sur ce champ, quand on est une personne racisée (voir Glossaire n° 33: racisation)?

Comment une BIPOC sait-elle qu'elle n'est pas la bienvenue dans un espace social donné ? Et comment sait-elle qu'elle doit faire des efforts d'adaptation particuliers dans un espace *blanchi* – par exemple en changeant la hauteur de sa voix, en adaptant son accent, en n'abordant pas certains sujets, en se montrant particulièrement courtoise, en n'éveillant pas l'attention ou en (ne) défendant (pas) certaines opinions ?

Il n'est pas nécessaire, pour se sentir exclu dans un espace donné, d'être confronté à un panneau indiquant « Tu n'es pas le/la bienvenu.e » ou même « *whites only* ». L'exclusion dans l'espace se déroule souvent de manière implicite et subtile, de telle sorte que les exclu.e.s sont souvent les seul.e.s à remarquer l'exclusion et à la ressentir dans tout leur corps.

Une personne BIPOC connaît les normes spécifiques non écrites d'un espace *blanchi*, elle sait ce qu'on attend d'elle et développe des stratégies pour y naviguer. Sa connaissance de ces exclusions et attentes dans l'espace est associée à de nombreuses expériences, souvenirs et traumatismes. Pour les gens qui ne sont pas dans ce genre de peau, il est souvent difficile ou impossible de comprendre la puissance d'action de ces exclusions.

La fresque de l'école du Wylergut est un exemple d'élément qui transforme un espace en espace *blanchi*. Elle exprime le message que les Asiatiques, les Indigènes et les personnes Noires font partie de la catégorie des animaux. Les écolier.e.s BIPOC doivent naviguer chaque jour dans un espace qui leur transmet implicitement et explicitement l'idée que des personnes comme elles sont des gens de seconde classe. Ils doivent quotidiennement se retrouver dans un espace qui leur dit, par l'intermédiaire de la fresque, qu'il n'est pas le leur. Un espace qui leur fait savoir que les assignations racistes à l'étranger et leur application sont normales – si elles ne doivent pas même être la norme (voir Glossaire n° 24: marginaliser). L'école du Wylergut ne fait pas exception à la règle. La plupart des écoles en Suisse peuvent être qualifiées d'espaces *blanchis*. Pour les BIPOC, il arrive donc souvent que ce ne soient pas des espaces sûrs, mais des « espaces de l'exclusion ».

L'école comme espace blanchi

Les espaces *blanchis* sont des espaces sociaux.

Les espaces *blanchis* sont des espaces racisés.

Les espaces *blanchis* ont la propriété de reproduire certaines normes sociales, pratiques ou processus associés à des formes de *blanchité* (*Whiteness*) (voir Glossaire n° 08: *blanchité* / suprématie *blanche*).

Les espaces *blanchis* peuvent aussi être des espaces sociaux majoritairement fréquentés par des gens qu'on identifie comme *blancs*.

Les espaces *blanchis* ont des propriétés excluantes.

Ces propriétés peuvent être : exclure des normes, des pratiques et des processus sociaux qui ne sont pas associés à des formes de *blanchité*.

Ces propriétés peuvent aussi être : exclure des gens qui ne sont pas identifiés comme *blancs*.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC (voir Glossaire n° 07: BIPOC) au malaise.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC à l'angoisse.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC à la nervosité.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC à la honte.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC à des traumatismes.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC à un désir d'assimilation.

Cette exclusion peut conduire les BIPOC à une obsession de l'assimilation.

Cette assimilation ne peut toutefois jamais être totalement acquise par les BIPOC, parce que la non-*blanchité* est précisément le critère d'exclusion.

Cette exclusion fait que les espaces *blanchis* ont tendance à être des espaces d'insécurité pour les BIPOC.

Les institutions de formation ont tendance à être considérées comme des espaces *blanchis*.

Les écoles ont tendance à passer pour des espaces *blanchis*.

**IL FAUT QUE NOUS PARLIONS !
UN DÉBAT DE STAMMTISCH
SUR LE DÉBAT AUTOUR DE LA
PEINTURE MURALE**

**BERNER RASSISMUS
STAMMTISCH**

Peu avant qu'un article paru en mars 2019 fasse entrer la peinture murale à l'école du Wylergut dans la conscience publique, le « Berner Rassismus Stammtisch » se penche sur cette problématique. Le collectif comprend qu'un débat sur la peinture murale pourrait faire progresser un processus urgent : la confrontation de la ville de Berne avec son héritage colonial (voir Glossaire n° 11: culture(s) mémorielle(s), n° 31: postcolonialisme). Il y a cependant au sein du collectif des opinions divergentes – sur le traitement que les instances municipales doivent concrètement réserver à la peinture murale, sur la question de savoir si un concours est la démarche adéquate, et comment une pratique militante peut transformer durablement des institutions établies.

Dans la vidéo, cinq membres du collectif – Izabel Barros, Anisha Imhasly, Rohit Jain, Mira Koch et Halua Pinto de Magalhães – reviennent sur le débat suscité par la peinture murale et le resituent dans le contexte de leurs années de travail antiraciste (voir Glossaire n° 04: antiracisme). L'entretien mené par le « Berner Rassismus Stammtisch » examine la manière dont la critique de la peinture murale a interpellé les autorités administratives, la classe politique, les médias et les institutions devant de nouveaux défis et a suscité dans l'opinion publique une résistance parfois virulente. La conversation s'oriente pour finir sur l'actualité de l'exposition et invite à prendre part à un débat démocratique à plusieurs voix – porté non pas par des incriminations et des exclusions, mais par la responsabilité et la solidarité.

**IL N'Y A PAS DE LIEU SANS
CONTEXTE COLONIAL**

**ANNA-PIERINA GODENZI
ALINE MINDER
JUDIT PECHR
MIRA SHAH**

Le Musée d'Histoire de Berne est fondé à la fin du xix^e siècle, et les intrications coloniales de cette époque le marquent de leur empreinte : le document attestant de sa fondation en 1889 mentionne déjà qu'outre une collection historique et archéologique, on doit aussi y constituer une collection ethnographique. L'intégration de cette dernière doit « permettre une comparaison avec l'histoire culturelle de peuples étrangers (voir Glossaire n° 28: othering, n° 17: exotisation) ». Le musée profite des expéditions coloniales au cours desquelles des biens culturels sont volés, parfois en faisant appel à la violence, et des donations de citoyennes et citoyens bernois.e.s ayant longuement voyagé. Ces objets ont en commun d'être collectés et archivés avec un regard européen. La violence, le racisme et le mode de pensée colonial inhérents à ce type de collection sont longtemps masqués et banalisés (voir Glossaire n° 03: amnésie). On s'interroge de plus en plus, aujourd'hui, sur la provenance des objets, et donc sur leur origine, ainsi que sur les circonstances de leur entrée dans la collection.

L'institution qu'est le musée est un lieu de stockage du savoir : un lieu où l'on conserve les connaissances et la signification des choses. Comment un musée peut-il, en dépit de ses implications dans des rapports d'inégalité coloniaux, s'exprimer sur ces contextes ? Comment peut-il se confronter à ces histoires complexes dans lesquelles s'insèrent ces objets ? Inspiré par la peinture murale et son intégration à la collection, un groupe de travail du Musée d'Histoire de Berne soulève un certain nombre de questions jusqu'ici non résolues en travaillant sur une sélection d'objets. Il s'agit de faire émerger des connaissances sur le caractère colonial du musée et sur les implications globales violentes qui apparaissent dans certaines parties de ses collections.

La peinture murale est un objet contradictoire. D'une part, elle répète les schémas de pensée et les images racistes; d'autre part, les champs qui sont repeints témoignent de la résistance qu'elle suscite. La chercheuse en sciences de la culture Aleida Assmann distingue aussi ce type d'ambiguïtés dans les musées et leurs collections: les musées transmettent, d'une part, la vision qu'une minorité socialement dominée a d'elle-même et de son rapport au monde. Mais on peut aussi, d'autre part, créer un nouveau savoir culturel en posant de nouvelles questions sur les collections ou en abordant les objets avec de nouvelles connaissances.

Si nous tenons réellement compte du caractère contradictoire et polysémique de certains objets, ils nous montrent le chemin d'une quantité de nouvelles connaissances sur la réalité coloniale du musée et sur les implications globales de sociétés passées, implications qui perdurent et agissent encore aujourd'hui. Que ce soit en tant qu'acheteur.euse de biens culturels coloniaux ou en tant que commanditaire de l'appropriation, souvent violente, d'objets ethnographiques, le musée profite de la politique coloniale européenne et de ses expéditions. On peut questionner avec un esprit critique l'intégration idéologique qu'implique ce phénomène. Des histoires qu'on a masquées jusqu'ici se mettent à résonner, des éléments secondaires passent au premier plan. Les collections et leurs objets peuvent ainsi aider à modeler le temps présent et contribuer à façonner le chemin menant à une société plus diverse et plus inclusive.

« La mémoire qui entrepose [...] est une ressource fondamentale de la rénovation du savoir culturel et une condition de possibilité du changement culturel. Si l'on exclut ce type de mémoire [...], qui sert de réservoir latent de possibilités inexploitées, d'alternatives, de contradictions, de relativisations et d'objections critiques, alors le changement est exclu. [...] [Il] doit être soutenu par des institutions appropriées, qui gardent, conservent, explorent et font circuler les connaissances culturelles. »

Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses» (1999).

Les intrications coloniales entrent jusque dans les séjours des familles bernoises. Bien qu'elles représentent pour beaucoup de personnes un élément fixe du quotidien, une bonne partie de leur histoire demeure invisible.

Entre le ^{xviii}e et le ^{xx}e siècle, les meubles en bois tropical font partie de l'aménagement bourgeois. Le bois foncé des acajous d'Afrique, d'Amérique, d'Asie et d'Australien sont particulièrement recherchés. L'exploitation du bois dans les colonies en question y provoque des dégâts qui se font encore sentir aujourd'hui : des interventions dans l'écosystème des forêts, le remodelage du paysage par une industrie forestière prédatrice et l'expulsion des communautés indigènes (voir Glossaire n° 20: indigénité) ne sont que quelques-uns d'entre eux. Des meubles de maisons de poupée, comme ceux-ci, imitent le bois foncé tropical. Cela montre à quel point les marchandises et les matériaux coloniaux sont prégnants et quotidiens dans l'expression de la « vie bourgeoise » et des représentations qui lui sont associées. Leur origine et leurs conditions de fabrication ne jouent en l'espèce qu'un rôle subalterne.

Un jouet peut servir à mieux comprendre les règles dominantes et acquérir un point de vue sur le monde. Ces figurines de plomb sont un exemple du fait que la glorification de la guerre et des modèles de pensée décoloniaux peuvent se pratiquer dès l'enfance. Du ^{xviii}e au ^{xx}e siècle, ces figurines sont présentes dans de nombreuses maisons bourgeoises et sont encore appréciées aujourd'hui par les collectionneurs.euses.

Beaucoup des soldats de plomb de notre collection véhiculent une historiographie partielle et qui glorifie la violence. Le set de figurines sur ce qu'on a appelé l'« insurrection des Boxers » présente sous forme de bataille rangée la répression violente de la résistance chinoise à la prise d'influence européenne en Chine dans les années 1899-1901. En République populaire de Chine et à Taïwan, on rappelle encore ces événements aujourd'hui comme des traumatismes coloniaux, notamment parce qu'ils vont de pair avec la destruction et le pillage ciblés des biens culturels par les puissances coloniales. Beaucoup d'objets qui se trouvent dans les musées et dans les collections, y compris en Suisse et au Musée d'Histoire de Berne, reviennent sur cette violence exercée en Chine dans le style des expéditions punitives coloniales.

Les histoires racontées sur des objets correspondent souvent à la perspective unilatérale des collectionneurs.euses et conservateurs.trices, et diffusent une vision du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) allant dans le même sens. On peut étudier ce contexte à l'aune de la boîte à souvenirs de la première Exposition universelle, à Londres, en 1851.

Avec cette boîte, c'est l'Europe elle-même qui s'observe. Aux Expositions universelles, on célèbre la conviction que l'Europe guide l'évolution de l'humanité. Ces expositions-vitrines transmettent de différentes manières cette image de soi : elles montrent des versions en miniature du monde selon des conceptions européennes, fournissent des exemples techniques et des bâtiments créés selon un nouveau type d'architecture, et présentent « le propre » et « l'étranger » dans des « zoos humains ». Ce souvenir montre l'eurocentrisme (voir Glossaire n° 16 : eurocentrisme) de manière impressionnante : on voit en arrière-plan le Palais de cristal qui imprime sa marque sur l'Exposition universelle de Londres et qui passe pour le symbole du progrès technologique. C'est avec ce type de bâtiments que l'Europe justifie l'image de centre du monde qu'elle a d'elle-même.

Cette conception de soi est reprise dans la disposition des personnages : l'Européen.ne au milieu, les représentant.e.s des autres continents rassemblé.e.s autour de lui/elle. Cette disposition montre en outre quels intérêts coloniaux prédominent en 1851 : l'Afrique, l'Inde et l'Amérique du Sud au premier plan, la Chine et « l'Orient » au second.

Les Expositions universelles produisent jusqu'à nos jours l'effet d'une mise en scène de la prédominance européenne. C'est la raison pour laquelle, en 1996, plus de cent ans après sa fabrication, la boîte a été acquise pour la collection historique du musée, à titre de témoignage de la vision européocentrique du monde.

Il existe des biens culturels qui n'auraient jamais atterri à Berne si le musée n'avait pas été intégré à un système économique colonial. Et puis il y a des objets qui n'existeraient absolument pas sans ces intrications coloniales. L'un des exemples en est ce pendentif. Il est composé de trois « pesos de navire ». Ces pièces n'existeraient pas sans l'empire colonial espagnol, qui embrasse le monde entier du xvi^e au xviii^e siècle. Car sa richesse provient en grande partie des mines d'argent situées au Mexique, au Pérou ou dans la Bolivie actuels. L'argent y est frappé sur place, de manière hâtive et donc grossière, pour pouvoir être utilisé rapidement comme moyen de paiement. Comme on transportait les pièces par bateau vers l'Europe et d'autres colonies, on les appelle des « pesos de navire ».

L'argent colonial fournit ainsi la première monnaie des temps modernes à permettre un commerce mondial. Ce contexte mondial est aussi évoqué par la gravure des monnaies : deux globes terrestres désignent « l'ancien » et le « nouveau » Monde, qui sont rassemblés par le pouvoir colonial espagnol.

Les pesos présentés ici sont frappés en 1752, alors que l'empire espagnol mondial ne cesse de se réduire. Cela tient à la compétition avec d'autres puissances coloniales, et à d'autres courants allant dans le sens de l'indépendance au sein des colonies. Le pendentif est probablement créé au xix^e siècle dans l'actuel Guatemala. Il se trouve aujourd'hui dans la collection ethnographique du musée en tant que « bijou sud-américain ».

En 1899, un collectionneur d'armes suisse offre au musée cette poire à poudre. Depuis, on la considère et présente surtout comme une « curiosité ». Mais si l'on étudie ce matériau avec plus de précision, on voit se déployer une histoire de l'intrication globale entre le colonialisme et l'impérialisme.

On ne trouve que peu d'informations sur cet objet dans les archives du musée. Un petit détour par la zoologie permet toutefois d'opérer un classement historique étonnamment détaillé. Car la tortue étoilée indienne qui est travaillée ici n'existe qu'au Pakistan, en Inde et au Sri Lanka. À l'époque de la production de cette poire à poudre, ces pays font partie de l'Empire britannique. Le pouvoir colonial britannique s'y exerça longtemps par le biais de l'une des plus grandes sociétés commerciales opérant dans le monde : l'East India Company. Ses pratiques dans le domaine de l'agriculture et du commerce sont souvent violentes. Elle est ainsi responsable des famines qui éclatent entre 1769 et 1793 au Bengale, et des quelque dix millions de morts qu'elles provoque. L'insurrection anticoloniale indienne débouche sur la nationalisation de la compagnie par l'Angleterre. Les territoires qu'elle domine deviennent, formellement, une colonie de la Couronne britannique.

Il y a 120 ans, sa singularité vaut à ce flacon à poudre d'être intégré à la collection. Il est encore aujourd'hui un exemple d'exotisme européen. Des perspectives nouvelles ou différentes sur cet objet font toutefois apparaître son potentiel en termes de stockage historique et de témoin de l'époque coloniale.

LA PEINTURE MURALE ARRIVE !

**ANNA-PIERINA GODENZI
ALINE MINDER
JUDIT PECHR
MIRA SHAH**

Avec la peinture murale, un objet qui est à la fois le sujet et le reflet d'un débat sociétal mené dans la controverse entre dans la collection du Musée d'Histoire de Berne. Que signifie l'entrée de cette peinture murale au musée ? Quelle responsabilité le musée prend-il en l'intégrant dans ses collections ? Comment l'entrée de la peinture murale peut-elle donner une image de l'engagement civique et des processus de transformation sociétale ? Comment ceux-ci peuvent-ils s'inscrire dans la pratique institutionnelle ? C'est à des questions de ce type que cherche à répondre le Musée d'Histoire de Berne. La présente contribution donne les grandes lignes d'une pratique d'exposition et de collection qui se confronte aux compromissions coloniales et aux rapports sociaux inégalitaires.

LA PEINTURE MURALE ARRIVE !

La question de la représentativité de la collection accompagne depuis des années le travail mené au sein du musée. Nous nous confrontons ainsi à l'histoire de l'établissement, des gens qui y travaillent et de ceux et celles qui le visitent – mais aussi au type de musée que nous voulons proposer à l'avenir.

La collection est due avant tout aux collectionneurs.euses, essentiellement issu.e.s de la bourgeoisie, qui avaient les moyens d'acquérir des biens culturels et de les proposer au musée, à titre gratuit ou contre paiement. Mais les conservateurs.trices assuraient également la collecte, par exemple lors de fouilles archéologiques ou en commandant des objets ethnographiques à des collectionneurs.euses qui voyageaient.

En 1894, quand il ouvre ses portes, le but du musée est d'offrir «une image aussi complète que possible de l'évolution de la culture et de l'art en Suisse» depuis la préhistoire et par comparaison avec «l'histoire culturelle des peuples étrangers (voir Glossaire n° 17: exotisation, n° 28: othering)» [1]. C'est la raison pour laquelle le musée possède une collection historique, une archéologique et une ethnographique. Il a fallu attendre une date avancée pour que la conservation du «temps présent» devienne importante. Dans le même temps, la culture ne devait plus rester le «privilege d'un petit nombre»: il fallait désormais «produire la culture de notre époque, de nos systèmes sociaux, de notre actualité», la rendre accessible et démocratiser ainsi le musée [2].

Cet objectif est aujourd'hui encore le but du musée, qui tient cependant compte de la mutation intervenue depuis. Le musée se transforme – y compris par le biais des gens qui y travaillent: il se féminise et se diversifie. Cela a aussi un impact sur les acquisitions et sur les exigences concernant ce que doit apporter le musée.

La recherche de provenance est ainsi devenue ces dernières années un domaine de travail important du musée: qui s'est approprié les objets, comment et où? De ce contexte émergent aussi des interrogations postcoloniales, par exemple sur le point de savoir si certains objets doivent encore être exposés ou plutôt rendus aux descendant.e.s de ceux et celles auquel.le.s ils ont appartenu jadis.

Qui réunit les collections ?

Comment sont-elles composées ?

Quel rôle joue le changement sociétal ?

Qui travaille au musée ?

Qui visite le musée ?

Notes de bas de page:

[1] Bernisches Historisches Museum: 100 Jahre Bernisches Historisches Museum 1894–1994. Berne, 1994, p. 258–259.

[2] Kurt Kipfer : « Bern 1750–1850 – Ein Kanton im Wandel ». Rede des Schuldirektors der Stadt Bern Dr. Kurt Kipfer anlässlich der Eröffnung des Ausstellungszuges in Bern am 13. Dezember 1982. In Bernisches Historisches Museum, Jahresbericht 1982/1983, Berne, 1984, p. 92–96, citation p. 92.

La peinture murale peut raconter deux histoires : l'une concerne la reproduction des univers visuels racistes. L'autre montre la résistance (voir Glossaire n° 41: résistance) à cet esprit colonial durable, qui a poussé à recouvrir de peinture les trois champs concernés. Cette résistance visible est l'illustration d'un débat sociétal actuel. Ainsi, la peinture murale n'est plus seulement un témoignage de modèles de pensée coloniaux : elle illustre aussi le discours antiraciste (voir Glossaire n°04: antiracisme) dans la société, ainsi que la protestation des activistes contre l'attachement aux images coloniales du monde.

La peinture murale comble ainsi un vide : à ce jour, elle est le premier et unique objet, dans la collection du Musée d'Histoire de Berne, à porter clairement inscrite la résistance aux modèles de pensée coloniaux.

La peinture murale de l'école du Wylergut entre dans la collection du Musée d'Histoire de Berne. Elle quitte ainsi son statut d'œuvre d'art pour devenir un objet de musée. Le Musée d'Histoire de Berne nourrit sa collection depuis son inauguration en 1894, mais cette activité d'acquisition s'est transformée depuis cette époque. Vers 1900, l'établissement était ainsi en proie à une véritable rage d'acquisitions. Depuis 2015, en revanche, on a décidé un arrêt général de ces acquisitions – en réaction, entre autres, au manque de place dans les dépôts et à l'inventaire général qui était alors imminent et s'est achevé en 2022. Reste que même un blocage des acquisitions connaît des exceptions, qui doivent être clairement fondées et approuvées par le directeur ou la directrice. Ce qui plaide pour l'intégration de la peinture murale, c'est qu'elle illustre un débat de société important des xxe et xxie siècles. Les autres arguments en faveur d'une nouvelle acquisition sont la signification historique ou une forte relation avec Berne. Les objets arrivent au musée par différentes voies : ils sont proposés par des personnes privées et des institutions, ou bien proposés par l'une ou l'un de nos conservateurs.trices. Compte tenu de l'arrêt des acquisitions, l'intégration de la peinture murale est donc une exception, mais pas un cas unique. Au cours des dernières années, il y a eu de nouvelles intégrations dans tous les secteurs de la collection.

LA PEINTURE MURALE ARRIVE !

La peinture murale est un cas à part : il est rare qu'une entrée dans les collections déclenche un débat public avant même que l'objet ne soit recueilli, enregistré et installé dans les dépôts. De plus, le transfert et l'exposition s'inscrivent dans un processus artistique et militant. Avec la peinture murale, ce sont aussi les questions sociales et les débats actuels qui entrent au musée. Cette intégration de la peinture murale dans les collections intensifie des processus et des débats déjà en cours, et anime la recherche de nouvelles voies dans le travail du musée.

Pendant la mise au point de cette exposition, les membres de l'association « Das Wandbild muss weg ! » ont passé plusieurs jours au Musée d'Histoire de Berne. Des interviews et des entretiens ont été menés, dans différentes constellations, entre l'association et le musée. Les thèmes qu'on y a abordés ont aussi fait par la suite l'objet d'autres discussions au sein de l'équipe muséale. Au cours de celles-ci, une question revenait fréquemment : la peinture murale change-t-elle la manière dont nous travaillons au musée ? Dans le film, quelques collaborateurs.trices cherchent des réponses en examinant leur domaine de travail.

« Le musée ne peut pas lui-même être aussi divers que l'est la société. »

Propos tenu par un membre de l'équipe du musée lors de l'entretien avec l'association « Das Wandbild muss weg ! »

**BERNE DANS LE
CONTEXTE DES MOUVEMENTS
ANTICOLONIAUX**

MOSES MÄRZ

Sur le mur se trouve une cartographie de Moses März. Elle associe des éléments tirés des contributions et du contenu de l'exposition à des combats et mouvements mondiaux contre le racisme et le colonialisme (voir Glossaire n° 04: antiracisme, n° 41: résistance). La cartographie ouvre de nouvelles perspectives et confronte l'histoire bernoise de la peinture murale créée en 1949 à des mouvements mondiaux parallèles. Moses März utilise la méthode graphique de la cartographie expérimentale pour permettre l'expérience visuelle des contextes de savoir. Il permet ainsi de distinguer et de discuter l'histoire en tant que construction dotée d'un puissant pouvoir. Dans son travail, Moses März déconstruit le genre de la cartographie en ne créant pas d'accès linéaire, hiérarchique ou rectiligne au savoir, mais en consignait des contenus complexes sous forme associative, ramifiée et évolutive. Son intérêt pour les cartographies est le fruit de longues années d'analyse de la « philosophie de la relation » d'Édouard Glissant, et de son travail rédactionnel pour la *Chimurenga Chronic*, un magazine littéraire panafricain ayant son siège en Afrique du Sud.

**ABÉCÉDAIRE MURAL
ILLUSTRÉ**

**EUGEN JORDI
EMIL ZBINDEN**

En 1949, Eugen Jordi et Emil Zbinden peignent à la demande de la ville de Berne l'« Alphabet mural illustré » de l'école du Wylergut : sur 24 champs picturaux, une lettre de l'alphabet est associée à une image. Chaque combinaison relie un mot à son initiale ; A comme Affe (singe), B comme Blume (fleur), Z comme Ziege (chèvre). Dans le cadre de l'école du Wylergut, cette peinture murale murale était un outil d'apprentissage de l'alphabet, un instrument pédagogique.

Intégrés à une succession de plantes, d'animaux et d'objets peints, le C, le I et le N présentent des images de personnes non-*blanches* (voir Glossaire n° 08: *blanchité/suprématie blanche*). Cette peinture murale mettant des personnes non-*blanches* sur le même plan que des plantes, des animaux et des objets, elle exprime une image du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde) explicitement raciste. Cette image du monde remonte au xix^e siècle et à l'époque coloniale. Ce n'est pas une invention des deux artistes, qui ont été toute leur vie engagés dans l'antifascisme et la critique sociale.

Dans les années 1990, les enseignant.e.s de l'école du Wylergut tentent de recouvrir le champ du «N», avec l'image d'un rhinocéros («N»ashorn), pour masquer cette désignation raciale que nous avons évoquées. Des trous percés dans la partie supérieure du champ en témoignent. À l'été 2020, à l'époque du mouvement Black Lives Matter en Europe, des activistes inconnu.e.s ont repeint en noir les champs C, I et N. La décision de maintenir ces interventions sur la peinture murale en font un témoignage sur l'époque. La volonté de changement et la résistance antiraciste (voir Glossaire n° 04: antiracisme) y sont gravées. En 2023, la peinture murale a été retirée du mur de l'école Wylergut en respectant les méthodes de conservation appropriées. Elle fut en outre divisée en 24 fragments corre-

spondant aux différents champs. Depuis 2024, la peinture murale fait partie de l'inventaire de la collection historique du Musée d'Histoire de Berne.

Pourquoi cette peinture murale est raciste

La peinture murale est un outil pédagogique destiné à l'apprentissage de l'alphabet. Elle associe les lettres à une image : A comme Affe (singe), B comme Blume (fleur), Z comme Ziege (chèvre). Mais les élèves n'y apprennent pas seulement l'alphabet. On leur inculque aussi une image coloniale du monde, et une conception raciste de l'être humain. Outre des plantes et des animaux, on représente des personnes non-européennes : pour le C, le Chinois, pour le I la personne indigène des Amériques et pour le N la personne Noire. Dans la mesure où les trois personnages respectent les stéréotypes (voir Glossaire n° 42: stéréotypisation) exotisants (voir Glossaire n° 17: exotisation), ce sont des présentations racistes de « l'Autre » que l'on y invoque.

À l'époque du colonialisme, des Européen.ne.s *blanches* fondent ce qu'on appelle la « théorie raciale » : les êtres humains étaient répartis et hiérarchisés en fonction de leur couleur de peau et de leurs origines. Alors que la « race » *blanche* se situe au sommet, les autres « races » construites sont présentées comme inférieures et hiérarchisées. Tandis que la race « *blanche* » est placée tout en haut, les autres « races » construites artificiellement sont subordonnées à celles-ci et à la « nature » (voir Glossaire n° 34: racisme). La peinture murale suit cette image du monde (voir Glossaire n° 45: visions du monde). Les représentations des trois personnes non-*blanches* sont intégrées sans rupture

au monde animal et végétal. La race *blanche* supposée supérieure n'est pas représentée. Elle ne fait pas partie de la « nature », mais semble l'apprendre dans le cadre de l'école par des techniques culturelles comme la lecture. Alors que les personnes non-*blanches* relèvent de la nature en raison d'un prétendu manque d'histoire, de culture et de civilisation, les enfants *blancs* accessibles à l'éducation sont du côté de la « culture ». Même si telle n'était pas l'intention des deux artistes, leur peinture murale en grand format transmet une image raciste du monde.

FRISE CHRONOLOGIQUE

**VERA RYSER
ANGELA WITTWER**

A l'aide d'une frise chronologique qui parcourt la totalité de l'exposition, l'ampleur du débat suscité par la peinture murale est présenté. Les critiques contre la peinture murale sont aussi bien documentées que les réactions qu'elles ont déclenchées. Car les premières critiques avaient été formulées par des enseignant.e.s et des parents isolés dès les années 1980. Et à partir des années 1990, on chercha à l'intérieur de l'école la manière d'aborder ces représentations racistes. Mais il fallut attendre 2019 pour que la critique s'intensifie. Le débat se déplaça de l'école vers l'opinion publique et les médias. Enfin, le démontage de la peinture murale déclencha une vive contre-attaque de celles et ceux qui défendaient l'œuvre artistique et le statu quo social. Les partisan.e.s du projet le soutinrent avec tout autant de force.

1949–2019

Depuis 1949, l'alphabet mural illustré d'Eugen Jordi et Emil Zbinden se trouve dans la cage d'escalier de l'école du Wylergut. Il fera partie pendant des décennies du quotidien de l'école. Dans le quartier majoritairement blanc (Glossaire n° 08: *blanchité* / suprématie *blanche*) de Wylergut, il ne suscite guère de critiques. À partir du milieu des années 1980, un malaise commence à se répandre dans l'ensemble scolaire à propos des représentations racistes de la peinture murale. Mais pendant longtemps, rien de concret ne sera entrepris. C'est seulement après la protestation d'une mère Noire (Glossaire n° 26: *Noir.e.s*) que, dans les années 1990, le champ portant la lettre N sera recouvert d'une image de rhinocéros (Nashorn en allemand).

Perception de la Peinture Murale dans l'école et le quartier au cours des années 1950 à 1980

Vers 1985, Thomas Zingg, qui enseigne à l'époque à l'école du Wylergut, ressent un malaise face à l'illustration de la lettre N qui figure sur la peinture murale. Il en parle avec d'autres enseignant.e.s, mais iels en restent là. Pendant longtemps, la peinture murale ne suscitera aucun débat ; dans le souvenir des enseignant.e.s et des ancien.ne.s élèves, elle était « là, tout simplement ». Beaucoup soulignent sa qualité artistique.

Couverture du champ de la lettre N par le rhinocéros (Nashorn) dans les années 1990

Dans les années 1990, la mère d'un enfant Noir (Glossaire n° 26: *Noir.e.s*) se plaint de la peinture murale. Elle est indignée par l'illustration raciste de la lettre N. En réaction, les enseignant.e.s lancent un concours entre les élèves afin de créer un nouveau motif pour le N. Le gagnant est le dessin d'un rhinocéros (Nashorn en allemand), qu'on accroche sur une planche devant la peinture murale. Deux petits trous de perçage témoignent de cette intervention sur cette œuvre classée « digne d'être conservée » par les Monuments historiques. La planche sera remplacée ultérieurement par un dessin sur papier kraft ; mais la vie quotidienne de l'école fait qu'il est régulièrement arraché. Certain.e.s enseignant.e.s répondent individuellement aux questions des élèves sur la peinture murale et tentent de l'intégrer à leur enseignement. L'enseignante Regine Schenk l'utilise ainsi, en première année, comme base de discussion dans la discipline « nature, être humain, environnement » pour traiter les thèmes « Moi et la société », « tolérance » et « coexistence ».

Critiques d'élèves et d'enseignant.e.s dans les années 2010

Les anciens élèves ayant fréquenté le groupe scolaire Wylergut dans les années 2010 sont de plus en plus sensibilisé.e.s aux illustrations que l'on trouve sur la peinture murale, mais ne parviennent pas à se rappeler que celle-ci ait fait l'objet d'un traitement pendant les cours. En 2012, la peinture murale est rénovée dans le cadre d'une rénovation partielle du groupe scolaire. En 2018, une enseignante remplaçante, choquée par la peinture murale, constitue un groupe de travail avec sa collègue Regine Schenk. Elles élaborent une proposition de traitement futur de la peinture murale au sein du groupe scolaire. Les représentations racistes doivent être recouvertes par un dispositif susceptible d'être ouvert. Parallèlement, l'attention du journaliste Simon Gsteiger est attirée sur la peinture murale. Le jour de la présentation de la proposition au conseil des enseignant.e.s, l'article de Simon Gsteiger paraît dans le quotidien Der Bund. Regine Schenk participe ensuite à une réunion avec des représentant.e.s de la municipalité pour examiner la suite du processus, mais estime qu'on a contourné sa proposition et renonce à s'impliquer dans les phases ultérieures. Pendant la mise en œuvre du projet, le conseil des maître.sse.s du groupe scolaire Wylergut décide de ne pas s'exprimer et de ne pas prendre position sur la peinture murale, ni en tant qu'enseignant.e.s, ni à titre privé.

2019-2020

Au mois de mars 2019, un article paru dans la presse attire l'attention sur les représentations colonialo-racistes (Glossaire n° 09: colonialisme, n° 34: racisme) de la peinture murale. 70 ans après sa création, elle devient ainsi le point de focalisation d'un débat public. L'article suscite des réactions parfois vives. La ville de Berne, propriétaire de la peinture murale, considère que l'affaire doit être traitée d'urgence. La Commission des arts visuels dans l'espace public de la ville de Berne lance un concours public. Avant même la fin de celui-ci, au cours de l'été 2020, des activistes inconnu.e.s couvrent de peinture noire les champs des lettres C, I et N.

Impulsion du débat public

Avant même la publication de l'article de Simon Gsteiger dans le quotidien Der Bund, le Rassismus Stammtisch de Berne et d'autres collectifs antiracistes de la ville entendent parler de la peinture murale. Les autorités municipales sont informées elles aussi. À cette époque, il n'existe pas encore d'inventaire des œuvres artistiques et architecturales de la cité, si bien que le service culturel

FRISE CHRONOLOGIQUE

de la ville de Berne en entend parler pour la première fois. Le service culturel en discute avec la direction de l'école, avec une chercheuse sur les migrations de la Haute École pédagogique de Berne, avec le service de Protection des monuments historiques et ce qui s'appelait à l'époque le Centre de compétences Intégration. Le service culturel confie à Etienne Wismer, historien de l'art et président de la Fondation Emil Zbinden, une mission de recherche en histoire de l'art portant sur la peinture murale. L'étude fait apparaître des lacunes dans les connaissances dont on dispose sur sa genèse. On ne peut que partiellement reconstituer la manière dont la ville de Berne a passé sa commande aux deux artistes, Eugen Jordi et Emil Zbinden, et quel était à l'époque le cahier des charges. La recherche témoigne toutefois de l'engagement des deux artistes dans le domaine de la critique sociale et de l'engagement antifasciste.

Lancement du concours

La Commission pour l'art dans l'espace public de la ville de Berne (KiöR) aimerait utiliser la peinture murale comme support d'enseignement et décide, le 8 mai 2019, de lancer un concours public sur le traitement à réserver à la peinture murale. Elle constitue un jury composé du directeur de l'école du Wylergut et de la commission KiöR, ainsi que de personnes ayant une expertise avérée en critique du racisme : Rohit Jain, chercheur sur le racisme et activiste culturel ; Jürg Lädach, directeur de l'école Lorraine/Wylergut ; Kathrin Oester, anthropologue visuelle et chercheuse sur la migration, professeure émérite de la Pädagogische Hochschule (Haute École de Pédagogie, PHBern) ; Yvonne Wilhelm, artiste et professeure à l'École supérieure des arts de Zurich ; Stanislas Zimmermann, architecte et membre de la commission KiöR. Le concours est rendu public en août 2019.

Propositions pour le concours

En novembre 2019, le jury du concours choisit cinq candidatures pour la liste courte. La pandémie de COVID-19 contraint à repousser les présentations publiques. En août et septembre 2020, les cinq équipes présentent leurs propositions pour le traitement à réserver à la peinture murale : « z.B. Wylergut » (« par exemple Wylergut ») aimerait remplacer la peinture murale par une surface en miroir, « N wie Neu » (« N comme nouveau ») conseille de recouvrir la peinture murale d'un cadre mobile d'images mystère ; « Störung im Dorf » (« Trouble dans le village ») propose une perturbation multimédia de l'ambiance paisible du quartier Wylergut ; « Wylerbet statt Alphabet » (« Wylerbet plutôt qu'alphabet ») imagine une carte et des visites postcoloniales de la ville prenant la peinture murale comme point de départ ; « Das Wandbild muss weg! » (« La peinture murale doit

partir! ») propose pour finir le démontage conservatoire de la peinture murale et sa donation au Musée d'Histoire de Berne, tandis que le vide laissé dans l'école du Wylergut sera comblé par une installation artistique temporaire.

Juin 2020

Au début juin 2020, en plein déroulement du concours, des activistes inconnu.e.s se fraient un accès à l'école du Wylergut et repeignent à la peinture noire les trois champs racistes : le C, le I et le N. À la même époque, le mouvement Black Lives Matter arrive à Berne. Dans leur lettre de revendication, les activistes demandent à la ville de Berne de se positionner clairement contre le racisme. Le Conseil municipal de la ville de Berne renonce à porter plainte. Il explique sa décision dans un communiqué de presse en se référant à l'importance du débat contre le racisme et aux protestations qui se sont fait entendre dans le monde entier. Les différentes équipes participant au concours sont priées de tenir compte de ces champs repeints en noir dans leurs propositions, en tant qu'expression de la contestation.

Concrétisation du projet

Au cours de la réunion du jury du concours, le 9 septembre 2020, celui-ci approuve à l'unanimité la proposition de «Das Wandbild muss weg!». Un projet préliminaire, de janvier à mars 2021, précède la passation de commande à l'équipe du projet. Au cours de cette étape, Alicia Ledergerber, à l'époque étudiante en restauration et en conservation à la Haute École des arts de Berne, réalise un mémoire de master sur la peinture murale. Elle imagine la technique que l'on pourra utiliser pour effectuer l'enlèvement, ce qu'on appelle le procédé du stacco. Le Musée d'Histoire de Berne signe une déclaration d'intention pour la reprise de la peinture murale. Sur ce, la Commission pour l'art dans l'espace public approuve à l'unanimité la recommandation du jury du concours. L'association «Das Wandbild muss weg!», fondée entre-temps, prend en charge les frais d'enlèvement et lance parallèlement une grande opération de collecte de fonds auprès de fondations et d'organismes d'encouragement helvétiques. À l'école du Wylergut, un enseignant et ses élèves recouvrent les champs repeints en noir des lettres N et I de feuilles sur lesquelles sont peintes les lettres. L'illustration du C, elle aussi repeinte en noir, reste non couverte.

Le 26 février 2021, le service culturel de la ville de Berne et l'association «Das Wandbild muss weg!» signent une convention de prestation de service pour la mise en œuvre du concept. Débute alors un long processus de négociations

entre la ville de Berne et le Musée d'Histoire de Berne, d'une part, et avec les héritier.e.s d'Emil Zbinden, de l'autre. Ces derniers sont, avec les héritier.e.s d'Eugen Jordi, les propriétaires des droits d'auteur et d'image de la peinture murale.

2021-2022

La recommandation du jury du concours ouvre la voie à l'enlèvement de la peinture murale. En mars 2021, la proposition faite par « Das Wandbild muss weg! » remporte le concours. Différentes instances municipales confirment l'enlèvement de la peinture murale. Auparavant, l'équipe en charge du projet a vérifié la faisabilité du démontage de la peinture murale avec mesures de restauration, et assuré son financement par des sources tierces. La décision fait l'objet d'une controverse dans les rubriques « commentaires » des médias en ligne, sur des blogs et dans différentes publications.

Décision du jury

Le 19 mars 2021, la Mairie de Berne annonce par communiqué de presse le vainqueur du concours. Elle se conforme ainsi à la recommandation formulée par le jury le 9 septembre 2020. L'équipe du projet de « Das Wandbild muss weg! » présente le projet au public dans le cadre de la Semaine d'action contre le racisme. Le même mois, un forage exploratoire permet d'en savoir plus sur la partie cachée de la peinture murale. On voit ainsi que les contours ont été gravés dans le crépi humide traditionnel pour les peintures murales, et que l'on a ensuite appliqué la couche de peinture.

Décision du Conseil municipal

Après une autre phase de concrétisation et une collecte de fonds menée avec succès par l'association « Das Wandbild muss weg! », l'heure est venue : le 20 mars 2022, le Conseil municipal de la ville de Berne approuve la proposition de transmettre au Musée d'Histoire de Berne, sous forme de donation, la peinture murale des artistes Eugen Jordi et Emil Zbinden. Il considère que l'intérêt du public pour un enseignement sans discrimination est supérieur à la conservation de la peinture murale historique sur son site d'origine ; l'inventaire du bâtiment est révisé en conséquence. Le Conseil municipal charge la Mairie d'élaborer un contrat de donation allant dans ce sens. Après la décision du jury et l'évaluation positive de la Commission de l'art dans l'espace public, le projet reçoit également l'aval de l'autorité exécutive de la ville de Berne, afin de démonter

la peinture murale. Le service culturel de la ville de Berne, le Musée d'Histoire de Berne et les héritier.e.s d'Eugen et Emil Zbinden négocieront par la suite un contrat de donation. En le signant, les héritier.e.s donnent leur accord pour que la peinture murale soit ôtée du mur selon les règles de la restauration et soit, à cette fin, séparée en ses différents champs illustrés. Dans un accord spécifique, les héritier.e.s, l'association et le musée règlent le type de présentation de la peinture murale dans l'exposition prévue au musée.

Écho médiatique, voix opposées

L'annonce du résultat du concours suscite un grand écho dans les médias. Dans les pages de commentaires des éditions en ligne des médias bernois, le projet suscite en partie l'approbation, mais aussi une vive critique: on exprime des propos polémiques, mensongers et racistes contre le projet et contre certains membres de l'association. Celle-ci répond à un choix d'arguments de ses critiques lors d'une réunion. À la même époque, à l'automne 2021, l'association commence à documenter l'écho médiatique et l'avancée du projet sur le site Web dédié, www.daswandbildmussweg.ch.

Négociation

Au printemps 2022, l'association «Das Wandbild muss weg!» et le Musée d'Histoire de Berne définissent la forme de leur collaboration: l'association est invitée à concevoir l'exposition prévue sur le racisme, l'histoire coloniale et le présent de Berne. Le restaurateur Ekkehard Fritz est chargé d'enlever la peinture murale avec le soutien d'étudiant.e.s de la Haute École de l'art de Berne. La Haute École met à disposition son expertise dans le domaine de la conservation et de la restauration, sous la direction de Christel Meyer-Wilmes, pour l'enlèvement de la peinture murale selon les règles de la restauration. Elle coordonne un autre mémoire d'études, mené par Daria Jermann et consacré à la technique d'encadrement que l'on utilisera pour les différents champs de cette peinture murale. La Haute École des arts de Berne et le Musée d'Histoire de Berne définissent en coopération avec la ville de Berne les conditions d'entreposage et de préparation de la peinture murale.

2022-2023

Les négociations avec tout.e.s les participant.e.s arrivent à leur terme. Au cours de l'été 2022, deux champs de la peinture murale sont détachés du mur à titre de test. Le projet d'enlèvement de la peinture murale déclenche parmi les restaurateurs.trices et les conservateurs.trices une discussion de fond sur la manière d'aborder les aspects discriminatoires des monuments et des reliques historiques dans l'espace public (Glossaire n° 11: culture(s) mémorielle(s)).

Comité contre l'enlèvement de la Peinture Murale

Avec le « Wandbild-Komitee » (« comité de la peinture murale »), c'est une résistance déterminée à l'enlèvement qui prend forme à partir de 2022. Le comité – composé de Christoph Reichenau, journaliste; Willi Egloff, avocat; Enrico Riva, juriste, professeur émérite; Bernard Schlup, graphiste, ancien professeur de dessin – tente d'empêcher l'enlèvement déjà décidé en demandant des audiences auprès du maire, du directeur et du président du Conseil de fondation du Musée d'Histoire de Berne. En publiant un placard payant dans l'Anzeiger Region Bern et des tribunes dans le média en ligne Journal B, le comité tente aussi de gagner une partie de l'opinion publique. L'association « Das Wandbild muss weg! » est la seule avec laquelle il ne cherche pas de contact.

Point de Presse

Le 11 avril 2023, après la fin de toutes les négociations, le service culturel de la ville de Berne, le département restauration et conservation de la Haute École des arts de Berne, le Musée d'Histoire de Berne et l'association « Das Wandbild muss weg! » organisent devant la peinture murale une conférence de presse sur l'état du projet. Là encore, l'écho médiatique est important et les réactions sont parfois vives. En peu de temps, les articles parus dans les quotidiens Der Bund et 20 minutes suscitent plus de cent commentaires, dont beaucoup tombent sous le coup de la loi sanctionnant les propos racistes. Le 12 avril 2023, pour la première fois, le journal Der Bund se voit contraint de fermer les commentaires d'un article en ligne, en raison des prises de parole racistes et offensantes. La cheffe du service culture et société, Regula Fuchs, s'exprime à ce sujet en termes clairs dans l'édition du week-end suivant.

Mars 2023

Le 29 mars 2023, le journaliste Christoph Reichenau rend publique, sur le portail en ligne Journal B, l'existence d'une plainte déposée par un avocat bernois auprès de l'Inspection municipale du Bâtiment, plainte concernant l'enlèvement de la peinture murale, qui a déjà partiellement commencé. La réception de cette plainte par la police du bâtiment implique l'arrêt immédiat des travaux destinés à enlever la peinture murale de l'école du Wylergut. La plainte est rejetée, d'abord par l'Inspection du Bâtiment de la ville de Berne, puis, en seconde instance, par la Direction de la Construction et de la Circulation du canton de Berne. L'enlèvement de la peinture murale avec mesures de restauration commence au cours de l'été 2023. En accord avec le plaignant, la plainte ne peut être rendue publique dans le cadre de l'exposition.

Début de l'enlèvement de la Peinture Murale

En juillet 2023, pendant les vacances scolaires, débute l'enlèvement de la peinture murale. Les restaurateur.ices Ekkehard Fritz, Alicia Ledergerber et Tonja van Rooij travaillent plusieurs mois durant, au cours des périodes sans enseignement, pour découper la peinture murale dans le mur en respectant les règles de l'art. On utilise pour ce faire le procédé du stacco, dans lequel la peinture est protégée à l'avant, prudemment découpée à l'arrière, puis transférée sur un nouveau matériau servant de support. L'enlèvement est mené avec le soutien et la collaboration du service de conservation et de restauration de la Haute École d'art de Berne, où les différents champs de la peinture murale sont traités et entreposés jusqu'au transfert au Musée d'Histoire de Berne. Fin octobre 2023, les travaux à l'intérieur de l'école sont terminés.

Discours de politique mémorielle

L'enlèvement de la peinture murale fait de sérieuses vagues dans les milieux spécialisés de la restauration et de la conservation, et remet en question des principes fondamentaux: une relique historique, qui présente des aspects discriminatoires, mais n'est pas mise en danger dans sa substance, peut-elle être littéralement détachée de son contexte? Le service de protection du patrimoine bernois organise en juin 2023 un débat public sur le «traitement à réserver aux monuments et œuvres d'art offensants», débat au cours duquel la question de la peinture murale est abordée. La Haute École des arts de Berne reconnaît elle aussi le besoin de discussion. En octobre 2023, elle organise un colloque avec l'association «Das Wandbild muss weg!» et débat du projet en

tant qu'exemple innovateur du traitement du patrimoine culturel raciste et de la forme que peut prendre une politique mémorielle contemporaine.

Réception de l'enlèvement dans le quartier du Wylergut

En août 2023, l'artiste Eva de Souza, des habitant.e.s engagé.e.s du quartier et des allié.e.s donnent une fête à l'occasion de l'enlèvement de la peinture murale. On y trouve des ateliers pour les enfants et les parents sur le traitement du racisme, et l'association donne des informations sur l'état du projet. Seuls quelques-un.e.s des habitant.e.s du quartier et des enseignant.e.s de l'école du Wylergut, majoritairement *blanc.he.s*, sont présent.e.s.

Toujours au cours de l'été 2023, l'association lance une enquête sur l'effet et la perception de la peinture murale à l'école et dans le quartier du Wylergut. Julia Suter et Djamila Peter réalisent des interviews avec des habitant.e.s du quartier, d'ancien.ne.s enseignant.e.s et élèves. Elles découvrent que les critiques contre la peinture murale se sont élevées dès les années 1980.

En septembre 2023, des représentantes de l'association et le restaurateur en chef, Ekkehard Fritz, donnent aux élèves de la 1^{re} à la 6^e classe du primaire un aperçu du projet de traitement de la peinture murale. Dans des ateliers préparés pour chaque tranche d'âge, iels leur donnent des informations sur la dépose de la peinture murale et sur ce qui pourrait la remplacer sur le mur. Iels répondent à des questions des élèves et aménagent un temps pour des discussions sur le racisme et les représentations stéréotypées.

2024

Au printemps 2024, tous les travaux de restauration menés sur les différents champs de la peinture murale sont terminés. En mars 2024, les 24 champs de la Haute École des arts sont transportés au Musée d'Histoire de Berne, où l'exposition est ouverte le 24 avril 2024. Dans leur majeure partie, ils ont pu être enlevés sans dégâts à l'aide du procédé du stacco. Six champs ont été endommagés pendant la procédure d'enlèvement. Ces dégâts ont été traités selon les règles de la restauration par les étudiant.e.s. de la Haute École des arts.

Confrontation au Musée d'Histoire de Berne

Le musée compte explicitement reprendre la peinture murale avec les champs repeints en noir par les activistes. Avec la peinture murale entre donc dans la collection un objet avec lequel il est possible de retracer la résistance

antiraciste et de faire apparaître un processus sociétal de sensibilisation au racisme. Depuis le début de 2023, l'association mène avec des collaborateur.trices du Musée d'Histoire de Berne des entretiens visant à déterminer si et comment l'intégration de la peinture murale aux collections transforme la pratique du musée dans le domaine de la documentation, de l'archivage et de la transmission. Elle permet de mettre en débat des questions fondamentales de la pratique muséale institutionnelle: comment le musée peut-il réagir aux transformations sociales? Comment peut-il faire avancer sa propre confrontation critique avec l'histoire coloniale de l'établissement et de ses collections?

Retouches sur la Peinture Murale, remise au Musée d'Histoire de Berne

En janvier 2024, Joel Keller et Sarah Allmendinger, étudiant.e.s en conservation et en restauration à la BA, présentent leurs travaux réalisés au cours du semestre d'automne 2023-2024 à la Haute École des arts de Berne. Joel Keller met au point un concept et une méthode pour l'encadrement des champs picturaux. Sarah Allmendinger met au point des méthodes pour le recollage et la retouche des dommages qui ont été causés au cours de l'enlèvement. À l'aide des techniques ainsi élaborées, tous les champs seront encadrés un par un au cours des mois suivants, les dégâts recollés et retouchés. Les retouches apportées sont réversibles. Ont participé à ce processus accaparant des étudiant.e.s, l'équipe du département conservation et restauration de la Haute École ainsi que le restaurateur Ekkehard Fritz. En mars 2024, la peinture murale est transportée au Musée d'Histoire de Berne. Les responsables de la collection réceptionnent les 24 champs séparés.

Avril 2024 – aujourd'hui

La confrontation avec la peinture murale ne s'arrête pas ici. Les discussions sur le racisme (Glossaire n° 34: racisme) sous toutes ses formes, le traitement des compromissions coloniales (Glossaire n° 09: colonialisme) de la Suisse, les débats sociétaux sur le traitement du patrimoine culturel colonial et raciste (Glossaire n° 11: culture(s) mémorielle(s)) n'en sont qu'à leurs débuts. Ce lieu sert à donner une image des événements qui se déroulent pendant l'exposition. L'association «Das Wandbild muss weg!» prolonge avec les médiateur.trices de l'exposition la documentation jusqu'à notre époque.

Inauguration de l'exposition

Le 24 avril 2024, cette exposition ouvre ses portes avec un vernissage auquel participe un large public : un débat animé par Hannan Salamat au Forum Yehudi Menuhin Bern, a donné la parole à Nelly Fonje, professeure de lycée et spécialiste de l'antiracisme, Anna-Pierina Godenzi, chargée de la production de l'exposition, Alec von Graffenried, maire de la ville de Berne, le journaliste Carlos Hanimann, Luc Mentha, président de la Fondation du Musée d'Histoire de Berne ainsi que deux représentant.e.s de l'association «Das Wandbild muss weg!», Bernhard C. Schär et Angela Wittwer. L'exposition fait l'objet de commentaires bienveillants dans la presse. Peu après l'inauguration de l'exposition parvient au musée la plainte d'une partenaire liée par contrat, au motif qu'un accord contractuel n'a pas été respecté. La plainte déplore le fait que la reproduction de la peinture murale dans son état d'origine n'est que difficilement visible – une mise en scène que les commissaires d'exposition invité.e.s avaient volontairement choisie pour ne pas montrer directement les illustrations coloniales et racistes. (Glossaire n° 02: allons-y). À la suite de quoi la reproduction est déplacée de quelques centimètres et devient légèrement plus visible. Aux mois d'août et de septembre 2025 a lieu une série d'événements accompagnants l'exposition, sous la direction de l'artiste Giuliana Beya Dridi. Elle élargit et approfondit les contenus en invitant des personnalités des mondes de la danse, de la musique, de la science et de la culture. La première soirée, en compagnie de la philosophe et professeure de recherche sur le genre Patricia Purtschert, est retransmise en direct par Radio RaBe.

Une nouvelle œuvre de Shirana Shahbazi pour l'école du Wylergut

Au mois de novembre 2024, la ville de Berne annonce dans un communiqué aux médias que l'école du Wylergut sera dotée d'une nouvelle peinture murale de l'artiste Shirana Shahbazi. Sa composition en plaques de céramiques colorées impulse une nouvelle énergie à l'école et accentue l'architecture existante. L'œuvre laisse volontairement, dans un premier temps, un emplacement vide qui rappelle la peinture murale historique et contestée qui l'occupait. Cet emplacement se remplira au fil du temps, introduisant ainsi un « processus de désapprentissage » auquel participeront aussi les élèves.

La coopération entre la Commission pour l'art dans l'espace public et l'artiste Shirana Shahbazi s'est faite à l'instigation de l'association «Das Wandbild muss weg!». La création de l'œuvre est prévue pour le début de l'année 2025. Le « processus de désapprentissage » mené à l'école du Wylergut sera mené en collaboration avec l'association et souligne la nécessité d'une confrontation permanente avec le racisme dans la vie scolaire quotidienne.

Premier relais entre médiateur.ice.s dans l'exposition

Dans cette exposition, un.e médiateur.ice est présent.e à tout moment. Iels ont été choisi.e.s pour remplir cette mission au cours d'une procédure de recrutement et ont été formé.e.s au concept et aux matériaux de l'exposition. Iels sont employé.e.s au Musée d'Histoire de Berne dans le cadre d'un stage et sont conseillé.e.s par l'association «Das Wandbild muss weg!». Pendant la durée de l'exposition, deux équipes de médiateur.ice.s sont en action. Jusqu'à la fin novembre 2024, il s'agissait d'Aina Rea Aliotta, Nimal Bourlound, Vera Lou Mauerhofer et Djamila Peter; à partir de décembre 2024, ce seront Lene Bachmann, Jathursani Gunatharan et Dina Mezic. La première équipe a développé différentes animations de médiation pour les classes du cycle 3 et du niveau secondaire II. En amont de chaque visite de classe, iels conseillent les enseignant.e.s sur l'offre la plus adaptée. Ces animations vont d'une série de questions conçues autour des contenus de l'exposition à des ateliers à l'intérieur de celle-ci, en passant par des séances d'*active listening*. Leurs expériences sont ensuite reprises dans l'exposition.

Voix dans le débat sur la peinture murale

Thomas Zingg

Enseignant à l'école du Wylergut de 1985 à 1987

Vers 1985, je suis venu enseigner à l'ensemble scolaire Wylergut. J'ai tout de suite remarqué la peinture murale et j'ai demandé à mon collègue si c'était une plaisanterie. Il m'a répondu qu'il n'y avait encore jamais réfléchi et qu'il n'y avait encore jamais eu de discussion sur ce point au sein de l'école. J'en ai parlé plus tard avec un collègue plus jeune. Lui aussi a trouvé que la peinture murale était légèrement déconcertante. Mais nous n'avons jamais entrepris quoi que ce soit.

Résumé d'un entretien le 20 août 2023

René Heinzelmann

Élève de l'école du Wylergut de 1949 à 1952

Pendant ma scolarité, cette peinture murale ne dérangeait personne, et nous n'y faisons pas spécialement attention non plus. Nous nous disions plutôt qu'elle était belle et colorée. Je ne me rappelle pas non plus si la peinture murale était utilisée en cours. Je dois dire que moi, j'étais plus impressionné par les images exposées à l'extérieur, devant la porte. Elles représentaient des animaux de plus grande taille et «étrangers», des éléphants et des girafes. Cela nous intéressait plus que les images de vaches et autres qui figuraient sur la peinture murale à l'intérieur.

Résumé d'un entretien le 12 août 2023

Leonhard Blank

Élève à l'école du Wylergut de 1949 à 1952

En tant qu'élève, et plus tard en tant que père, je n'ai pas jugé que cette peinture murale soit discriminatoire. Les discussions sur les différents types humains n'ont commencé que beaucoup plus tard. À mon cours de religion, dans le quartier de Breitenrain, pendant les années 1950, on trouvait encore une tirelire décorée avec un «petit n____» où l'on pouvait glisser de l'argent pour «l'Afrique». On ne faisait pas cela parce qu'on portait un jugement négatif sur ces gens, mais parce qu'ils étaient pauvres. On voulait, dans le cadre de l'aide au développement, les élever à notre niveau de vie.

Résumé d'un entretien du 18 août 2023

Jolanda Kägi

Enseignante à l'école du Wylergut de 1991 à 2014

Nous [enseignant.e.s], nous sommes longtemps passé.e.s devant cette image sans que cela nous trouble, pour nous c'était un document historique. Et puis les premiers élèves ayant une autre couleur de peau sont arrivé.e.s à l'école. Un jour, la mère d'un enfant Noir est venue nous voir et nous a dit qu'il était terrible, pour elle, de devoir envoyer son fils dans une école où était affiché une image pareille. Alors, au conseil des enseignant.e.s, nous avons décidé d'entreprendre quelque chose.

Résumé d'un entretien du 28 août 2023

Regine Schenk

Enseignante à l'école du Wylergut de 2008 à 2021

J'aimais beaucoup cette peinture murale. Elle montre comment évoluent le monde et la société. J'ai utilisé la peinture murale comme illustration du thème racisme et intégration. Chaque fois, je me suis assise dans l'escalier, devant la peinture murale, avec mes élèves de première année et j'ai discuté avec eux/elles des sujets « moi et la société », « tolérance » et « vivre ensemble ». Ça a toujours été passionnant. Quand nous avons traité la lettre N, nous avons parlé des Nigérian.ne.s.

Résumé d'un entretien du 19 octobre 2023

Luis Gomes

Élève à l'école du Wylergut de 2006 à 2012

On faisait des plaisanteries à propos de la peinture murale, ce qui m'était désagréable. Les enseignant.e.s intervenaient, mais nous n'en avons jamais parlé en classe. À un moment, on a accroché une image de rhinocéros (Nashorn en allemand) sur le « N ». J'ai trouvé bizarre que l'on ne recouvre pas les autres représentations de personnes. Il se trouvait toujours des élèves pour s'amuser à arracher le rhinocéros.

Résumé d'un entretien du 4 septembre 2023

A.

Mère de deux enfants qui ont fréquenté l'école du Wylergut à partir de 2012

Mes fils ont parlé de la peinture murale à l'école. Ils sont rentrés indignés à la maison et m'ont demandé si je savais que le «N» de l'alphabet désignait le mot N____. Voir que leurs camarades s'indignaient aussi et qu'ils n'étaient pas les seul.e.s dans ce cas leur a fait du bien. Les enfants souhaitaient qu'on enlève la peinture murale immédiatement. Iels ont été choqué.e.s d'apprendre qu'on ne pouvait pas enlever la peinture murale aussi simplement que ça. Qu'on ne pouvait pas réagir plus vite.

Résumé d'un entretien du 16 août 2023

Jürg Lädach

Directeur d'école depuis 2012 sur le site Lorraine / Wylergut

J'ai compris quelque chose au fil de ce processus : de la manière dont il est mené, ce débat n'a rien à faire dans une école primaire. Il n'y a pas sa place. Une autre chose était claire aussi à mes yeux : si on laisse la peinture murale ici et qu'on en fait quelque chose, l'école prendra le caractère d'un musée. Cela, je ne le voulais pas. Que par la suite des gens entrent et sortent en permanence, et qu'il y ait du désordre à cause de la peinture murale. Si tu additionnes ces deux éléments, il ne reste pas beaucoup de possibilités.

Taken from a conversation on 28 August 2023

S.

Élève au Wylergut de 2006 à 2013

A mes yeux, l'illustration du N n'avait pas de sens. Pendant longtemps, je n'ai pas su quel mot allait avec le N. Ensuite, on a recouvert le N d'un rhinocéros, pour Nashorn, mais cela n'avait pas de sens à mes yeux. Des élèves ont fait tomber l'image à plusieurs reprises en tapant dessus avec leurs pantoufles. Quand elle tombait, les enseignant.e.s la raccrochaient sans commentaire. Aujourd'hui, je trouve étonnant qu'il y avait dans mon école ce genre de stéréotypes grossièrement racistes et qu'il n'existait aucune espèce de cadre pour en parler.

Résumé d'un entretien du 5 août 2023

Simon Gsteiger

Journaliste

Des symboles racistes considérés comme devant être conservés au cœur de la ville rouge-verte de Berne. Dans une ville qui vient d'annoncer pour la neuvième fois la manifestation annuelle « Semaine d'action contre le racisme », c'est une affaire délicate.

Der Bund, 14 mars 2019

Rohit Jain

Chercheur sur le racisme et activiste culturel

Le problème, c'est que les discussions ne portent que sur des cas isolés. On oublie totalement, ce faisant, le débat qui surplombe tout cela : comment résoudre le problème structurel qui favorise le racisme ?

Der Bund, 14 mars 2019

Claudia Brunner Buckson

Avec tout le respect que je dois à la protection des monuments historiques, vouloir édifier dans l'espace public un monument au racisme, c'est tout simplement le « I » de l'ignorance administrative. [...] Ma proposition : la technique actuelle permet de photographier ce qui « mérite d'être conservé » sur l'alphabet mural et d'en exposer un agrandissement au Musée d'Histoire de Berne, dans la section « Racisme en Suisse », pour les visiteuses et visiteurs capables de porter un jugement, afin que nous puissions avoir honte encore longtemps.

Courrier des lecteurs.trices, Der Bund, 23 mars 2019

Peter Füglistner

La visualisation de l'alphabet, avec les illustrations marquantes qui accompagnaient les lettres, était à l'époque, à l'école primaire, une innovation méthodologique pour l'alphabétisation des jeunes enfants en début de scolarité. Notre instituteur utilisait lui aussi un média illustré où le Noir représentait le N. Le garçon n___ n'était pas un épouvantail, pour nous qui étions en cours préparatoire, mais une figure d'identification familière. En fait, l'appariteur serviable mériterait qu'on lui rende hommage plutôt qu'on efface son image sans gloire, et devrait rester dans la mémoire de la postérité. Même et justement si et parce qu'on ne le qualifie plus de N___ et qu'on n'a plus le droit de le traiter de N___.

Courrier des lecteurs.trices, Der Bund, 19 mars 2019

Activistes anonymes ayant repeint la peinture murale

Nous devons décoloniser notre pensée, notre action et notre vie. Nous vivons dans un monde raciste ; cela implique de s'y confronter chaque jour et de ne pas détourner le regard. De telles images, de tels mots blessent, reproduisent le mal et en font aussi. Pourquoi cela est-il protégé par la conservation des monuments historiques ? Pourquoi l'œuvre de deux artistes blancs et morts est-elle plus importante que les voix innombrables des BIPOC (Black, Indigenous and People of Color) qui critiquent l'œuvre et sont obligé.e.s de la voir ?

barrikade.info, 17 juin 2020

Le Conseil municipal de la ville de Berne

[Le Conseil municipal] partage les critiques adressées à la peinture murale et peut aussi comprendre l'impatience et la colère qui sous-tendent la contestation. Dans le même temps, le Conseil municipal regrette que celle-ci se soit exprimée de cette manière. De son point de vue, de telles actions ne sont pas appropriées si l'on veut obtenir des changements durables. Compte tenu de l'importance du débat, le Conseil municipal ne souhaite pas porter plainte.

Communiqué de presse du Conseil municipal de la ville de Berne, 17 juin 2020

Simon Kyburz

Le fait est qu'une telle «œuvre d'art», comportant une majorité d'images d'animaux auxquels ont été rajoutés trois types humains, aurait aussi dû être considérée d'un œil critique dès cette époque, et aujourd'hui plus que jamais. On avait suffisamment de temps pour agir. C'est maintenant, précisément, qu'on voit que l'on continue volontiers à banaliser le racisme ouvert ou caché.

Commentaire en ligne, Tages-Anzeiger, 16 juin 2020

Samuel Zbinden

Petit fils d'Emil Zbinden et curateur de la succession pour l'œuvre d'Emil Zbinden

Que ces trois images ne puissent plus être exposées aujourd'hui, dans la perspective actuelle, correspond parfaitement à notre vision du monde et à l'attitude politique de notre famille. Mais nous avons peur qu'Emil Zbinden soit présenté comme un raciste. Lorsqu'il s'est avéré que le transfert au musée était l'unique possibilité de conserver l'œuvre, nous avons fini par donner notre accord. Mon grand-père estimerait lui aussi, aujourd'hui, qu'on ne peut plus montrer à l'heure actuelle ces images avec les lettres N, C et I.

Propos résumés d'après une émission de radio du SRF Regionaljournal Bern Freiburg Wallis, du 12 octobre 2023

Franziska Burkhardt

Directrice de la Culture de la ville de Berne

Avec la proposition de l'association, la peinture murale est préservée. C'est le contraire d'une destruction. Nous avons bien conscience que ce procédé pouvait être ressenti comme une vexation. La peinture murale ne doit pas disparaître du débat de société, de la mémoire ou de l'estime pour les artistes. Mais l'école n'est pas le lieu pour mener ce débat. Les enfants ne sont pas responsables des stéréotypes qui se trouvent dans les esprits de leurs parents et grands-parents. Ce sont les générations plus anciennes qui doivent s'y confronter.

Résumé d'une émission de radio de SRF Regionaljournal Bern Freiburg Wallis, 12 octobre 2023

Fatima Moumouni

Membre de l'association «Das Wandbild muss weg!»

Si ça ne tenait qu'à moi, on pourrait aussi la recouvrir et peindre une nouvelle peinture murale, mais certaines personnes en seraient offensées. Nous choisissons donc le chemin le plus fou, mais le plus durable : porter la discussion au musée, le lieu où l'on met les antiquités, afin d'avoir une parole pluraliste sur l'art, ce qui mérite d'être conservé et sur les stéréotypes racistes, tandis que les enfants ne seront plus importunés avec ce sujet et, surtout, n'auront plus à apprendre l'alphabet avec le mot en « N ».

Strassenmagazin Surprise, 7 mai 2021

Hans Witschi

Journaliste

Au nom de qui les gens de «Das Wandbild muss weg!» parlent-ils ? Ces gens péremptoires, qui pensent avoir raison de s'indigner ? Au lieu de dire que ça ne va pas, on admet la création d'une association portant ce nom et on la pourvoit en plus quasiment d'un « capital d'entreprise », avec de l'argent public par-dessus le marché. Et l'on confirme la légitimité des participant.e.s en les intégrant à un forum de discussion officiel. C'est un scandale.

Der Bund, 2 avril 2021

Christoph Reichenau

Journaliste

En exagérant, on pourrait dire : l'acte proprement colonialiste, ce n'est pas le tableau (lié à l'esprit de l'époque, ou à l'ouverture d'esprit qu'avaient l'intention d'afficher les artistes), mais la manière dont le jury et la commission ont traité l'école et le Wylerdörfli. On leur enlève quelque chose alors qu'ils avaient trouvé une manière constructive de l'aborder. [...] Nous n'avons besoin ni de juges, ni de doutes sur nous-mêmes, ni de spécialistes qui croient tout savoir.

Journal B, 27 mars 2021

Martin Bieri
Journaliste

Pourquoi ce transfert au musée est-il nécessaire? Les images conservent l'injustice et, parfois, la reproduisent. C'est le cas de la peinture murale d'Eugen Jordi et Emil Zbinden. Cela vaut en particulier pour une école dans laquelle vont et viennent des enfants d'origine diverse et où des gens particulièrement vulnérables y sont confronté.e.s. D'une certaine manière, ce constat est même une reconnaissance de la force de l'art, face à laquelle on ne peut pas se contenter de regarder ailleurs.

Der Kleine Bund, 20 mars 2021

Richard Fonje

N. Ce mot a quelque chose à voir avec moi. Je l'ai remarqué de bonne heure. [...] Continuez donc tranquillement à galérer et à vous lamenter. Je suis heureux qu'aucun enfant (en particulier parmi ceux/celles qui, comme moi, ont été forcé.e.s d'entendre ce mot, mais tou.te.s les autres aussi) n'ait pas à passer devant cette «œuvre d'art» et à interpréter les explications plus ou moins pataudes, les révélations gênantes et les propos contradictoires.

Commentaire en ligne, Der Bund, 3 avril 2021

Marianne Krampe

Il me paraît évident que tout propos, aussi «spécial» que puisse être son contenu, devrait être porté par le respect de l'autre. À mes yeux, les images vilipendées, en dépit de leurs stéréotypes, sont précisément marquées par ce respect. Autant il faut condamner toute espèce de racisme ou de colonialisme, autant juger les gens du passé avec les critères en vigueur aujourd'hui est aussi profondément déloyal qu'arrogant.

Courrier des lecteur.ices, Der Bund, 7 avril 2021

Christoph Reichenau, Willi Egloff, Enrico Riva, Bernard Schlup

Notre proposition : laisser la peinture murale là où elle est. Laissons-la à l'école, aux enseignantes et aux enseignants, aux écolières et aux écoliers. Les enfants ont en partie corrigé eux-mêmes la peinture murale, en faisant preuve de drôlerie et d'insolence. Ils continueront à le faire si elle reste dans l'école. Et si les enfants ou les enseignant.e.s estiment qu'il vaut mieux recouvrir provisoirement cette œuvre, ou bien la rétablir dans son état d'origine, alors on doit et on peut le faire.

Annonce publiée dans l'Anzeiger Region Bern, 5 juillet 2023

Willi Egloff
Avocat

Il s'avère que la peinture murale de Jordi, Mumprecht et Zbinden doit rester à l'école du Wylergut. À y regarder de plus près, le projet «Das Wandbild muss weg!» se révèle être une erreur, aussi bien du point de vue de l'histoire de l'art que de celui de la protection des monuments historiques. Il faut trouver une autre règle, une meilleure règle pour le traitement des stéréotypes coloniaux et raciaux de l'œuvre.

Journal B, 30 mars 2023

Regula Fuchs
Cheffe du service culture et société, Der Bund

[L]a virulence des réactions a surpris : on a parlé de censure, d'iconoclastie, d'interdictions de parole ; on a fait des comparaisons remontant jusqu'aux chapitres les plus sombres de l'histoire récente. Ce journal avait publié au cours des années précédentes plusieurs articles sur la peinture murale de l'école du Wylergut. Nous n'avions pas observé jusqu'ici une telle accumulation de commentaires agressifs et grossièrement offensants, qu'il était impossible de publier parce que certains s'exposaient à des poursuites pénales.

Der Bund, 14 avril 2023

Hannah Burger
Lycéenne

En tant que lycéenne, je trouve important que de tels instruments pédagogiques teintés de racisme ne soient pas montrés dans les écoles primaires, car ils influencent la pensée des écolières et des écoliers. À mon avis, c'est aussi une bonne chose que la peinture murale ne soit pas purement et simplement éliminée. C'est une œuvre d'art du passé, qu'on peut (et qu'on doit) mettre en débat. C'est peut-être une possibilité de parler plus franchement du racisme.

Der Bund, 12 avril 2023

Izabel Barros
Membre de l'association «Das Wandbild muss weg!»

La peinture murale ne montre pas seulement les valeurs de la société *blanche* de l'époque, mais aussi la réaction de la société qui observe la peinture murale aujourd'hui, et celle-ci mérite qu'on la retienne.

Citée dans Der Bund, 13 avril 2023

Vera Ryser
Membre de l'association «Das Wandbild muss weg!»

Les enfants ont le droit de recevoir une éducation dépourvue de racisme. On oublie en outre de plus souvent, dans le débat autour de la peinture murale, que vont à l'école non seulement des enfants *blanc.he.s*, mais aussi des enfants qui doivent lutter contre les appellations exonymes qu'exprime la peinture murale.

Citée dans Der Bund, 13 avril 2023

**Service juridique et de direction générale de l'Inspection du Bâtiment
de la ville de Berne**

Les tableaux muraux [sic!] peuvent certes jouer un rôle important pour l'usagère ou l'usager de l'école, mais la structure de l'espace ne détermine pas une peinture murale. Que ces tableaux de peinture murale soient inscrits à l'inventaire ne change rien au fait que ces tableaux muraux ne sont pas protégés par les monuments historiques, et donc par le droit du bâtiment. [...] La propriétaire [...], c'est-à-dire la ville de Berne, peut ainsi librement décider (du point de vue du droit du bâtiment) ce que doivent devenir ces tableaux muraux.

Prise de position et réponse à la plainte, 26 avril 2023

Christel Meyer-Wilmes

**Directrice du module Vertiefung Architektur und Ausstattung AA, direction
du cursus de master conservation et restauration (KuR), maîtresse de
conférences**

Les valeurs sociétales mises en jeu par cette œuvre se sont déplacées. La décision d'accepter la perte du contexte architectural et d'éventuels dégâts lors de l'enlèvement du matériau, au profit d'une recontextualisation au musée, est une décision fortement porteuse. Depuis que les raisons de cet enlèvement me paraissent défendables, il m'est plus facile de prendre position. Dans le traitement que l'on en fait, il est important d'adopter une position sur le sujet.

Résumé et complété à partir d'un entretien du 9 octobre 2023

Ekkehard Fritz
Restaurateur en chef de l'enlèvement

Le processus m'a conduit à une réflexion sur ma pratique de conservation et de restauration. Au cours de ma formation, j'ai été formé à conserver, à préserver, à protéger les objets et à ne les éloigner de leur contexte originel qu'en cas d'urgence. Aujourd'hui, je peux comprendre l'autre partie et estimer qu'un enlèvement constitue un traitement possible – à supposer que ce type de contenus discriminatoires fasse l'objet d'un examen critique dans un discours public.

Résumé d'un entretien du 9 octobre 2023

Annina Zimmermann
Spécialiste de l'art dans l'espace public, Service culturel de la ville de Berne

Le projet a créé des relations transversales. Il a forcé tout le monde – service scolaire, service des questions liées à la migration et au racisme, administration immobilière de la ville de Berne, l'école elle-même, le Conseil municipal et le Conseil de la ville, les Monuments historiques, l'Inspection du Bâtiment, le cabinet municipal et le service culturel – à se confronter à la peinture murale. Le consensus autour de l'idée qu'il n'y a pas d'enseignement dénué de discrimination à l'école si nous laissons cette œuvre en place ne s'est toutefois constitué qu'au fil du temps.

Résumé d'un entretien du 28 août 2023

Eva de Souza

Artiste et activiste

La fête s'est déroulée sur deux jours, avec des moments pour les enfants, les parents et, plus généralement, les personnes intéressées. L'important, pour moi, c'était d'intégrer à ce projet beaucoup de personnes Noires du quartier, de la ville et de l'environnement culturel. Le but était de les rallier à l'idée d'émettre un signal sur place et devant la peinture murale. De montrer ceci : Nous sommes là. Nous sommes présent.e.s. Nous éveillons cette œuvre à la vie. Nous en discutons. Nous sommes pour l'enlèvement de la peinture murale.

Résumé d'un entretien, 20 octobre 2023

Julia Suter

Pédagogue thérapeute, chercheuse en pédagogie en cours de formation, jardinière d'enfants à la Tellstrasse

Les jeunes qui fréquentaient l'école il y a peu d'années exprimaient leur mutisme. Mais, manifestement, les enseignant.e.s ne trouvaient pas les mots non plus. On ne savait pas comment parler de cette œuvre. Il est difficile de parler de quelque chose qui est déjà là depuis longtemps et qui y sera peut-être éternellement. Et qui montre quelque chose de fallacieux. Pourquoi quelque chose est-elle là si c'est faux ? Il est difficile d'expliquer ça à de petits enfants.

Résumé d'un entretien, 20 octobre 2023

Thomas Pauli-Gabi

Directeur du Musée d'Histoire de Berne

Pouvoir exposer la peinture murale nous convient tout à fait. Nous pouvons contribuer à objectiver les débats virulents et neutraliser les positions polarisées, de telle sorte que l'on puisse parler de la peinture murale sans se mettre aussitôt en colère.

Entretien avec Isabelle Jacobi, Der Bund, 29 juillet 2023

Noah Pilloud
Rédacteur

Porter le deuil d'une peinture murale comportant des représentations racistes alors que des milliers d'objets d'art indigène reposent toujours dans les entrepôts des musées européens, et que les artistes non occidentaux n'attirent le plus souvent l'attention que lorsqu'ils se réfèrent au canon occidental, me semble constituer une erreur incompréhensible. En particulier si l'on tient compte du fait que l'œuvre d'art est conservée et que le projet lui confère une autre dimension qui augmente sa valeur au regard de l'histoire de l'art.

Journal B, 31 mars 2023

Annette Kniep
Conservateur.ice pour le début des Temps modernes, Musée d'Histoire de Berne

Ce qu'il y a de singulier dans cette peinture murale, c'est que la peinture qui recouvre les trois champs manifeste une confrontation avec le regard européen-centrique, c'est-à-dire l'idée que l'Europe est le centre, et que c'est de notre point de vue que nous regardons le monde, que nous l'arpentons, le nommons et le catégorisons. Nous n'avons pas cet avantage avec un très grand nombre d'objets de collection du début des temps modernes. Il leur manque ce commentaire critique non seulement sur l'objet lui-même, mais aussi, parfois, dans les expositions.

Résumé d'un entretien, 18 avril 2023

Silvia Süess
Journaliste

On finit ensuite par la voir, dans la salle de derrière: la fameuse peinture murale, avec ses lettres disposées comme elles l'étaient dans l'école. Elle n'est pas « partie », elle est enfin arrivée là où elle doit être: contextualisée dans un espace accessible au public. Et tous les débats que ce processus a déclenchés, aussi bien dans le public qu'au sein des institutions municipales, le montrent: c'est un bon début.

WOZ, 25 avril 2024

Michael Feller
Journaliste et chef adjoint du service culture, Der Bund

Comment illustrer correctement ce sujet? [...] De la même manière qu'on ne prononce plus aujourd'hui le mot en « N » parce qu'il est raciste, on ne doit pas non plus maintenir le souvenir d'images et de symboles racistes en en faisant une présentation permanente. [...] C'est la raison pour laquelle on ne voit aucune photo de la peinture murale dans l'état où elle était avant d'avoir été masquée. Elle est effectivement dissimulée à un endroit. Il faut se baisser et se contorsionner pour la voir. Le côté laborieux du sujet se fait sentir d'une manière quasiment physique dans l'exposition.

Der Bund, 24 avril 2024

Felix Uhlmann
Professeur de droit politique et administratif à l'université de Zurich et président de la commission artistique du Kunstmuseum Basel

Il est certain qu'il est préférable d'enlever des éléments et des représentations très chargées, clairement racistes, plutôt que d'autres qui n'ont rien de tout cela.

Extrait d'une émission de radio sur SRF Echo der Zeit, 25 avril 2024

Sara Stocker Steinke

Historienne de l'art, muséologue, fondatrice d'INKLUSEUM

Le Musée d'Histoire de Berne fait preuve de courage : il confie à une association extérieure le commissariat d'une exposition sur le traitement du racisme et du colonialisme à Berne. [...] D'un autre côté [...] la forme de l'exposition n'a rien d'accessible, alors qu'on aurait justement dû y veiller particulièrement pour ce sujet sensible. [...] La forme de la présentation peut être discriminatoire si elle exclut certain.e.s visiteur.euses de la confrontation.

LinkedIn post from June 2024

Shirana Shahbazi

Artiste

Ce projet a pour moi une importance et une urgence particulières. Avec mon travail, je veux dans un premier temps permettre que l'on se souvienne de cette peinture murale déplacée, et du moment où cela a été fait. Dans une étape suivante, le travail se dissocie peu à peu de cette histoire et prend son indépendance au fil d'un processus dynamique. Cela doit faire naître dans l'école une nouvelle énergie et un espace adapté à notre époque. Il est important, pour moi, de signaler l'ouverture et de ne pas insister sur le geste artistique.

Déclaration du 27 novembre 2024 pour l'exposition

Nimal Bourloud

Médiateur de l'exposition

Des visiteur.euses de l'exposition: debout ou assis.es, gesticulant pour approuver, ou bien les bras croisés. Parfois l'indignation se lit déjà sur les visages, parfois les questions ne roulent que lentement sur la langue au fil de l'entretien. C'est devant la peinture murale que la tension est la plus vive. Ici, le discours social n'est plus seulement reproduit et encadré, il est mis de nouveau en scène jour après jour dans l'interaction avec les visiteur.euses et se dit à plusieurs voix.

Déclaration du 17 novembre 2024 pour l'exposition

Djamila Peter
Médiatrice de l'exposition

Mon travail dans l'exposition mêle mes expériences personnelles et des observations collectives sur le thème du racisme. Le concept de l'exposition et les messages sont utilisés comme des outils pour atteindre le public. J'observe en permanence la direction que prennent ou que devraient prendre les discussions. Parfois il y a des résistances, des moments d'étonnement ou des gens qui contredisent tout. Je me demande souvent si je suis trop prudente ou trop provocatrice avec les contenus.

Déclaration du 17 novembre 2024 pour l'exposition

Aina Rea Aliotta und Vera Lou Mauerhofer
Médiatrices de l'exposition

Notre présence constante fait de nous les mémoires des interactions entre l'exposition et les visiteur.euses. Nous nous soucions de l'espace matériel et interhumain. Nous ne sommes pas seulement disponibles, il arrive aussi que nous dérangions. Nous ne répondons pas seulement aux questions, nous pouvons aussi les poser. Nous ne sommes pas seulement là pour les entretiens, nous en sommes aussi les instigateur.rices, nous les provoquons. Nous définissons des conditions et nous les extrayons de nous-mêmes pour échapper à la disponibilité.

Déclaration du 17 novembre 2024 pour l'exposition
