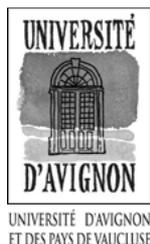


UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ÉCOLE DOCTORALE 537 – Culture et Patrimoine



UQÀM

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT CONJOINT EN
MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE**

Gaëlle LESAFFRE

OBJETS DE PATRIMOINE, OBJETS DE CURIOSITÉ

Le statut des objets extra-occidentaux

dans l'exposition permanente du musée du quai Branly

Thèse de doctorat soutenue le 16 novembre 2011 en vue de l'obtention des grades de :

Docteur en Sciences de la communication (muséologie, médiation, patrimoine)

&

Philosophiæ Doctor, Ph. D.

Sous la direction de Messieurs les Professeurs Jean Davallon et Yves Bergeron

Devant un Jury composé de :

Monsieur le Professeur YVES BERGERON, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur JEAN DAVALLON, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur YVES JEANNERET, CELSA - Université Paris-Sorbonne (rapporteur)

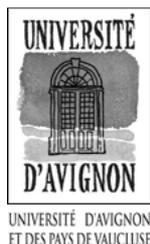
Madame la Professeure MARIE-SYLVE POLI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur XAVIER ROIGE VENTURA, Université de Barcelone

Madame la Professeure CATHERINE SAOUTER, Université du Québec à Montréal (rapporteur)

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ÉCOLE DOCTORALE 537 – Culture et Patrimoine



UQÀM

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**PROGRAMME INTERNATIONAL DE DOCTORAT CONJOINT EN
MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE**

Gaëlle LESAFFRE

OBJETS DE PATRIMOINE, OBJETS DE CURIOSITÉ

Le statut des objets extra-occidentaux

dans l'exposition permanente du musée du quai Branly

Thèse de doctorat soutenue le 16 novembre 2011 en vue de l'obtention des grades de :

Docteur en Sciences de la communication (muséologie, médiation, patrimoine)

&

Philosophiæ Doctor, Ph. D.

Sous la direction de Messieurs les Professeurs Jean Davallon et Yves Bergeron

Devant un Jury composé de :

Monsieur le Professeur YVES BERGERON, Université du Québec à Montréal

Monsieur le Professeur JEAN DAVALLON, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur YVES JEANNERET, CELSA - Université Paris-Sorbonne (rapporteur)

Madame la Professeure MARIE-SYLVIE POLI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur le Professeur XAVIER ROIGE VENTURA, Université de Barcelone

Madame la Professeure CATHERINE SAOUTER, Université du Québec à Montréal (rapporteur)

Remerciements

Mes remerciements vont, en premier lieu, à mes deux directeurs de thèse qui ont accepté d'encadrer ce travail et qui, de chaque côté de l'Atlantique, m'ont prodigué conseils et encouragements. Merci à Monsieur le Professeur Jean Davallon pour sa confiance toujours renouvelée et à Monsieur le Professeur Yves Bergeron de m'avoir accueillie à l'Uqàm et ouvert les horizons de la muséologie québécoise.

Cette thèse n'aurait sans doute pas vu le jour sans le soutien apporté par Madame Claire Mizrahi, conservateur aux musées de la ville de Marseille, pour l'obtention de la bourse de recherche attribuée par la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, je l'en remercie.

Je tiens à remercier les membres du jury, Monsieur le Professeur Yves Jeanneret, Madame la Professeure Marie-Sylvie Poli, Monsieur le Professeur Xavier Roigé Ventura et Madame la Professeure Catherine Saouter.

Merci à Madame Anne-Christine Taylor, directrice du département Recherche au musée du quai Branly, pour avoir permis la réunion du corpus photographique du plateau des collections.

Je remercie vivement les membres de l'équipe Culture & Communication du Centre Norbert Elias pour les années passées auprès d'eux à l'apprentissage de la recherche et de l'enseignement, tout particulièrement Agnès Devictor, Emmanuel Ethis, Marie-Pierre Fourquet-Courbet, Hana Gottesdiener, Daniel Jacobi, Yves Jeanneret, Geneviève Landié, Marie-Hélène Poggi, Virginie Spies et Cécile Tardy.

J'adresse mes sincères remerciements à Pascale Di Domenico pour sa disponibilité et pour son soutien dans l'accomplissement des tâches administratives les plus retorses.

Merci aux membres enseignants et étudiants du Programme international de doctorat en « Muséologie, médiation, patrimoine », tout spécialement aux amies de la première heure, Amélie Giguère, Marie-Elizabeth Laberge et Marie Lavorel.

Mes remerciements vont aussi à mes collègues et amis : Stéphane Belin, Cheikhouna Beye, Caroline Buffoni, Maud Cappatti, Jessica Cendoya, Mylène Coste, Fanchon Deflaux, Stéphane Dufour, Bessam El Fellah, Pauline Grison, Olivier Lefahler, Pierric Lehmann, Camille Moulinier, Emilie Pamart, Julie Pasquer, Aude Seurrat, Céline Schall et Johanne Tremblay.

Je voudrais remercier chaleureusement mes amis pour leur soutien inébranlable, au premier rang desquels mes complices, dans les bons comme dans les mauvais coups, Michaël Bourgatte, Camille Jutant et Hécate Vergopoulos ; Céline Calif, ma « jumelle » de thèse ; Marc Bienaimé pour son très grand soutien dans la réalisation des annexes ; Anne Watremez et Emilie Flon, fées marraines avignonaises ; David Chauvet, Aurore Duprey, Léandre et Zélie, Mathieu Navarro, Diane, Sylvain Pasty, Léo, la crème de la cité des Papes ; sans oublier les amis de longue date, ou qui en prennent dangereusement le chemin, Aude et Julien, Lucas, Charles, Violette et Laurent, Tanguy et Sofia, Marie, Yann, Alice et Théophane, Julia et Kevin, Jérémie, François, Aude, Kyra et Lorenzo, Iomo, Manu, Julia, Vanessa, Sylvain, Yannick.

Enfin, j'adresse mes derniers remerciements à ma famille, tout particulièrement à mes parents, pour leur ouverture d'esprit, leur tendresse et leur confiance, à mes grands-mères Moune, Maine et Mame, à ma chère cousine Marie-Emilie et, enfin, à Quentin et Annalisa, Elise et Rémy avec qui j'ai grandi et grandis chaque jour.

Cette thèse a reçu le soutien de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et a bénéficié d'une bourse de mobilité dans le cadre du programme Frontenac

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	5
Table des matières	7
INTRODUCTION GÉNÉRALE	15
PREMIÈRE PARTIE	
INTERROGER LE STATUT DE L’OBJET DE MUSÉE	
ISSU DES SOCIÉTÉS EXTRA-OCCIDENTALES	27
INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE	29
Chapitre 1	
LES COLLECTIONS EXTRA-OCCIDENTALES AU CŒUR DE LA CONTROVERSE	31
1. La présence au musée des objets issus des sociétés extra-occidentales	31
2. Le débat sur les collections extra-occidentales	33
2.1 Les populations autochtones, actrices du débat	34
2.2 La remise en question du musée d’ethnographie	36
2.3 Le statut de l’objet : entre regard ethnographique et regard esthétique	39
3. Le moment du quai Branly	41
Conclusion du premier chapitre	44
Chapitre 2	
INTERROGER LE STATUT DE L’OBJET	47
1. Le processus d’assignation du statut de l’objet	48
1.1 La règle constitutive de John R. Searle	48
1.2 Un exemple d’assignation : le statut d’objet de musée	49
1.3 L’assignation du statut : un processus	50
1.4 La règle constitutive de Searle : un outil pour l’analyse	52
2. Les approches théoriques de la signification de l’objet : définition et classement	53
2.1 Définir l’objet	53
2.2 Classer les objets	55
2.3 Les sémiophores : classe d’objets ou fonction-statut ?	57
3. La signification de l’objet quotidien	58
Conclusion du deuxième chapitre	61
Chapitre 3	
LES OBJETS DE MUSÉE CONSERVÉS PAR LE MUSÉE DU QUAI BRANLY	
SONT-ILS DES OBJETS DE PATRIMOINE ?	63
1. Un statut patrimonial ?	63
2. Le rapport au savoir des collections extra-occidentales depuis le XVI ^e siècle	67

2.1 Du XVI ^e à la fin du XVIII ^e siècle : des collections sans savoir.....	67
2.2 Le XIX ^e siècle : Un savoir constitué en dehors des mondes d'origine.....	70
2.3 Le XX ^e siècle : Le monde d'origine des objets indispensable à la constitution du savoir	71
2.4 D'autres critères que le monde d'origine	73
3. Le double monde d'origine : condition de la patrimonialisation	75
3.1 Le monde d'origine ailleurs ne suffit pas.....	75
3.2 La reconstitution du monde d'origine muséal.....	77
3.3 Monde d'origine ailleurs et monde d'origine muséal	78
4. Le musée du quai Branly : une entreprise de patrimonialisation ?	79
4.1 Le moment de la rupture	79
4.2 Le moment de la découverte de l'objet comme « trouvaille »	80
5. Du patrimoine de la nation au patrimoine de l'humanité.....	82
5.1 Objectivation de la valeur d'ancienneté.....	83
5.2 Reconnaissance d'une valeur esthétique intrinsèque	84
5.3 Le musée du quai Branly assigne-t-il le statut de patrimoine aux objets qu'il conserve ?	86
Conclusion du troisième chapitre	87
Chapitre 4	
L'EXPOSITION, CONTEXTE DE L'IMPOSITION DU STATUT	89
1. Le contexte pertinent : l'exposition permanente	90
2. Le plateau des collections : célébration de l'objet ?.....	93
3. Les règles constitutives de l'exposition	94
4. La confiance de la communauté dans l'institution muséale.....	95
5. Les marqueurs de statut : les composants de l'exposition	98
6. Analyser le dispositif d'exposition.....	101
6.1 Approches analytiques des registres médiatiques de l'exposition	101
6.2 La double analyse sémiotique du plateau des collections	103
6.3 Le relevé photographique : méthodologie et corpus	105
Conclusion du quatrième chapitre.....	108
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	109
DEUXIÈME PARTIE	
IDENTIFIER LES MARQUEURS POSSIBLES DU STATUT D'OBJET DE PATRIMOINE	
DANS L'EXPOSITION	111
INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	113
Chapitre 5	
L'ANALYSE SÉPARÉE DES REGISTRES : ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE.....	115
1. Le registre médiatique de l'espace	115

1.1 L'espace, producteur, ou non, d'effets de sens	116
1.2 Analyse sémiotique du registre médiatique de l'espace.....	116
1.3 La logique des emboîtements, outil pour l'analyse.....	118
2. Le registre médiatique scriptovisuel	121
2.1 Abandon du découpage fonctionnel du registre médiatique scriptovisuel.....	122
2.2 Adoption du découpage formel du registre médiatique scriptovisuel.....	123
3. Le registre médiatique audiovisuel	125
3.1 L'Audiovisuel, un registre autonome dans la production du sens ?.....	125
3.2 Difficultés particulières de la description du registre médiatique Audiovisuel	127
Conclusion du cinquième chapitre	128
 Chapitre 6	
LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ESPACE	131
1. Les trois niveaux de construction du sens par l'espace.....	131
1.1 Une enveloppe architecturale et expositionnelle à la fois	131
1.2 Variations des lumières et des volumes : une enveloppe expositionnelle composite ..	132
1.3 Une vaste séquence d'exposition et une séquence centrale de passage	133
1.4 Peu d'unités et de nombreuses sous-unités	135
2. Les outils d'orientation, témoins du fonctionnement du registre de l'espace	138
3. Détermination d'un sens de visite par la flèche	141
4. Interroger le lien entre les sous-unités au sein du registre scriptovisuel.....	142
4.1 Relation entre les panneaux : le titre ou la carte	143
4.2 Relation entre les bandeaux : le titre et les numéros d'étiquette.....	144
4.3. Relation entre les bandeaux et les panneaux	146
Conclusion du sixième chapitre	146
 Chapitre 7	
OMNIPRÉSENCE DU MONDE D'ORIGINE AILLEURS	149
1. La logique de localisation du monde d'origine ailleurs au sein des panneaux	149
1.1 La carte, un outil de localisation du monde d'origine ailleurs	150
1.2 La carte, entre logique toponymique et logique symbolique	152
1.3 Construction sémantique des titres : une logique de localisation du monde d'origine ailleurs	155
1.4 Double relation de la carte au titre	158
1.5 L'Autonomie relative de la carte et du texte	159
2. La logique de localisation du monde d'origine ailleurs au sein des bandeaux	163
3. La logique de localisation du monde d'origine ailleurs au sein du registre audiovisuel	166
3.1 Le globe : une logique encyclopédique de description du monde d'origine ailleurs ...	166
3.2 Les écrans : une logique de localisation du monde d'origine ailleurs secondaire	170
3.3 Les écrans tactiles : la possibilité de la localisation du monde d'origine ailleurs.....	173
Conclusion du septième chapitre.....	175

Chapitre 8

LES AUTRES DIMENSIONS DES MONDES D'ORIGINE	177
1. Les autres représentations iconographiques du monde d'origine ailleurs.....	177
1.1 Représentation iconographique au sein du registre scriptovisuel	177
1.2 Les projections : création d'une ambiance	179
1.2.1 Les projections de photographies : apparitions du monde d'origine ailleurs.....	179
1.2.2 Les projections des boîtes à musique : illustration du son par les images	181
1.2.3 La projection unique en Afrique : une fiction vraisemblable.....	185
1.3 Les écrans et les écrans tactiles : certification marginale de l'authenticité du monde d'origine ailleurs représenté.	187
2. La dimension temporelle du monde d'origine ailleurs.....	190
2.1 Ancienneté et périodisation du monde d'origine ailleurs.....	190
2.2 Continuité entre le monde d'origine ailleurs passé et présent.....	194
2.3 Le plan de l'histoire : inscription du monde d'origine ailleurs dans le passé	195
2.4 Le présent ethnographique : atemporalité du monde d'origine ailleurs.....	198
2.5 Le plan de l'histoire associé au plan du discours : filiation des mondes d'origine ailleurs passés et présents.....	199
3. Le monde d'origine muséal.....	201
3.1 Certifier l'origine du monde d'origine muséal : le moment de la collecte	202
3.2 L'attribution, un procédé rare entre certification du monde d'origine ailleurs et reconstitution du monde d'origine ailleurs par les acteurs du monde d'origine muséal....	204
3.3 Certification des acteurs du monde d'origine muséal dans le temps	207
Conclusion du huitième chapitre.....	210
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	213

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDIER LES PROCESSUS INTERPRÉTATIFS SUSCEPTIBLES DE PRODUIRE LE SENS DES OBJETS EXPOSÉS	215
---	-----

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE	217
--	-----

Chapitre 9

ANALYSE DES PROCESSUS INTERPRÉTATIFS DU SENS DES OBJETS : ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE	219
1. Approche peircienne des processus interprétatifs producteurs du sens des objets	219
2. Réunion des corpus pour l'analyse des interactions productrices du sens des objets	221
Conclusion du neuvième chapitre	223

Chapitre 10

LES MONDES D'ORIGINE, INTERPRÉTANTS SECONDAIRES DU STATUT DES OBJETS	225
1. Le bandeau, lieu privilégié de la certification de l'appartenance des objets exposés aux mondes d'origine	225

1.1 Le lien des étiquettes aux objets groupés : la logique de la liste.....	226
1.2 Les étiquettes collectives, difficulté ajoutée à la logique de la liste	228
1.3 Le manque de lisibilité de la liste.....	229
1.4 Les déictiques ne garantissent pas l'identification d'un lien.....	231
1.5 Des étiquettes invisibles : « Australie / La chambre des écorces ».....	232
1.6 Le lien particulier des objets isolés aux étiquettes	233
1.7 De rares exceptions à la mise à distance des objets et des étiquettes.....	235
1.8 La carte, une autre forme de lien entre les objets et le monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique	236
1.9 Les objets tenus à distance des mondes d'origine.....	237
2. Les panneaux producteurs d'un <i>effet de réalité</i>	238
2.1 Les déictiques, marque d'une relation entre les panneaux et les objets ?.....	238
2.2 L'effet de réalité	243
3. Les Relations entre audiovisuels et objets.....	244
3.1 Tous les audiovisuels ne sont pas authentifiés	245
3.2 Les audiovisuels authentifiés sans relation avec les objets	247
3.3 Les audiovisuels authentifiés en relation avec les objets	248
3.4 La relation des objets aux écrans productrice d'effets de réalité	251
3.5 Entre l'effet de réalité et la production d'une ambiance	252
Conclusion du dixième chapitre	253
Chapitre 11	
L'OBJET, INTERPRÉTANT PRIVILÉGIÉ DE L'OBJET	255
1. Le système des objets exposés : un système complexe.....	256
1.1 Fonction d'ancrage du titre et du texte introductif vis-à-vis des objets	256
1.2 Fonction de relais du titre et du texte introductif vis-à-vis des objets.....	257
1.3 Spécificités du syntagme des objets exposés	258
1.4 Étudier le système avant le syntagme	259
2. l'étiquette : outil de détermination des champs associatifs du paradigme des objets réels.....	261
2.1 Multiplicité des champs associatifs.....	262
2.2 Deux catégories de champs associatifs : les propriétés visibles et les propriétés invisibles.....	265
3. Le système des objets exposés : combinaison du syntagme des objets réels et du syntagme écrit	267
3.1 Détermination des unités syntagmatiques du système des objets exposés par l'épreuve de commutation	267
3.2 Les logiques combinatoires du syntagme des objets exposés	270
3.3 Le syntagme des objets réels au centre de la production du sens des objets.....	272
4. Identification des processus de production du sens des objets exposés au sein du système des objets : prédominance de la fonction poétique.....	274
4.1 Constitution du corpus	274
4.2 Production du sens des objets isolés	276
4.2.1 Production du sens des objets isolés par le syntagme des objets réels.....	277
4.2.2 Quand le syntagme écrit exerce une fonction d'ancrage et une fonction de relais	278
4.2.3 L'objet isolé : deux processus de production du sens des objets distincts.....	280

4.3 Production du sens des objets par la nécessaire relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels : le cas des objets groupés ressemblants.....	281
4.3.1 Des sous-unités synchroniques proches de la reconstitution	281
4.3.2 Une seule sous-unité diachronique.....	282
4.3.3 Production du sens des objets par combinaison et par équivalence.....	284
4.4 Production du sens des objets par la nécessaire relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels : le cas des objets groupés dissemblables	285
4.4.1 « Chamane évenk »	286
4.4.2 « Instruments de musique / Ensemble du Mandé ».....	287
4.4.3 « Abstraction et figuration / La dualité des sexes »	288
4.5 Le syntagme écrit renforce la production du sens des objets par projection au sein du syntagme des objets réels : objets groupés ressemblants	290
4.5.1 Sous-unité à la disposition aléatoire avec deux objets ressemblants	290
4.5.2 Sous-unité à la disposition aléatoire avec plus de deux objets ressemblants	291
4.6 Le syntagme écrit renforce la production du sens des objets par projection au sein du syntagme des objets réels : objets groupés ressemblants par séries.....	293
4.6.1 « Côtes et forêts d’Afrique occidentale / Cuillers et poulies ».....	293
4.6.2 « Australie / Formes et motifs »	294
4.7 Décalage dans la production du sens des objets par le syntagme écrit et par le syntagme des objets réels : objets groupés ressemblants par séries	295
4.7.1 « Arctique »	296
4.7.2 « La vie dans la maison »	298
4.8 Production du sens des objets par projection au sein du syntagme des objets réels sans le soutien du syntagme écrit.....	300
4.8.1 Le syntagme écrit n’exerce pas de fonction de relais.....	300
4.8.1 Le syntagme écrit est absent.....	301
4.9 La production du sens des objets par projection ou l’assignation du statut de curiosité ?	303
Conclusion du onzième chapitre	304
Chapitre 12	
LA MISE EN ESPACE, PRODUCTRICE DE NEUTRE.....	307
1. Organisation spatiale du plateau des collections.....	307
1.1 La logique du plateau des collections qualifiée hors de l’enveloppe architecturalo-expositionnelle	307
1.2 Des séquences continentales	309
2. Mise en espace : la recherche des unités	310
2.1 Le titre : outil pour la recherche des unités	311
2.2 Séquence asiatique, prégnance de la sous-unité.....	313
2.3 Océanie, Afrique, Amériques : des unités masquées par la mise en espace	316
3. Les logiques de production du sens des objets par la mise en espace.....	320
3.1 Des logiques distinctes en fonction des séquences	320
3.2 Une variété de logiques au niveau des sous-unités	322
4. Le plateau des collections producteur de neutre	324
4.1 La relation iconique de l’espace d’exposition et de l’espace géographique	324
4.2 L’absence de parcours.....	326
4.3 Les modifications du plateau, témoins de la logique paradigmatique	327

4.4 Un dispositif producteur de neutre	329
4.5 Du neutre à la curiosité.....	330
Conclusion du douzième chapitre	332
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	335
CONCLUSION GÉNÉRALE	337
OUVRAGES CONSULTÉS.....	343

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Lorsque cette recherche a commencé, le musée du quai Branly n'avait pas encore été inauguré. Cependant, le projet de musée fondé sur le rassemblement des collections du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme et du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO), souhaité par le président de la République Jacques Chirac, avait déjà donné lieu à une profusion de discours produits entre l'annonce officielle du projet présidentiel en 1997 et l'ouverture des portes du musée en 2006. L'entrée des « sculptures » d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques au pavillon des Sessions du musée du Louvre, en 2000, a également participé à alimenter le débat (Kerchache (dir.), 2000). Les discours alors produits montraient tous que le statut des objets issus des sociétés extra-occidentales conservés dans les musées occidentaux posait problème et que les termes dans lesquels ce problème était abordé méritaient d'être renouvelés. Ce n'est donc pas le musée du quai Branly en tant que tel, mais plutôt les discours de controverse qui ont constitué le point de départ de la recherche, avec, en ligne de mire, la réponse qui serait inéluctablement apportée par le musée du quai Branly. Ces discours m'ont poussée à chercher à comprendre pourquoi le statut de ces objets posait problème et à trouver le moyen de l'interroger autrement, en commençant par inscrire la recherche dans le champ des Sciences de l'information et de la communication.

Ces discours étaient en grande partie produits par la communauté scientifique des anthropologues à travers des publications, comme la revue d'anthropologie et de muséologie *Gradhiva* proposant un dossier consacré aux « Musées d'ici et d'ailleurs » (1998), mais aussi des revues telles que les *Cahiers d'Études africaines* sous-titré « Prélever, exhiber. La mise en musées » (Dupuis (dir.), 1999) (invitant des anthropologues étrangers à participer au débat¹), le numéro d'*Ethnologie française* dédié au « Musée, nation après les colonies » (1999), ou encore le *Journal des Africanistes* consacré à « Des objets et leurs musées » (Coquet (dir.), 1999) ; tandis que certaines publications tendaient à interroger le rapprochement de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, comme l'ouvrage interdisciplinaire intitulé *Les Cultures à l'œuvre : Rencontres en art* (Coquet, Derlon & Jeudy-Ballini, 2005).

¹ Tels Edina Földessy du musée d'Ethnographie de Budapest, Vladimir Arseniev du musée d'Anthropologie et d'Ethnographie de Saint-Pétersbourg ou Marie-Jo Arnoldi du département d'Anthropologie de la *Smithsonian Institution* de Washington D.C.

Les discours suscités par le projet du musée du quai Branly émanaient également du monde muséal par le biais de colloques et de tables rondes et à travers la publication des actes issus de ces rencontres entre professionnels nationaux et internationaux², comme ceux issus de la table ronde organisée par l'École nationale du patrimoine sur *Le Musée et les cultures du monde* publiés dans les *Cahiers de l'ENP* (1999), ou ceux publiés à la suite du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges Pompidou intitulé *Du musée colonial au musée des cultures du monde* (2000). Par ailleurs, fidèle à son habitude d'interroger le rôle des musées d'ethnographie, le musée d'Ethnographie de Neuchâtel proposait de « réfléchir à un nouveau programme pour la discipline » (Gonseth, Hainard & Kaehr (dir.), 2002) à travers une exposition associée à un catalogue, tous deux intitulés *Le Musée Cannibale* ; tandis que la revue *Culture & Musées* publiait un numéro consacré aux « Nouveaux musées de sociétés et de civilisations » (2005).

Les discours critiques ou interrogateurs entourant la création du musée du quai Branly, issus des cercles touchés par les changements annoncés, ont ainsi placé le musée au cœur de la controverse, en premier lieu au sein des communautés anthropologique et muséale, mais aussi plus largement, avec leur diffusion dans la presse. Les colonnes du *Monde* en témoignent : elles ont accueilli dès 1996, notamment dans la rubrique « Horizons-Débats », des réactions plus ou moins virulentes en faveur ou contre le musée des arts premiers, réactions de l'anthropologue Louis Dumont (« Non au musée des arts premiers », 25 octobre 1996), de Claude-François Baudez, Jean-Hubert Martin, et Louis Perrois, respectivement archéologue et historien de l'art américaniste, directeur du MAAO³, et ethnologue africaniste (« Ethnoesthétique et mondialisation », 7 novembre 1996), de Jean Bazin et Alban Bensa, tous deux directeurs d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales (« à propos d'un musée flou », 19 avril 2000), de Dominique Michelet, directeur de recherche au Cnrs (« défense du futur musée des Arts et Civilisations », 31 mai 2000) ou de Jean-Yves Marin, conservateur en chef du musée de Normandie (« Arts premiers : pas à n'importe quel prix », 22 décembre 2000), entre autres.

² La table ronde organisée par l'École nationale du patrimoine en 1998 a, par exemple, réuni des conservateurs et quelques anthropologues du monde entier, de Bâle, Detroit, Zurich, Québec, Berlin, du Mali, etc. Les actes du colloque organisé par le MAAO et le centre Georges Pompidou en 1998 traduisent le même effort d'ouverture en sollicitant la participation de Susan Vogel, directrice du *Center for African Art* de New York, ou celle de Sabine Cornelis, intervenant pour le musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren.

³ Germain Viatte a succédé à Jean-Hubert Martin à la direction du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1997, alors que lui était confiée la responsabilité du projet muséographique du musée du quai Branly.

Le questionnement de cette recherche a donc été construit dans un climat de controverse, aujourd'hui apaisé, et, jusqu'à l'ouverture du musée du quai Branly, en grande partie à partir des discours suscités par sa création. Notons, d'ailleurs, que cette controverse témoigne des inquiétudes suscitées, au moment de l'élaboration du projet muséal, par la teneur que pourrait prendre le futur discours du musée du quai Branly sur les collections. En revanche, la question du statut muséal de la nouvelle institution n'a pas été posée en tant que telle dans la phase d'élaboration du musée du quai Branly, comme cela a pu être le cas, par exemple, au moment de définir le statut de l'institution dédiée à l'histoire de l'immigration, inaugurée en octobre 2007, finalement qualifiée de « cité nationale » et non pas de musée. Cela tient, sans doute, à la genèse du projet du musée du quai Branly, fondé sur le rassemblement d'importantes collections, au contraire de la cité nationale de l'Histoire de l'immigration. L'existence de collections à la base du projet fait perdre de vue, avant l'inauguration du musée, que le discours tenu par la nouvelle institution sur les collections pourrait avoir des répercussions sur son caractère muséal, en même temps que sur le statut des objets. Cela dit, la question soulevée par cette recherche portait initialement sur le statut des objets issus des sociétés extra-occidentales conservés dans les musées occidentaux. Elle s'est progressivement concentrée sur le musée du quai Branly, devenu, en même temps que le cœur de la controverse, l'institution muséale nationale porteuse du discours légitime sur les objets extra-occidentaux en France.

Si les discours entourant le projet du musée ont occupé une place importante dans la phase d'élaboration de la question de recherche, les discours produits antérieurement ont apporté un éclairage fondamental sur le champ des objets de musée issus des sociétés extra-occidentales. En France, ils ont concernés les collections ethnographiques extra-européennes, à l'image des travaux de l'anthropologue Nélia Dias témoignant des liens existant entre l'anthropologie et la muséologie en France (Dias, 1991) ; mais ils ont d'abord émergés en Amérique du Nord à propos de la constitution des savoirs, de l'autorité ethnographique et de la légitimité du discours sur les objets (Clifford, 1996 [1988] ; Price 2006 [1989]) ; des enjeux liés à la représentation des *autres* cultures au musée, et notamment de la relation des populations autochtones à l'institution muséale (Karp & Lavine, 1991 ; Ames, 1992) ou encore du statut des objets, entre œuvre d'art et objet ethnographique (Danto (dir.), 1988). Ensembles, ils ont permis d'élaborer le questionnement de la recherche en tenant compte de trois éléments fondamentaux.

- D'abord, lorsque la question du statut des objets extra-occidentaux est posée, elle l'est toujours en tenant compte du paradigme des objets extra-occidentaux construit dans le monde occidental qui oppose le statut ethnographique et le statut esthétique, même si c'est pour dénoncer son caractère obsolète.
- Ensuite, l'histoire des collections montre que l'institution muséale a le pouvoir de qualifier les objets issus des sociétés extra-occidentales, notamment par le biais de l'exposition. Elle est l'institution légitime porteuse du discours sur les objets qu'elle conserve, discours visible, notamment, dans l'exposition.
- Enfin, le discours anthropologique, qui s'est constitué parallèlement au développement du musée d'ethnographie, conserve, en France et avant l'ouverture du musée du quai Branly, une forte légitimité, malgré la reconnaissance accordée progressivement aux discours autochtones en Amérique du Nord, malgré l'existence du discours esthétique et alors que les anthropologues délaissent les collections matérielles pour leur préférer les faits sociaux dans leur dimension immatérielle.

Le caractère fondamental de ces trois points est apparu très tôt dans la recherche, plus exactement lors de l'élaboration du mémoire de Master Recherche (Lesaffre, 2005) qui a précédé le doctorat, mais tous n'ont pas connu la même fortune. En effet, si le mémoire a permis de confirmer la place centrale de l'exposition dans le développement d'un questionnement sur le statut de l'objet de musée extra-occidental – il avait alors pour terrains le musée des Arts africains, océaniques et amérindiens de Marseille et le musée Dapper à Paris –, il a aussi permis de prendre conscience de la nécessité de se dégager nettement du paradigme des objets extra-occidentaux fondé sur la dichotomie opposant le statut ethnographique au statut esthétique pour poser, différemment, la question du statut de l'objet.

La controverse entourant la création du musée du quai Branly a permis, en outre, de considérer tout spécialement la relation des objets au savoir, et plus particulièrement la place du discours anthropologique, jusque-là légitime, pour poser la question du statut de l'objet extra-occidental. En effet, la création du musée du quai Branly présente la particularité de reposer sur une décision politique émanant du président de la République qui a entraîné la délégitimation du discours scientifique déjà constitué sur les objets. Certes, les événements politiques ont pu être impliqués par le passé dans l'évolution des musées conservant des objets issus des sociétés extra-occidentales, comme en témoigne la transformation du musée de la France d'Outre-mer en musée des Arts d'Afrique et d'Océanie en 1961, au moment où

les dernières colonies françaises prenaient leur indépendance. Mais une rupture telle que celle réalisée avec l'ouverture du musée du quai Branly, rupture avec le discours scientifique légitime mais aussi avec les sites historiques, le palais de la porte Dorée et le palais du Trocadéro, n'a pas d'équivalent dans l'histoire des collections.

Dans le cas du musée du quai Branly, il y a véritablement délégitimation du discours anthropologique. Celle-ci a été entérinée à la fois par le retrait des collections du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme, institution historique de la discipline, et par l'absence de direction scientifique au moment de l'élaboration du projet du musée par la commission Friedmann – le premier directeur scientifique, Maurice Godelier, ayant été nommé à la fin de l'année 1997 puis, suite à sa démission en 2000, remplacé par Emmanuel Désveaux, directeur scientifique de 2001 à 2006. La conception du pavillon des Sessions du Louvre, présenté en 2000 comme une exposition de préfiguration temporaire⁴, achève ce processus de délégitimation du discours anthropologique en confiant la sélection des objets exposés au collectionneur et marchand d'art Jacques Kerchache et à travers les choix muséographiques, conformément à ceux d'un musée de Beaux-arts.

Si la rupture avec le discours anthropologique semble bien s'être réalisée avec la création du musée du quai Branly, et même si les anthropologues ont craint que les objets y deviennent de purs objets esthétiques – l'autre terme du paradigme des objets extra-occidentaux –, la controverse soulevée par le projet du musée et par son exposition de préfiguration a surtout révélé que le discours porté sur les objets au musée du quai Branly et le statut des objets qui en découle restaient indéterminés au moment de l'élaboration du projet muséal. Toujours dans l'objectif de rendre compte du statut des objets, ce constat nous a amené à formuler plusieurs questions : comment expliquer que le statut des objets issus des sociétés extra-occidentales conservés dans les musées occidentaux puisse être ethnographique ou esthétique, et non pas seulement l'un ou l'autre ? Comment l'indétermination de leur statut au moment de l'élaboration du projet muséal est-elle possible ? Et, finalement, comment se fait-il que ce statut puisse changer ?

⁴ Le pavillon des Sessions abrite maintenant de manière permanente les collections d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et des Amériques installées en 2000. Seuls quelques objets de l'exposition initiale ont été remplacés. En revanche, le pavillon est bien rattaché au musée du quai Branly et non au musée du Louvre. En effet, sur le site Internet du Louvre, le pavillon n'apparaît pas comme un des huit départements du Louvre mais seulement comme un des éléments de l'histoire du Louvre, tandis que les informations pratiques et la présentation du pavillon sont accessibles sur le site du musée du quai Branly, dans l'onglet consacré aux « Collections permanentes ». <www.louvre.fr/llv/musee/detail_repere>, <www.quaibrantly.fr/fr/collections/le-pavillon-des-sessions.html> (Dernière consultation le 30 juin 2011).

La découverte des théories de John R. Searle (1998) portant sur la création des faits institutionnels a été décisive pour expliquer comment le statut de l'objet de musée pouvait changer ou être pluriel, mais surtout pour se dégager du paradigme du statut des objets extra-occidentaux et, ainsi, adopter un autre point de vue. Selon ce point de vue, l'objet de musée extra-occidental n'est pas un objet ethnographique ou un objet esthétique en fonction de ses qualités internes, il l'est parce que l'une ou l'autre de ces fonctions de signification lui sont assignées de l'extérieur, les fonctions de signification étant extrinsèques, pour adopter la terminologie de Searle. Bien entendu, pour être acceptée et reconnue, cette assignation doit être réalisée selon certaines règles, plus exactement suivant un processus qui implique que des agents légitimes produisent des marqueurs de statut et que d'autres agents les reconnaissent comme tels, l'ensemble se réalisant dans un contexte déterminé. En l'occurrence, le musée du quai Branly, en tant qu'institution nationale et après le déplacement des collections du musée de l'Homme et du MAAO, apparaissait comme l'institution de rattachement de la première catégorie d'agents, les agents légitimes producteurs des marqueurs du statut des objets, accessible à la seconde catégorie d'agents, la communauté⁵.

Sans savoir quelle proposition le musée du quai Branly allait pouvoir formuler pour requalifier les objets réunis dans ses collections ni, d'ailleurs, son degré de filiation ou de rupture avec les discours précédents, il était donc évident que, en tant qu'institution légitime, il allait devoir tenir un discours sur les objets, et donc leur assigner un statut. Au moment de l'inauguration du musée, et en réponse aux inquiétudes formulées sur l'incertitude du statut des objets destinés à être conservés au musée du quai Branly, le discours des acteurs du musée, au premier rang desquels Germain Viatte – d'abord directeur du projet muséologique dans le cadre de la Mission de préfiguration du musée du quai Branly puis directeur du musée – avait alors affirmé le statut patrimonial des objets conservés.

Cette réponse, formulée dans les discours contemporains de l'inauguration du musée (Viatte, 2006), m'a amenée à interroger le processus de patrimonialisation (Davallon, 2006) propre aux objets issus des sociétés extra-occidentales conservés dans les musées occidentaux, malgré l'apparente évidence du statut patrimonial d'objets qui, par leur seule présence dans les collections nationales, sont déjà soumis à l'obligation de garder. Cette étape de la recherche a alors révélé que la patrimonialisation n'était possible pour ces objets qu'à la condition de certifier leur appartenance à deux mondes d'origine, contre un seul dans le processus de patrimonialisation décrit par Davallon : leur monde d'origine situé dans un

⁵ La communauté comprend la société dans son ensemble, pas seulement la communauté *scientifique*.

ailleurs géographique et temporel, appelé dorénavant le « monde d'origine ailleurs », et leur « monde d'origine muséal », c'est-à-dire leur trajectoire dans le monde occidental dans ou hors du musée. Autrement dit, pour que les objets conservés au musée du quai Branly soient des objets de patrimoine, comme le déclarent les agents décideurs, il faut, notamment, que leur appartenance à un double monde d'origine soit certifiée. Dans l'objectif d'identifier le statut des objets conservés au musée du quai Branly, la question de recherche est alors devenue la suivante : *comment le musée du quai Branly participe-t-il à assigner le statut d'objet de patrimoine aux objets extra-occidentaux ? Autrement dit : comment le musée du quai Branly procède-t-il à la certification du double monde d'origine des objets qu'il conserve ?*

Les discours programmatiques, même s'ils ont déclaré le statut patrimonial des objets extra-occidentaux conservés au musée du quai Branly, n'ont pas permis de vérifier que la certification était bien réalisée. Déclarer le statut patrimonial des objets extra-occidentaux conservés au musée du quai Branly, qui plus est de manière globale, comme l'a fait Germain Viatte, ne suffit pas à assigner le statut patrimonial aux objets, comme cela peut être le cas pour d'autres faits sociaux et malgré sa légitimité en tant que directeur du musée. Il a donc fallu se pencher sur le musée lui-même. Cependant, il n'était pas envisageable d'interroger l'ensemble des très nombreuses activités du musée du quai Branly pour répondre à cette question, même en prenant en compte une période d'activité réduite. D'ailleurs, toutes n'étaient pas pertinentes pour répondre à la question posée. Il a donc fallu déterminer, à l'intérieur des activités du musée du quai Branly, le contexte pertinent, au sens de Searle, dans lequel l'assignation du statut des objets par les agents décideurs était susceptible d'être réalisée, un contexte favorable à l'observation des marqueurs du statut patrimonial, tout particulièrement des éléments de certification de l'appartenance au double monde d'origine, et qui rende possible la reconnaissance du statut par les agents de la communauté.

Parce qu'elles ne sont pas tournées vers les objets, les activités du musée comme les spectacles, les concerts, etc. ont été écartées en premier. Les réserves, parce qu'elles ne sont pas ouvertes au public, et donc ne permettent pas la reconnaissance du statut des objets par la communauté, ont également été exclues. En revanche, l'exposition s'est révélée favorable à l'observation des marqueurs du statut des objets en raison de son fonctionnement communicationnel. En effet, l'exposition est produite par les agents décideurs de manière à fonctionner en leur absence, dans le but de rendre accessible un discours à une communauté : les marqueurs y sont donc mobilisés tout particulièrement pour relayer le discours des agents

décideurs. En outre, la production du discours se fait en présence des objets, l'exposition visant la production de signification à travers et sur les objets. Elle est donc la mieux placée pour rendre compte de la production du sens des objets, celui-ci étant distinct du sens des unités d'exposition au sein desquelles les objets sont intégrés ou du sens de l'exposition elle-même, et, ainsi, accéder au statut de l'objet exposé. L'exposition réunit ainsi les conditions de l'assignation du statut des objets, en plus d'être le lieu de la production du discours sur les objets après la délégitimation, mais il a encore fallu choisir entre les expositions temporaires ou l'exposition permanente.

Une fois le musée du quai Branly inauguré, son exposition permanente, généralement appelée « le plateau des collections », s'est imposée avec évidence comme le contexte pertinent pour observer le processus d'assignation du statut des objets et vérifier l'hypothèse de l'assignation du statut patrimonial des objets extra-occidentaux. D'abord, après l'ouverture du musée, la controverse n'a plus concerné que cet espace d'exposition, comme en témoigne les ouvrages de Sally Price (2007) et d'André Desvallées (2008) publiés à l'occasion de l'ouverture du musée, ainsi que le numéro de la revue *Le Débat* dédié en partie au « Moment du quai Branly » (2007), ou l'article de Bernard Formoso qui, dans un numéro de la revue *Ethnologie française* consacré à une réflexion sur la discipline, critique les choix muséographiques du plateau des collections (2008). Ensuite, le plateau des collections implique l'institution sur le temps long et touche l'ensemble des collections issues des sociétés extra-occidentales, et non pas, comme c'est le cas des expositions temporaires, une partie d'entre elles.

Une fois le contexte pertinent déterminé, il restait encore à trouver le moyen d'analyser les processus de production du sens des objets et, ainsi, de vérifier l'hypothèse selon laquelle *le dispositif du plateau des collections participe à certifier l'appartenance des objets exposés à leur double monde d'origine, et donc à assigner le statut patrimonial aux objets issus des sociétés extra-occidentales conservés au musée du quai Branly*. Analyser la réception de l'exposition par le public n'aurait pas permis d'identifier le statut assigné des objets – la signification proposée au visiteur –, mais seulement la signification telle qu'elle est construite par le visiteur. En effet, les visiteurs, ou l'activité de visite, bien qu'ils soient nécessaires au processus de l'assignation du statut des objets en tant qu'agents de la communauté, ne déterminent pas le statut des objets. Cette voie a donc été exclue pour privilégier l'analyse sémiotique de l'exposition.

L'analyse sémiotique a permis d'identifier les marqueurs possibles du statut des objets parmi les composants de l'exposition, en particulier les marqueurs susceptibles de certifier les mondes d'origine des objets, et de vérifier lesquels, parmi ces marqueurs (au sens de Searle) constituaient les interprétants (au sens de Peirce) des objets exposés, et comment ces interprétants participaient à produire le sens des objets et à établir, ou non, leur statut patrimonial.

Cette analyse, réalisée en deux temps, s'est appuyée sur un relevé photographique raisonné et exhaustif, autant que possible, du dispositif d'exposition comportant des vues d'ensembles de l'exposition et des vues des composants de l'exposition. Le relevé a été effectué de manière à pouvoir situer les vues des composants par rapport au vues d'ensembles et en conservant la lisibilité des éléments textuels, qui ont ainsi pu faire l'objet d'une retranscription, ou iconographiques. En outre, si un des objectifs du relevé photographique était de rendre accessible le dispositif analysé sans être obligé de revenir au musée, il a toutefois été accompagné de nombreuses observations dans l'espace d'exposition, dont une partie dans le but de rendre compte des dispositifs du registre audiovisuel qui n'ont pu être consultés que sur place. Près de deux milles vues ont ainsi été réalisées, le cahier d'annexe n'en comportant qu'une petite partie. Ce dernier a été organisé de manière à accompagner visuellement la restitution des deux phases d'analyse et non pas dans l'objectif de rendre accessible la totalité du relevé photographique.

Dans un premier temps, l'exposition a été découpée en quatre registres médiatiques : registres médiatiques de l'espace, scriptovisuel – réunissant les représentations iconographiques et les textes –, audiovisuel, et enfin des objets. L'analyse séparée et exhaustive des registres médiatiques, à l'exception de certains dispositifs audiovisuels, a permis d'identifier les marqueurs possibles du statut des objets, et pas uniquement les marqueurs susceptibles de certifier les mondes d'origine, en prenant en compte la spécificité médiatique de chacun des registres, et même de chacune des catégories de composants à l'intérieur des registres, puisque le registre audiovisuel, par exemple, comporte des dispositifs différents, certains uniquement sonores, d'autres visuels, d'autres audiovisuels. L'analyse séparée des registres a, par ailleurs, révélé l'impossibilité de rendre compte du registre des objets sans considérer le registre scriptovisuel ou le registre spatial. Cette première phase d'analyse a permis de montrer que les deux mondes d'origine étaient bien présents sur le plateau des collections, et de décrire les modalités de leur présence.

Toujours dans cette première phase, l'analyse a également révélé la mobilisation particulière du registre de l'espace sur le plateau, caractérisée par l'absence de niveaux de construction de sens intermédiaires habituellement présents dans l'exposition : les unités et les séquences d'exposition (Gharsallah, 2008). Ce constat m'a alors poussée à émettre l'hypothèse que, l'espace n'étant pas un marqueur du statut des objets, il ne participait pas à la production du sens des objets, ou, plus exactement, que l'espace n'était un marqueur du statut des objets qu'au niveau de la sous-unité⁶, le niveau du registre de l'espace clairement identifiable sur le plateau – en dehors de l'enveloppe expositionnelle destinée à séparer l'espace d'exposition des espaces mitoyens –, soit par la relation qu'il permet entre le texte et les objets ou entre les audiovisuels et les objets, soit par la relation qu'il permet entre les objets, les objets étant la plupart du temps rassemblés en séries.

Dans un second temps, l'analyse des registres en interaction, réalisée à partir d'un nombre restreint de sous-unités choisies pour leur représentativité ou pour leur rareté, a permis de montrer lesquels, parmi les marqueurs identifiés, étaient les interprétants du sens des objets, donc d'analyser véritablement les processus interprétatifs impliqués dans la production du sens des objets et dans l'assignation de leur statut, en prenant en compte, cette fois, le registre des objets. Elle a permis de vérifier que certaines manifestations des mondes d'origines identifiées faisaient bien partie des interprétants, autrement dit que l'appartenance des objets à ces mondes d'origine était bien certifiée, mais aussi que la production du sens des objets était principalement réalisée par la relation entre les objets dans l'espace, et de vérifier l'hypothèse de l'absence de participation de la production du sens par l'espace en dehors de la sous-unité. Finalement, le statut des objets tel qu'il est assigné au sein du dispositif d'exposition a pu être caractérisé, mais l'analyse a également permis de révéler le fonctionnement de l'exposition, tout particulièrement des conséquences de l'usage particulier du registre de l'espace dans la production de la signification de l'objet.

Plus généralement, la structure du mémoire suit les étapes successives de la recherche. Elle témoigne du caractère heuristique de la démarche adoptée, que ce soit dans la construction de la question ou dans les moyens mis en œuvre pour y répondre. L'adoption d'une approche par étape a été en partie dictée par le contexte de la recherche, l'objet analysé ayant évolué en même temps que la recherche se construisait ; en partie déterminée par les outils théoriques que je me suis donnés pour comprendre comment poser autrement la question du statut des objets qui forment tout deux des processus, le processus d'assignation du statut et le processus

⁶ « Ensemble(s) d'éléments, regroupés sur un même support spatial (vitrine, socle...). » (Gharsallah, 2008 : 52.)

de patrimonialisation ; et, enfin, en partie par le choix de la double analyse sémiotique qui vise à répondre à la question du caractère patrimonial des objets et qui a permis de faire émerger l'importance de l'espace dans l'assignation du statut des objets et de formuler l'hypothèse de la production du sens des objets par les objets eux-mêmes.

PREMIÈRE PARTIE

**INTERROGER LE STATUT DE L'OBJET DE MUSÉE
ISSU DES SOCIÉTÉS EXTRA-OCCIDENTALES**

INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La question du statut des objets extra-occidentaux, fondée sur la coexistence des deux statuts ethnographique et esthétique, est posée dans le champ muséal et dans le champ anthropologique depuis les années quatre-vingt.

Le premier chapitre vise à décrire la constitution de ce paradigme des objets extra-occidentaux à travers l'histoire des collections, et donc la construction du débat sur le statut des objets extra-occidentaux. Il vise également à rendre compte de la controverse provoquée par l'annonce de l'inauguration du musée du quai Branly à la fin des années quatre-vingt-dix dans les milieux muséaux et anthropologiques. Le récit de la constitution du statut des objets extra-occidentaux à travers l'histoire et l'examen des conditions de la création du musée du quai Branly présentés dans ce premier chapitre doivent permettre de déterminer la façon dont la question du statut a été posée jusqu'ici, dans l'objectif de s'en détacher.

Le deuxième chapitre a pour objectif de proposer un moyen de poser de manière nouvelle la question du statut des objets conservés au musée du quai Branly par rapport aux éléments apportés dans le premier chapitre, en considérant la fonction de signification des objets. Il s'attache à présenter l'approche développée par John R. Searle à propos de l'existence des faits sociaux, parmi lesquels il compte les objets porteurs de signification, ainsi que les théories de la signification de l'objet, dans le but de comprendre pourquoi et comment les objets, comme c'est le cas des objets extra-occidentaux conservés dans les musées, signifient.

Dans la mesure où les discours programmatiques du musée du quai Branly prétendent que ce dernier assigne aux objets extra-occidentaux un statut patrimonial, le troisième chapitre vise à interroger plus spécifiquement la relation entre le savoir et les objets, constitutive du statut d'objet de patrimoine, pour interroger le caractère patrimonial du statut des objets. En effet, si, lors de l'annonce du projet, les discours politiques tendaient vers l'assignation du statut esthétique, le musée étant alors désigné sous l'expression « musée des Arts et Civilisations », les discours programmatiques du musée du quai Branly et ceux qui ont entouré l'inauguration de l'exposition de préfiguration réalisée au pavillon des Sessions du musée du Louvre déclaraient, de leur côté, le statut patrimonial des objets. Les travaux de Davallon sur le processus de patrimonialisation sont alors mobilisés dans l'objectif de révéler la spécificité du processus de patrimonialisation des objets issus des sociétés extra-occidentales, d'identifier

les éléments nécessaire à l'assignation du statut patrimonial des objets extra-occidentaux et de formuler la question posée dans le cadre de cette recherche.

Enfin, le dernier chapitre vise à déterminer l'objet pertinent à analyser et les méthodes à employer pour répondre à la question posée.

CHAPITRE 1

LES COLLECTIONS EXTRA-OCCIDENTALES AU CŒUR DE LA CONTROVERSE

1. La présence au musée des objets issus des sociétés extra-occidentales

Dans les dernières décennies, la question du statut des objets issus des sociétés extra-occidentales dans les musées occidentaux a été posée sur un mode binaire, en fonction de leur appartenance à la catégorie des objets d'art, d'un côté, ou des artefacts ethnographiques, de l'autre. Cette opposition est caractéristique des deux façons dont l'Occident a appréhendé ces objets depuis le début du XX^e siècle. Cependant, des objets issus des sociétés africaines, océaniques, amérindiennes et asiatiques sont présents dans les collections françaises, et plus largement au sein des collections européennes, parfois depuis bien plus longtemps. Parmi eux, on trouve des objets ayant appartenu aux collections royales avant d'intégrer les collections nationales françaises. En témoignent les objets amérindiens entrés dans les collections royales au XVII^e siècle, aujourd'hui conservés au musée du quai Branly, et récemment présentés pendant l'exposition temporaire *Premières nations : Collections royales*⁷.

Cet exemple traduit l'ancienneté des pratiques de conservation et d'exposition liées à ces objets au sein des institutions muséales nationales. Il n'est pas seulement anecdotique : Nélia Dias rappelle que

« le musée d'Ethnographie du Trocadéro réunissait les collections du Cabinet du Roi, du Cabinet du Jardin du Roi, du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale et de plusieurs autres cabinets de curiosités appartenant à des particuliers »
(Dias, 1991 : 96).

Néanmoins, il convient de rappeler que, bien avant l'ouverture du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1878, les objets ont d'abord été rapportés, dès le XVI^e siècle, par les navigateurs et les explorateurs – principalement des marchands et des missionnaires – et ont ainsi pu être conservés dans les cabinets de curiosités des princes et des érudits (De l'Estoile, 2007 : 212-213). Réunissant des spécimens du monde animal, végétal, minéral, des antiquités et des objets exotiques venus des quatre coins du globe, ces cabinets traduisaient une curiosité pour le monde dans ses aspects les plus étranges, sans pour autant chercher à le connaître et à

⁷ Exposition présentée au musée du quai Branly du 12 février au 13 mai 2007.

l'organiser (Schnapper, 1988 : 7-14). Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que ce type de collection fasse l'objet de démarches plus cognitives, à l'image de celle des muséums d'histoire naturelle qui conservent, classent et exposent les objets issus des sociétés extra-occidentales, toujours aux côtés des spécimens naturels (Daugeron, 2009).

Après l'instauration des musées publics et dans un contexte de domination coloniale, les voyageurs – administrateurs coloniaux ou marchands – continuent à rapporter des objets en France. Emmanuelle Sibeud a montré les conditions dans lesquelles les premiers ont participé à la construction d'un savoir colonial sur l'Afrique, pendant la période qui va de 1870 à 1930, en envoyant des objets aux savants de la métropole (Sibeud, 2002 : 18-34). C'est à cette époque, au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, que les grands musées se créent, souvent autour de collections ou de bâtiments issus des Expositions internationales⁸, tel le musée d'Ethnographie du Trocadéro, déjà cité plus haut, fondé après l'Exposition universelle de 1878 à Paris, ou le musée des Colonies ouvert pour l'Exposition coloniale de 1931⁹.

Les collections d'artefacts extra-occidentaux sont finalement tenues à l'écart des classifications mises en place en sciences naturelles et l'ethnologie se constitue en discipline autonome, en rapport très étroit avec le musée d'ethnographie (Dias, 1991 ; Sibeud, 2002). D'ailleurs ce sont désormais les ethnologues eux-mêmes qui organisent des missions de collecte. Les missions ethnographiques françaises ont principalement lieu dans les colonies françaises – comme le reflètent les collections rassemblées au musée du quai Branly¹⁰ – dans le but de constituer des fonds qui seront étudiés et exposés au public. La plus célèbre de ces missions reste la mission Dakar-Djibouti menée par Marcel Griaule entre 1931 et 1933 et qui marque l'ouverture du musée de l'Homme et l'avènement de nouvelles pratiques muséographiques ethnographiques, élaborées conjointement par Georges Henri Rivière¹¹ et Paul Rivet.

Mais au moment où l'ethnologie assied véritablement sa légitimité sur les collections extra-occidentales – nous sommes donc dans la première partie du XX^e siècle – de nouveaux acteurs

⁸ Nélia Dias soutient que « la naissance de musées et notamment de musées ethnographiques a été largement tributaire des expositions universelles » (1991 : 95).

⁹ Rapidement rebaptisé le musée de la France d'Outre-mer.

¹⁰ Comme en témoigne l'une des quatre orientations proposées par Germain Viatte dans la mise en place d'une politique d'acquisition pour le musée du quai Branly qui invite à : « Acquérir des collections ou des ensembles d'œuvres déjà constitués *qui permettent de combler des lacunes héritées du passé colonial* » (Viatte, 2006 : 32) (nous soulignons).

¹¹ L'absence de tiret entre « Georges » et « Henri » est intentionnelle. En effet : « Henri était le deuxième prénom de Rivière, qu'il porta vers 1920 en hommage à son oncle. » (Gorgus, 2003 (1999) : 13.)

intègrent le champ des objets issus des sociétés extra-occidentales en Europe et en Amérique du Nord : les avant-gardes artistiques. Ainsi, dès 1914, le photographe et galeriste Alfred Stieglitz expose dans sa galerie new-yorkaise les « arts nègres » en même temps que les représentants de l'avant-garde européenne tels Cézanne, Picasso ou Matisse, eux-mêmes souvent cités pour avoir ressenti un véritable choc artistique face aux objets extra-occidentaux (Danto, 1988). Reste que le développement de ce regard esthétique sur les objets, institutionnalisé en France en 1961 par le changement du nom du musée de la France d'Outre-mer en musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (Taffin, 2002 : 205), n'enlève pas aux anthropologues leur autorité : ils restent longtemps les seuls porteurs du discours occidental légitime au sein du musée.

Ce rapide survol des conditions historiques de la présence des collections extra-occidentales en France rend compte d'une succession d'événements qui a conduit à considérer les objets issus des sociétés extra-occidentales, depuis le début du XX^e siècle dans l'institution muséale occidentale – et plus particulièrement française – soit comme des œuvres d'art soit comme des artefacts ethnographiques, posant ainsi pour longtemps les termes du débat sur le statut des objets extra-occidentaux.

2. Le débat sur les collections extra-occidentales

Ajoutons dès maintenant que la question du statut des objets prend place dans une controverse plus large sur les conditions de la présence au musée de ces collections. Celle-ci a d'abord émergé de façon significative en Amérique du Nord, empruntant plusieurs directions. L'une d'entre elles concerne spécifiquement l'exposition des objets issus des peuples autochtones¹² du Canada et des États-Unis et les relations de l'institution muséale avec les sociétés d'origine. Les deux autres s'interrogent sur le rôle et l'existence même du musée d'ethnographie et sur le statut qui a pu être accordé aux objets issus des sociétés non occidentales, à savoir celui d'artefact ethnographique ou celui d'œuvre d'art. Ces deux derniers questionnements ont également cours en France où la querelle prend une nouvelle ampleur à partir d'octobre 1996, au moment où la commission Friedmann¹³, réunie par le Président de la République Jacques Chirac, annonce l'ouverture d'un nouveau musée national

¹² Selon l'Assemblée des Premières Nations : « Au Canada, les Premières Nations comptent parmi les trois peuples autochtones que reconnaît la *Loi constitutionnelle de 1982*. Ces peuples sont les Indiens (ou Premières Nations), les Inuits et les Métis, chacun d'eux ayant des cultures, des langues et des traditions politiques et spirituelles uniques ». Voir <<http://www.afn.ca>> (Dernière consultation le 12 novembre 2006).

¹³ La commission est dirigée par Jacques Friedmann.

des Arts et Civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques. La commission prévoit alors la réunion des collections du musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie avec celles du laboratoire d’Ethnologie du musée de l’Homme, et la création d’un espace d’exposition consacré aux chefs-d’œuvre de l’Afrique, de l’Asie, de l’Océanie et des Amériques au Louvre. Une abondante littérature, souvent suscitée par des expositions ou des projets muséaux, témoigne des questions soulevées.

2.1 Les populations autochtones, actrices du débat

Comme le soulignent Élise Dubuc et Laurier Turgeon dans l’introduction au numéro de la revue *Anthropologie et Sociétés* consacrée aux relations entre *Musées et Premières Nations* (2004), la particularité du contexte nord-américain tient au fait qu’il est

« composé de pays de colonisation récente, où les tensions entre Blancs et Indiens, colonisateurs et colonisés, sont encore très vives, et où il existe une volonté de part et d’autre de renégocier le lien colonial » et d’ajouter, « En Europe, la problématique est tout autre » (2004 : 10-11).

On situe généralement dans les années soixante la naissance des revendications amérindiennes vis-à-vis de l’institution muséale (Bousquet, 1996 : 520). Au Canada, c’est un événement survenu en 1988 qui a permis de faire entendre plus largement ces revendications. Cette année-là, l’exposition *The Spirit Sings* organisée par le *Glenbow Museum* de Calgary, dans le cadre des manifestations culturelles des jeux olympiques, est boycottée par les Cree du lac Lubican. À la suite de cet événement, un groupe de travail réunissant l’Assemblée des Premières Nations et l’Association des musées canadiens est constitué. Il aboutira à la rédaction d’un rapport et de recommandations rendues publiques en 1992 (Halpin & Ames, 1999 : 431). Aux États-Unis la réponse est d’abord juridique. Elle se traduit par l’instauration, en 1988, du *Native American Graves Protection and Repatriation Act* (NAGPRA), mis en place pour organiser et réglementer le rapatriement d’ossements humains et d’objets aux communautés qui en font la demande¹⁴. Dans la même dynamique Élise Dubuc souligne

qu’« au Canada, la communauté muséale s’est éveillée au dialogue par les demandes de plus en plus précises et pressantes des peuples autochtones, notamment celles concernant le rapatriement d’objets » (Dubuc, 2002 : 50).

¹⁴ Pour une description synthétique du NAGPRA, et des conditions de restitution des objets, voir De l’Estoile (2007 : 338-341).

Mais les conséquences de l'entrée de ces nouveaux acteurs dans le champ muséal ne sont pas seulement liées au rapatriement des objets. Des institutions muséales voient le jour à l'initiative des communautés autochtones (Dubuc & Turgeon, 2004 : 10) tandis que la parole des experts, anthropologues et conservateurs, et la position universaliste du musée « traditionnel » sont remises en question (Halpin & Ames, 1999 : 431). L'ouvrage de Miriam Clavir qui aborde la question de la conservation des collections muséales autochtones, traduit bien l'évolution des mentalités et des pratiques. L'auteur s'emploie à asseoir la légitimité des communautés d'origine dans l'interprétation des collections muséales en montrant les différences de point de vue qui règnent en matière de conservation et de préservation du patrimoine des communautés, selon qu'elles émanent du musée dit traditionnel ou des Premières Nations (Clavir, 2002 : 76-77). Elle propose également des perspectives en indiquant en quoi les Premières Nations ont une vision positive et négative du musée (*Ibid.* : 84-85) et montre, au bout du compte, que les Premières Nations détiennent un discours légitime sur les collections.

L'universalité du discours des anthropologues est donc mise en cause par les sociétés d'origine (Dubuc, 2002 : 49). Pour y remédier, la « plurivocalité » est encouragée dans le musée de tradition occidentale (Dubuc & Turgeon, 2004 : 11). Gérard Selbach fait le récit d'une telle expérience menée en 1989 dans une exposition sur les Séminoles au *National Museum of Natural History* de la *Smithsonian Institution* à Washington¹⁵. Cette exposition avait été préparée séparément par un anthropologue et par un couple d'Indiens Séminoles. Dans l'exposition, des cartels d'une certaine couleur répétaient les propos des Séminoles et d'autres d'une couleur différente transmettaient les mots de l'anthropologue. L'auteur concluait alors à l'impossibilité de tenir un discours univoque dans l'exposition (Selbach, 2005 : 85-105).

Une autre alternative, plus radicale, est aussi trouvée avec le développement et la gestion de nouvelles institutions par les autochtones. Le *National Museum of the American Indian* de Washington¹⁶, ouvert en septembre 2004, est emblématique de ce mouvement : son programme indique qu'il doit « assurer l'émergence de la propre voix des Premières Nations dans l'interprétation de leurs cultures et des objets qu'elles ont produits » (Dubuc, 2002 : 54) ; mais les musées autochtones sont souvent plus modestes, comme le révèle par exemple l'article de Marie Mauzé sur le *Kwagiulth Museum* de Cape Mudge et le *U'Mista Cultural*

¹⁵ La *Smithsonian Institution* est un organisme public.

¹⁶ Qui appartient également à la *Smithsonian Institution*.

Center d'Alert Bay, tous deux issus de la restitution de la *Potlatch collection* (Mauzé, 1999 : 419-430). Mauzé fait le récit, tumultueux, de la constitution de ces deux espaces muséographiques et révèle par la même occasion, les questions identitaires soulevées par leur établissement. Ce sont d'ailleurs ces questions qui font craindre à certains que le musée ne devienne le lieu de l'enfermement identitaire, y compris dans les musées tels que le musée de la Civilisation de Québec ou le musée des Civilisations de Hull. Thierry Ruddel écrit même :

« Si les professionnels des musées continuent de déléguer aux communautés culturelles les décisions concernant la forme et le contenu des expositions, ils encouragent l'isolement de ces groupes et, par le fait même, abdiquent leur responsabilité de garant de l'objectivité auprès des publics. » (Ruddel, 2005 : 162.)

2.2 *La remise en question du musée d'ethnographie*

Le musée qualifié souvent de *traditionnel*, autrement dit principalement le musée d'ethnographie, est particulièrement concerné par les débats qui gagnent l'institution, au point que l'anthropologie, en tant que discipline légitime pour porter un discours sur la culture matérielle, est elle-même remise en question. Michael Ames, ancien directeur du musée d'Anthropologie de Vancouver a été un des premiers à entreprendre, dans ce sens, une véritable *anthropologie* du musée. Fort de son expérience, l'auteur interroge le rôle et la responsabilité des musées et de l'anthropologie à l'époque contemporaine dans un ouvrage aujourd'hui incontournable *Cannibal Tours and Glass Boxes : The Anthropology of Museums* (1992 (1986)). Il y dresse un panorama des relations entre le musée et l'anthropologie en Amérique du Nord : durant la période 1840-1890, ce qu'on appelle en Amérique du Nord la « période du musée », l'anthropologie a d'abord été fortement liée au musée, support institutionnel et financier de la recherche. Entre 1880 et 1920, lui succède la « période du musée et de l'université » pendant laquelle l'université s'ouvre à l'anthropologie alors que les anthropologues gardent un lien avec le musée (ce qui interviendra plus tard en Europe). Enfin, à partir de 1920, on entre dans la « période de l'université ». Ames explique qu'en passant du musée, où elle est associée aux sciences naturelles et donc à des matériels concrets, à l'université, où elle s'intéresse plus aux aspects symboliques et à l'idée de culture (*social science-oriented*), l'anthropologie a évolué pour laisser de côté l'étude des cultures matérielles (1992 (1986) : 39).

Mais au-delà de cette remise en contexte, Ames tente surtout de critiquer la manière dont les anthropologues produisent des stéréotypes sur les autres peuples (1992 (1986) : 49-58) et, au bout du compte, finissent par façonner les cultures qu'ils étudient (*Ibid.* : 59-69) alors même que les peuples représentés au musée existent dans le temps présent. James Clifford entreprend lui aussi de proposer une approche critique et historique des conceptions et des pratiques de l'Occident dans ses rapports aux cultures non occidentales au cours du XX^e siècle (Clifford, 1996 (1988)). Son but est de repenser, dans un contexte postcolonial et néocolonial, la représentation que les anthropologues du XX^e siècle, auxquels il associe les artistes, se faisaient des cultures « autres ». Clifford montre lui aussi comment l'évolution des peuples étudiés aboutit à une crise à peu près générale de l'autorité ethnographique, par définition occidentale. L'Occident n'est plus le seul à décider de l'authenticité et de l'identité des cultures. Les études réalisées dans une démarche critique vis-à-vis de l'anthropologie aboutissent toutes à la conclusion que l'exposition des cultures doit évoluer, ce dont rend compte également l'ouvrage dirigé par Ivan Karp et Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures*, qui marque un tournant dans la prise en compte du pouvoir de l'exposition (Karp & Lavine, 1991).

En France, les circonstances de la remise en question de l'autorité des anthropologues sur les collections sont différentes. En effet, c'est une décision politique émanant des plus hautes instances du pouvoir, la présidence de la République, qui a enlevé aux anthropologues et aux ethnologues la responsabilité de la conservation des collections du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme, et avec elle la légitimité dans l'interprétation de la culture matérielle des sociétés extra-occidentales. Car le projet de musée des arts et des civilisations, tel qu'il est énoncé en 1996, prévoit le départ pour le nouveau musée des collections du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme, autrement dit de l'institution historiquement liée à la discipline, sans que les scientifiques soient les initiateurs du projet. Si la commission Friedmann comptait parmi ses membres Christine Hemmet, alors chercheur au musée de l'Homme, aujourd'hui responsable de l'unité patrimoniale des collections Asie au musée du quai Branly, et Claude-François Baudez, directeur de recherche honoraire au Cnrs, spécialiste des Mayas, il a fallu attendre 1997 – une fois le rapport de la commission Friedmann rendu – pour que soit créée la fonction de directeur scientifique, attribuée d'abord à l'anthropologue Maurice Godelier, directeur d'étude à l'EHESS spécialiste des sociétés d'Océanie. Interrogé par Krzysztof Pomian, Maurice Godelier expliquait en 2000, l'année même de sa démission :

« Le projet présidentiel implique la fusion de deux musées et de deux collections disproportionnées – 280 000 objets du musée de l’Homme et 28 000 objets du M.A.A.O.¹⁷ –, collections qui dépendaient de deux ministères. On comprend que pour cette simple raison, il fallait pour le développement du projet à la fois un responsable du projet muséologique et un responsable du projet scientifique. À l’époque, M. Douste-Blazy, alors ministre de la Culture, avait nommé mon collègue Germain Viatte [alors directeur du musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie] pour le projet muséologique. Mais M. Bayrou, à l’époque ministre de l’Éducation nationale, n’avait nommé personne pour le projet scientifique. » (Godelier, 2000 : 87.)

Les travaux de Nélia Dias sur les liens entre l’anthropologie et le musée, et plus particulièrement sur le musée d’Ethnographie du Trocadéro, prédécesseur du musée de l’Homme, montrent bien la place occupée par le musée dans la constitution de la discipline. Elle explique notamment

qu’« à une époque [le début du XIX^e siècle] où l’ethnographie n’avait pas fait son entrée dans les institutions universitaires, c’était le plus souvent au sein d’un musée ethnographique que s’élaborait le savoir ethnographique » (Dias, 1991 : 103).

En France, la place prise par le musée dans la constitution des savoirs a été plus tardive qu’en Amérique du Nord ou dans les autres pays européens. D’ailleurs, plus que le musée d’Ethnographie du Trocadéro, c’est le musée de l’Homme, conçu dans les années trente par Paul Rivet et Georges Henri Rivière, qui fait véritablement du musée ethnographique un centre de conservation, de recherche et d’enseignement qui prend la forme d’un « musée-laboratoire » caractérisé

« par la présence en son sein d’un organisme de recherche qui planifie sa politique d’acquisition et organise sa documentation en fonction autant de ses besoins propres que de ceux des utilisateurs extérieurs » (Rivière, 1989 : 182).

Mais Jean Jamin rappelle aussi, dans un article au titre provocateur : « Faut-il brûler les musées d’ethnographie ? », la désaffectation progressive des collections ethnographiques par les scientifiques dans la seconde partie du XX^e siècle, au bénéfice des manifestations

¹⁷ D’après Germain Viatte « Longtemps fantaisiste, l’évaluation numérique des collections s’élève, après le chantier des collections qui permit, entre octobre 2001 et 2005, leur informatisation et un premier récolement systématique, à environ deux cent quatre-vingt-cinq mille objets, vingt-cinq mille d’entre eux provenant du musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie. Il faut leur ajouter les collections de photographie (environ sept cent mille items en incluant les photographies des objets des collections) » (Viatte, 2006 : 10), auxquels s’ajoutent, en 2006, les huit mille cent trente-cinq objets nouvellement acquis (*Ibid.* : 9).

immatérielles des cultures (Jamin, 1998 : 65-69), sous l'influence du paradigme structuraliste (Grognet, 2005 : § 32)

Fort de ce constat, Jamin exprime son inquiétude de voir la démarche purement artistique consacrer des chefs-d'œuvre de l'art premier en se fondant sur des attentes esthétiques ethnocentriques (*Ibid.*) ; inquiétude qu'il partage avec les milieux anthropologiques et qui se manifeste dans de nombreuses publications suscitées par le projet d'ouverture du musée du quai Branly, comme c'est le cas dans l'introduction au numéro des *Cahiers d'Études africaines* consacré à la mise en musée. Annie Dupuis y écrit :

« Il ne s'agissait certes pas dans ce numéro d'ajouter une voix de plus au débat, [...] mais de s'interroger sur la "nécessité" de créer un tel établissement [le musée du quai Branly] dans le souci non de restituer des objets à une histoire qui est la leur, mais de les présenter aseptisés de toute référence culturelle, pour leur seule beauté intemporelle et universelle. » (Dupuis, 1999 : 79.)

Mais avant de rendre compte davantage de la place tenue par le musée du quai Branly dans le renouveau du questionnement du statut de l'objet et de sa mise en exposition, il convient d'abord de revenir en Amérique du Nord.

2.3 Le statut de l'objet : entre regard ethnographique et regard esthétique

Les débats soulevés dans les années quatre-vingt par l'exposition des collections extra-occidentales au cours du XX^e siècle, participent fortement à maintenir dans l'opposition entre regard esthétique et regard ethnographique la question du statut des objets exposés. Généralement, le point de vue artistique est critiqué pour sa quête d'universalisme et son ethnocentrisme tandis que le point de vue ethnographique est accusé de créer des représentations fausses des sociétés, tous deux favorisant le maintien dans l'anonymat et l'intemporalité des civilisations extra-occidentales, critiqué notamment par l'anthropologue Sally Price dans *Arts primitifs, regards civilisés* (Price, 2006 (1989) : 90-106). L'exposition *Primitivism in Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern* présentée au *Museum of Modern Art* (MoMA) à New York en 1984 sous le commissariat de l'historien de l'art William Rubin, est l'une des expositions controversées.

À son sujet, Thomas McEvelley critique les choix des concepteurs, historiens d'art, caractéristiques d'une vision artistique des objets extra-occidentaux. Il explique ainsi que

« la décision du musée de ne nous donner à peu près aucune information sur les objets tribaux exposés, de les arracher à leur contexte en les sommant de défendre le modernisme formaliste, reflète une exclusion du point de vue anthropologique » (McEvelley, 1999 (1992) : 34).

Il ajoute :

« Le musée donne la date des œuvres occidentales mais laisse les œuvres primitives, enfantines et édéniques, dans leur privation d'histoire. Il est vrai que beaucoup de ces objets ne peuvent pas être datés [...]. Je ne doute pas que les responsables de l'exposition et du livre pensent qu'il est radical de montrer combien les primitifs sont nos égaux [...] Sauf que par leur répression absolue du contexte, de la signification, de l'intention et du contenu [...] ils ont traité les primitifs comme moins qu'humains, moins que culturels. » (*Ibid.* : 41.)

James Clifford réagit dans le même sens à cette exposition. Il propose d'entreprendre une histoire de la reclassification des objets extra-occidentaux, qui

« suggère que l'art n'est pas universel mais qu'il forme une catégorie culturelle occidentale mouvante. Le fait que, assez abruptement, en quelques décennies, une grande partie des artefacts non occidentaux ait finalement été redéfinie comme de l'art, est une mutation taxinomique qui appelle un débat historique critique, pas une célébration » (Clifford, 1996 (1988) : 191-213).

De leur côté, les expositions du *Center for African Art* de New York¹⁸ nourrissent l'ambition d'interroger le regard porté sur les objets extra-occidentaux, en l'occurrence africains, ce dont témoigne le catalogue de l'exposition *ART/Artifact : African Art in Anthropology Collections* dirigé par le philosophe Arthur Danto (Danto (*et al.*), 1988). Susan Vogel¹⁹ y explique : « Art/artefact est une exposition sur la façon dont les occidentaux ont considéré l'art africain et la culture matérielle dans le siècle dernier »²⁰ (1988 : 11) (nous traduisons), tandis que Thomas McEvelley interroge ce qui fait d'un objet une œuvre d'art (McEvelley, 1988 : 200-203)²¹. Ce dernier exemple permet d'ailleurs de souligner qu'à travers les questions suscitées par les conditions d'exposition des objets extra-occidentaux, c'est finalement la question de

¹⁸ Ouvert en 1984, année de l'exposition *Primitivism* au MoMA, il est actuellement fermé et ouvrira ses portes de manière permanente à l'automne 2011 sous le nom de *Museum for African art*, D'après le site Internet du musée. Source : <<http://www.africanart.org/about>> (Dernière consultation le 12 avril 2010).

¹⁹ Directrice du musée.

²⁰ « *Art/Artifact* is an exhibition about the ways Western outsiders have regarded African art and material culture over the past century. » (1988 : 11.)

²¹ Rappelons que le MoMA comme le *Center for African Art* sont des musées privés.

ce que ces objets font à l'art occidental, en quoi ils modifient cette catégorie d'objets du monde, qui se pose.

En Europe, le musée d'Ethnographie de Neuchâtel, sous l'impulsion de Jacques Hainard²², participe à remettre en question avec force le rôle du musée et le statut des objets ethnographiques depuis le début des années quatre-vingt, à travers son programme d'expositions temporaires, comme en rend compte l'ouvrage publié en 2005 pour les cent ans de l'institution (Gonseth, Hainard & Kaehr, 2005 : 397-529). C'est ainsi que certaines expositions, qualifiées par Marc-Olivier Gonseth de « métadiscursives » interrogent le fait de collectionner (*Collection passion*, 1982), ce qu'est un objet de musée (*Objets prétextes, objets manipulés*, 1984), ou la place du musée face au patrimoine des autres (*Le Musée cannibale*, 2002) (*Ibid.* : 377). Les expositions du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie témoignent, dans une direction différente, de l'effort poursuivi dans la déconstruction du mythe de l'Autre, à travers des expositions comme *La Mort n'en saura rien* (1999) ou *Kannibals et Vahinés, imagerie des mers du Sud*²³ (2001), qui interrogent les représentations occidentales.

3. Le moment du quai Branly²⁴

L'existence de tels discours au sein de l'institution muséale depuis les années quatre-vingt pourrait laisser penser que le débat sur le statut des collections est d'un autre temps. Pourtant, le projet du musée du quai Branly l'a fait renaître dans les termes qui opposent la conception esthétique des objets à l'approche ethnographique. Élise Dubuc explique ainsi en 1998, dans un article consacré au musée de l'Homme et à ses collections, que

« le projet de création d'un nouveau musée des Arts et des Civilisations place les collections d'objets ethnographiques, au cœur de la controverse parisienne » (Dubuc, 1998 : 71).

Elle poursuit en situant la complexité de la situation « au carrefour de l'art et de la science, de l'esthétique et de l'anthropologie » (*Ibid.*). C'est aussi ce que fait Krzysztof Pomian en introduisant son entretien avec Maurice Godelier²⁵ dans *Le Débat* par ces mots :

²² Sur la spécificité du projet du musée de Neuchâtel expliquée par Jacques Hainard voir l'article « Le musée, cette obsession... » (Hainard, 1985).

²³ Le catalogue de l'exposition est d'ailleurs référencé sur le site internet du musée du quai Branly comme appartenant aux publications du musée : <www.quaibrantly.fr/index.php?id=276> (Dernière consultation le 27 septembre 2006).

²⁴ Titre emprunté à la revue *Le Débat* (2007).

« Dès sa conception, le futur musée du quai Branly s'est trouvé au centre d'un conflit entre, d'un côté, les amateurs d'art, en l'occurrence d'un art exotique, primitif ou premier, comme on veut, et les ethnologues qui se sont sentis dépossédés de leur domaine. » (Godelier, 2000 : 83.)

Ajoutons ici que ces deux citations rendent compte significativement de la façon dont le débat s'est positionné dans les publications suscitées par l'annonce de l'ouverture du musée.

Au moment de sa création, le musée du quai Branly s'est donc trouvé au nœud de la controverse qui touche les collections issues des sociétés extra-occidentales en France. Après avoir inauguré en avril 2000 son antenne du Louvre, le pavillon des Sessions, où sont exposés cent vingt « chefs-d'œuvre » des quatre continents, il a finalement ouvert ses portes en juin 2006 dans un bâtiment imaginé par l'architecte Jean Nouvel, et après une gigantesque campagne de traitement des objets autant matériel que documentaire, le « chantier des collections ».

Selon ses dirigeants, le musée du quai Branly a été conçu en référence au centre Pompidou, comme en témoignent les propos tenus par son président, Stéphane Martin, dans un numéro de la revue *Le Débat* consacré au musée. Il y compare les deux institutions à la fois à travers les conditions politiques de leur création – celles d'un projet présidentiel – dans leur dimension interdisciplinaire, et dans le rôle « inversé » des expositions temporaires par rapport à l'exposition permanente, les premières occupant une surface au moins équivalente à celle du permanent et les expositions temporaires n'étant pas, d'après Stéphane Martin, directement conditionnées par le champ de la collection (2007 : 8). La forme à la fois institutionnelle et programmatique que prend le musée traduit donc la volonté de changement portée par ces concepteurs par rapport aux institutions auxquelles il succède. L'intégration des collections dans un lieu nouveau, construit spécialement, en est un des éléments les plus significatifs. Ce que nous postulons ici est d'ailleurs affirmé dans le dossier diffusé à l'ouverture du musée lors de la conférence de presse²⁶ (à un public restreint, constitué de journalistes et de professionnels de musée). Il y est écrit :

²⁵ Rappelons ici que Maurice Godelier était interrogé en tant que directeur du projet scientifique du musée.

²⁶ Ce dossier cartonné format A4 (tous les documents insérés sont au même format), en couleur et richement illustré de photographies, comprend un mot de Jacques Chirac sur les deux pages cartonnées qui se font face quand on ouvre le dossier ; en ouvrant encore un rabat à gauche, on trouve la chronologie sur une page, en vingt-sept dates qui vont de la constitution de la commission Friedmann en mai 1995 à l'ouverture au public le 23 juin 2006 ; au centre-gauche, un document de dix-sept pages sur l'architecture intitulé « Une architecture conçue autour des collections : un musée composite » ; au centre-droit un document de quarante-neuf pages consacré à « Une institution muséographique, scientifique et culturelle originale au service du dialogue des cultures et des civilisations : un musée passerelle, une institution culturelle aux multiples facettes », c'est de ce document que

« Pour mettre pleinement en valeur la richesse des collections nationales et faire mieux comprendre, dans toute leur complexité, les cultures et les civilisations [...] la décision de construire un nouveau musée [...] a été définitivement prise [...]. »

D'ailleurs, le dossier en question ne contient-il pas un document qui parle, dès son titre, de la dimension « originale » de cette « institution muséographique, scientifique et culturelle » ?

Dans ce même document, le positionnement institutionnel du musée se traduit par l'affirmation de porter un nouveau regard sur les collections :

« La décision, [...] de créer une *nouvelle* institution muséographique et scientifique dédiée aux arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques est le fruit de cette volonté politique : célébrer l'universalité du génie humain à travers la diversité de l'art et promouvoir un *nouveau regard*. » (Nous soulignons.)

L'expression « nouveau regard » y est d'ailleurs employée à plusieurs reprises. Dans le mot introductif de Stéphane Martin²⁷ qui écrit :

« Il s'agissait de forger un outil à la hauteur de l'ambition au cœur de ce projet : offrir le témoignage de la pluralité de l'art en promouvant *un regard nouveau* sur les arts extra-européens et les cultures qui les produisent. » et dans la description générale de la muséographie où l'accessibilité des collections est présentée comme la « condition de création d'*un nouveau regard*. »

Le « Carnet de voyage » distribué aux visiteurs lors des trois premiers jours de l'ouverture témoigne lui aussi de ce positionnement puisqu'on peut y lire :

« [...] le musée du quai Branly propose un *nouveau regard* sur ces cultures et civilisations [il est] conçu comme une *nouvelle cité culturelle* au cœur de Paris » (nous soulignons).

sont extraites les citations commentées dans notre travail ; dans le rabat de droite qui porte l'inscription « Un musée en mouvement : fonctionnement, programmation, pratique » on trouve : une lettre sur papier libre à tête « la politique pédagogique du musée du quai Branly », un dépliant cartonné sur quatre pages « mécènes et donateurs du musée », une double page cartonnée « Le musée pratique », le « programme éditorial » sur une double page cartonnée ; une double page cartonnée « Fonctionnement du musée », un dépliant cartonné sur trois pages « programmation du musée 2006-2007 », et enfin trois feuilles cartonnées qui présentent les trois expositions d'ouverture, le tout suivant la charte graphique en cours au musée : le plus souvent un montage photographique avec un fond de couleur uni répétant les couleurs du bâtiment ou extrait d'une prise de vue du bâtiment et, par-dessus, un objet de la collection détourné, le tout coloré et avec l'apparition du logo suivi de la mention « musée du quai Branly ». Le logo de l'étoile à cinq branches est répété, on trouve aussi la sculpture de *chupicuaro*, emblème du musée exposée au pavillon des Sessions, et les couleurs des boîtes qui apparaissent en façade du bâtiment, le bordeaux, le orange, le marron, le rouge, et enfin le vert du mur végétal et du jardin.

²⁷ Président du musée du quai Branly.

Quant au pavillon des Sessions, il est dit que son ouverture

« marque un tournant important dans l'histoire du regard que l'Occident porte sur les arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, soit les trois quarts de l'humanité et six mille ans d'histoire du monde... ».

Le musée ne revendique pas de rupture ou de filiation dans ces documents qui marquent son inauguration. Néanmoins, il se positionne dans une dynamique de nouveauté et d'originalité, donc de changement, vis-à-vis des institutions qui l'ont précédé et des anciennes pratiques muséographiques.

Conclusion du premier chapitre

Le rappel historique des étapes décisives qui ont participé à construire le regard occidental, et plus particulièrement français, sur les collections extra-occidentales a permis de décrire ici les conditions de la construction du paradigme du statut des objets extra-occidentaux dans le monde occidental, paradigme à deux termes qui oppose le statut d'objet esthétique au statut d'objet ethnographique. Ce paradigme, qui apparaît comme l'un des principaux éléments mis en cause dans le débat qui touche les collections extra-occidentales, débat plus large et antérieur au projet du musée du quai Branly, ressurgit avec force au moment de l'annonce du projet de création d'un musée national des arts et civilisations d'Asie, d'Afrique, d'Océanie et des Amériques en France.

Avec le statut des objets, c'est la légitimité du discours sur les objets qui est mise en cause dans le débat sur les collections extra-occidentales. Les enjeux de ce débat sont différents en Amérique du Nord, comme, d'ailleurs, en Afrique du Sud ou en Australie (Karp (ed.), 2006), dans la mesure où il implique les populations autochtones. Toutefois la question de la légitimité du discours anthropologique sur les objets des autres, discours répercuté par le musée d'ethnographie, est commune au débat des deux côtés de l'Atlantique. Elle a été posée, à partir des années quatre-vingt, le plus souvent dans des expositions, comme celles du musée d'Ethnographie de Neuchâtel ou du *Center for African Art*, ou en réaction à des expositions, à l'image de l'exposition *Primitivism in 20th Century Art* du MoMA, et désormais en réaction à la création d'un nouveau musée réunissant les collections du laboratoire d'Ethnologie de musée de l'Homme et du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie.

La question du statut de l'objet est donc restée posée par les communautés anthropologiques et muséales dans les mêmes termes : selon l'opposition entre le caractère esthétique ou

ethnographique des objets. Or, l'examen de la controverse suscitée par le projet du musée du quai Branly fait apparaître une délégitimation du savoir anthropologique. Cette délégitimation va avoir un impact sur la question du statut des objets que le musée devra conserver. En effet, cette question ne se posera définitivement plus entre l'esthétique et l'ethnographique, mais reposera sur l'incertitude du discours qui sera porté sur les objets conservés au musée du quai Branly, et donc du statut assigné. Il faut donc trouver un autre moyen d'interroger le statut des objets.

CHAPITRE 2

INTERROGER LE STATUT DE L'OBJET

Au moment de l'annonce de la création du musée du quai Branly, il n'y a donc pas de consensus sur le statut des collections extra-occidentales, ou plutôt, un consensus existe sur la cohabitation de deux statuts considérés comme antagonistes. Ces deux statuts n'étaient d'ailleurs pas si hermétiques puisque les mêmes objets ont pu adopter l'un ou l'autre en fonction des circonstances, passant principalement du statut ethnographique à l'esthétique. Ce fut le cas, par exemple, en 1965 avec l'exposition *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*. Voici la mission qui avait été fixée pour cette exposition :

« sortir de leurs vitrines les plus beaux objets du musée, afin de les présenter au public d'une façon entièrement nouvelle, tant en multipliant les angles de vue et en transformant les éclairages pour les mettre plus en valeur, qu'en les dégageant de tout contexte géographique ou culturel, afin de mieux libérer la charge esthétique dont ils sont le support. Dans ce but, les contrastes les plus explosifs, loin d'être craints, ont été délibérément provoqués [...] » (Archives du musée du quai Branly, dossier 2 AM 1 C5d*, document n°15 003).

Avec la réunion des collections du laboratoire d'Ethnologie du musée de l'Homme et du MAAO, l'émergence du nouveau musée marque la fin de cette cohabitation au sein des musées nationaux et de la domination des anthropologues. On a vu que cette dernière était devenue, dans les faits, toute relative, les anthropologues s'étant désintéressés de la culture matérielle (Jamin, 1998), néanmoins, elle restait incarnée par le musée de l'Homme. Avec l'effacement des deux institutions préexistantes, c'est donc bien un nouveau statut de l'objet, si ce n'est la prééminence de l'un ou de l'autre, qui doit émerger au musée du quai Branly. L'appellation de « musée des arts et civilisations », qui a présidé au lancement du projet, devait participer à qualifier ce nouveau statut, mais elle n'apparaît maintenant que très rarement pour désigner le musée du quai Branly, principalement appelé du nom du site qu'il occupe sur les bords de la Seine.

Comment se fait-il qu'un objet puisse ainsi changer de statut ? Qui participe à déterminer le statut des objets et comment cette détermination se réalise-t-elle ? Dans le but d'interroger le

nouveau statut des objets extra-occidentaux conservés dans les collections françaises, il convient de préciser ce que recouvre la notion de *statut*, employée jusqu'ici dans son sens commun.

1. Le processus d'assignation du statut de l'objet

1.1 La règle constitutive de John R. Searle

John R. Searle, interrogeant l'existence des faits sociaux, propose ce qu'il nomme une « règle constitutive » qui permet de rendre compte de la façon dont un statut peut être « assigné » ou « imposé » à un objet (1998 (1995) : 64). Pour Searle, il s'agit de comprendre comment une réalité objective peut exister, au moins en partie, parce que les individus s'accordent à dire qu'elle existe, sans dépendre des caractéristiques intrinsèques de l'objet. Il faut savoir que, selon lui, les caractéristiques intrinsèques de l'objet sont nombreuses et regroupent les caractéristiques qui « ne dépendent pas des attitudes des observateurs et des utilisateurs. Par exemple, il a une certaine masse et une certaine composition chimique » (*Ibid.* : 24-25).

Ainsi, le statut collectivement imposé à un objet peut être décrit selon la règle constitutive suivante : « X est compté comme Y dans le contexte C » où le terme X désigne les qualités intrinsèques de l'objet, et où le terme Y « désigne quelque chose de plus que les simples caractéristiques physiques de l'objet désigné par le terme X » (*Ibid.* : 64-65). Ce « quelque chose » ce sont les « caractéristiques qui n'existent que relativement à l'intentionnalité des agents » (*Ibid.* : 24-25). Ce sont ces dernières caractéristiques de l'objet, que Searle dit aussi « relatives à l'observateur », qui nous intéressent ici. Ces caractéristiques, Searle les considère comme des fonctions imposées de l'extérieur par des observateurs et des utilisateurs conscients. Il précise d'ailleurs que « les fonctions ne sont jamais intrinsèques ; elles sont assignées relativement aux intérêts d'utilisateurs et d'observateurs » (*Ibid.* : 35). Parmi ces fonctions, Searle identifie les fonctions « agentives » qui « ont trait à l'usage que les agents confèrent aux entités » (*Ibid.* : 40), à l'intérieur de laquelle il distingue

« une catégorie particulière, celle de ces entités dont la fonction agentive est de symboliser, représenter, être mis pour, ou – en général – de *signifier* telle ou telle chose » (*Ibid.*). Il la nomme la « fonction-statut » (*Ibid.* : 61-62).

Pour récapituler, Searle explique donc que lorsque la fonction agentive d'un objet est de signifier, ce n'est pas en vertu de ses caractéristiques physiques mais bien parce qu'on lui a

assigné collectivement un statut (*Ibid.* : 60). Il en donne un exemple : si un mur, destiné à séparer deux parties d'un territoire, se dégrade au point de ne plus empêcher physiquement le passage des individus, mais que des deux côtés on considère que la rangée de pierres qui a remplacé le mur garde son statut de frontière, alors, effectivement, la transformation physique n'agit pas sur le statut de frontière (*Ibid.* : 60-61). Comme on le voit, Searle choisit de prendre pour exemple un objet qui a changé physiquement pour montrer que la fonction imposée à l'objet, et le statut qui en découle, sont indépendants de sa réalité physique. De notre côté, nous retenons une autre propriété liée à la fonction agentive de signification : un objet qui ne subit pas de transformation physique peut changer de fonction et donc se voir assigner un nouveau statut.

1.2 Un exemple d'assignation : le statut d'objet de musée

C'est précisément ce que l'on observe pour les objets qui, lorsqu'ils entrent au musée, changent de statut. En changeant d'observateurs, d'utilisateurs et finalement de contexte, les objets entrés dans des collections muséales se voient attribuer collectivement une nouvelle fonction, en l'occurrence une fonction de signification, et un nouveau statut, celui d'objet de musée. Toutefois, le statut d'objet de musée n'est qu'un des statuts de l'objet de collection extra-occidental, principalement en raison de sa dépendance au contexte. Si l'on considère différentes échelles de contexte, on pourra assigner plusieurs statuts aux mêmes objets. Dans un certain contexte, entre les années soixante et l'ouverture du musée du quai Branly, un objet de musée extra-occidental pouvait être un artefact ethnographique, dans le contexte institutionnel du musée d'ethnographie ou une œuvre d'art, dans le contexte institutionnel du musée d'art, sans parler des autres contextes que celui du musée qui ne sont pas considérés ici, comme celui de la collection privée.

Si l'on reprend la forme de la règle constitutive de Searle, on peut considérer que le statut d'artefact ethnographique peut être assigné à un objet « compté comme » un objet témoin de la civilisation dont il est issu dans le contexte du laboratoire ou du musée d'ethnographie, par exemple. De la même façon, on voit que le statut d'œuvre d'art peut être assigné à un objet « compté comme » un objet esthétique dans le contexte des avant-gardes, des collectionneurs et, à partir de 1961 en France, du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Mais on voit aussi, avec l'exposition *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*, qu'un objet conservé dans le contexte du musée d'ethnographie et auquel on assigne des qualités esthétiques pourra être

exposé, au sein de ce musée comme un *chef-d'œuvre*. Dans ce cas, c'est à l'échelle du contexte de l'exposition que le statut de l'objet lui est assigné, pour peu, bien sûr, que les acteurs impliqués dans cette assignation, les concepteurs de l'exposition d'un côté, le public – au sens de la communauté qui se sent concernée par cette assignation de statut et pas seulement du public des visiteurs – de l'autre, acceptent d'assigner collectivement ce statut.

1.3 L'assignation du statut : un processus

Considérons à nouveau la règle constitutive de Searle pour remarquer qu'en plus de rendre possible la considération de différentes échelles de contexte imbriquées ou équivalentes, elle comporte aussi deux temps qui permettent d'en parler comme d'un processus et pas seulement comme d'une règle constitutive, et implique deux catégories d'agents différents dans l'imposition d'un statut à un objet ou à une catégorie d'objets. Décrivons les phases de ce processus. Dans un premier temps, des agents imposent un statut et une fonction à un objet dans un contexte. On peut supposer que ces agents constituent les représentants d'un groupe ou d'une communauté légitime, plus ou moins restreinte, à la façon des « groupes de décision » que Barthes évoque pour la langue sémiologique. Barthes explique ainsi que

« la langue est élaborée, non par la “masse parlante”, mais par un groupe de décision » et que « le groupe de décision qui est à l'origine du système (et de ses changements) peut être plus ou moins étroit » (1964b : 101).

Il ajoute toutefois que

« les langues élaborées “par décision” [Searle dirait par imposition] ne sont pas entièrement libres (“arbitraires”) ; elles subissent la détermination de la collectivité » (*Ibid.* : 102).

Cette collectivité renvoie, chez Searle, à la deuxième catégorie d'agents impliquée. Avant de la considérer, revenons d'abord à la première phase du processus et admettons que les agents *décideurs* imposent à l'objet la fonction de signifier. Comme on l'a vu, quand la fonction Y assignée à X est de signifier, cette fonction n'est pas déjà visible dans les caractéristiques intrinsèques de l'objet. Searle explique ainsi

qu'« il n'y a pas de caractéristique structurelle de l'élément X qui soit par elle-même suffisante pour déterminer la fonction Y. Physiquement, X et Y sont exactement la

même chose. La seule différence est que nous avons imposé un statut à l'élément, et que ce nouveau statut a besoin de *marqueurs* » (1998 (1995) : 96).

Searle décline deux catégories de marqueurs, les « mots » et les « autres moyens symboliques », ceux-ci étant « partiellement constitutifs du statut » (*Ibid.* : 96-99). Ces marqueurs, dont le nouveau statut a besoin pour exister, sont associés à l'objet par les agents décideurs dans le premier temps de l'imposition de son statut dans un contexte déterminé. Dans certains cas, il suffit de prononcer un énoncé pour que le statut de l'objet qualifié par cet énoncé se réalise. Comme l'explique Searle, la fonction « indiquée par Y dans la formule "X compte comme un Y" » peut, sinon toujours, du moins souvent, être imposée du simple fait de le déclarer » (*Ibid.* : 78).

Quant aux moyens symboliques, l'institution muséale n'en manque pas. Définissant l'index comme « un signe ayant pour fonction d'attirer l'attention sur un objet déterminé, ou de donner un certain statut à cet objet », Jean-Marie Klinkenberg donne en exemple « l'étiquette, le piédestal, le faisceau du projecteur » (2000 : 210-211) comme autant de marqueurs symboliques du statut de l'objet exposé.

Enfin, ces marqueurs ne suffisent pas à l'assignation d'un statut. Pour être effectivement assigné, il faut aussi que ce statut soit reconnu plus largement par les observateurs et les utilisateurs, ceux qui constituent la deuxième catégorie d'agents impliqués. Comme celle des agents décideurs, cette communauté peut être plus ou moins vaste. Aussi longtemps que ses membres reconnaissent à l'objet le statut qui lui a été assigné par les agents décideurs, ce statut perdurera.

Dans les faits, bien sûr, ce processus ne se décompose pas aussi nettement qu'on le laisse entendre. D'une part, comme le dit Searle,

« tout est étroitement lié : l'accord collectif sur la possession du statut est constitutif du fait d'avoir le statut, et avoir le statut est essentiel à l'accomplissement de la fonction assignée à ce statut » (1998 (1995) : 73), d'autre part, « la création des faits institutionnels [dont les statuts sont le signe] est habituellement affaire d'évolution naturelle » (*Ibid.* : 164),

elle se réalise donc le plus souvent sur le temps long et sans heurts, et, par ailleurs, l'imposition de statut ne se fait pas sans considération des contextes antérieurs, même si c'est pour les rejeter. La posture des agents décideurs n'est pas non plus toujours parfaitement déterminée. Georges Henri Rivière en est l'incarnation : fréquentant les cercles intellectuels

avant-gardistes, il a participé, sans être ethnographe, à faire du musée de l'Homme un « musée-laboratoire », ce qui fait de lui le membre des deux principaux groupes de décision gravitant autour des collections d'objets extra-occidentaux dans les années trente (Laurière, 2003 : 57-67). Cependant, notons, avec Searle, qu'il arrive que les autorités changent les règles de manière radicale, notamment par le biais de la législation (1998 (1995) : 164). Dans le cas du musée du quai Branly, la décision de créer un nouvel établissement muséal n'a pas été prise en concertation avec les acteurs du champ, celle-ci émanant unilatéralement du plus haut représentant du pouvoir en France. C'est donc Jacques Chirac, associé à Jacques Kerchache²⁸ et à la commission Friedmann, qui a assigné un nouveau statut aux collections – ou, selon le point de vue, un statut existant, le statut d'œuvre d'art – d'abord avec l'ouverture du pavillon des Sessions au Louvre, ensuite en inaugurant le nouveau musée.

Aujourd'hui, le nom du musée du quai Branly ne rend pas compte du statut des collections. En revanche, quand celles-ci sont désignées par l'institution, elles sont associées aux qualificatifs « extra-européennes » ou « non occidentales », quand ce n'est pas « objets d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques »²⁹. Il semble donc que le statut des objets soit d'abord qualifié en fonction de leur provenance géographico-culturelle par défaut, c'est-à-dire en les désignant parce qu'ils ne sont pas : occidentaux, ou en fonction de leur provenance continentale. Mais cela ne suffit pas à en rendre compte.

1.4 La règle constitutive de Searle : un outil pour l'analyse

La proposition élaborée par Searle dans le but d'interroger les faits institutionnels permet de rendre compte du processus qui consiste à assigner un statut à un objet et des éléments impliqués dans cette assignation, principalement les contextes, les agents et les marqueurs de fonction. La règle de Searle fait du contexte un élément influant du processus d'assignation du statut. En même temps, elle n'en précise ni la nature ni l'échelle, permettant ainsi une interprétation large et flexible de la notion, et notamment de distinguer plusieurs échelles de contexte dont dépendent à la fois les agents impliqués, les fonctions et les

²⁸ La rencontre « fortuite » entre Jacques Chirac, alors maire de Paris, et le marchand d'art Jacques Kerchache à l'île Maurice est notamment rapportée dans l'ouvrage de Sally Price *Paris Primitive : Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly* publié en 2007. Pour plus d'information sur Jacques Kerchache, voir *Jacques Kerchache : portraits croisés* de Martin Béthenod publié en 2003 et, pour une synthèse, l'article d'Emmanuel De Roux « Jacques Kerchache, globe-trotter et tête chercheuse » publié au *Monde* dans l'édition du 14 avril 2000.

²⁹ D'après les documents de communication du musée et le site Internet.

marqueurs. Elle invite ainsi à déterminer le ou les niveaux de contexte pertinent(s) pour interroger le statut des collections extra-occidentales.

Dans la mesure où notre interrogation porte d'abord sur l'assignation d'un nouveau statut par les agents décideurs, étant donné les conditions dans lesquelles le statut des objets a été déterminé, le contexte considéré doit permettre d'accéder aux marqueurs de cette assignation. Mais cela ne suffit pas. Pour être pertinent, il doit aussi donner les moyens aux agents qui composent la communauté d'identifier, d'accepter et de reconnaître ce statut afin de l'assigner à leur tour (Searle, 1998 (1995) : 61), et donc principalement leur permettre d'entrer en relation avec les objets auxquels est assigné un nouveau statut.

Enfin, la règle de Searle prévoit que l'objet peut avoir pour fonction de signifier et que sa signification ne lui est pas intrinsèque, ce qui amène deux remarques. D'une part, en distinguant les caractéristiques intrinsèques des objets des caractéristiques qui leur sont assignées de l'extérieur, elle permet de se dégager du débat entre objet esthétique et objet ethnographique. Sous cet angle, celui-ci n'a plus lieu d'être, la signification dépendant du contexte dans lequel il est placé et ne pouvant être déterminée une fois pour toutes. D'autre part, en reconnaissant aux objets la fonction de signifier dans certains contextes, elle ne semble pas envisager que tout objet puisse signifier ni même qu'il puisse porter plusieurs significations.

Ce dernier point nous invite à clarifier notre propre approche de la signification de l'objet, et notamment à distinguer les objets de musée de la masse des objets qui sont « quelque chose qui sert à quelque chose » (Barthes, 2002 (1964) : 819), avant de dégager, dans le contexte du musée du quai Branly, les éléments impliqués dans l'assignation de la fonction des objets extra-occidentaux, et donc de leur statut.

2. Les approches théoriques de la signification de l'objet : définition et classement

2.1 Définir l'objet

Notre étude est fondée en partie sur la propriété qu'a l'objet de musée – qu'il soit extra-occidental ou non – de signifier. Comme on a commencé à en rendre compte en évoquant le projet sémiologique porté par Barthes, cette faculté est reconnue à l'objet en général. Ce constat invite à interroger ce que veut dire « signifier » pour un objet et ce qui distingue, dans sa façon de signifier, l'objet de musée de la foule des objets quotidiens.

Si l'on en croit les travaux qui lui sont consacrés, définir l'objet semble une étape incontournable pour entreprendre d'en étudier la signification. Dans un texte intitulé « Sémantique de l'objet », Barthes interroge ainsi la définition de l'« objet ». Contrairement à beaucoup d'autres, il ne lui associe pas de qualificatif susceptible de limiter la prolifération du sens. Il rappelle d'abord la définition du dictionnaire selon laquelle

« l'objet c'est ce qui s'offre à la vue, c'est ce qui est pensé par rapport au sujet qui pense, bref, comme disent la plupart des dictionnaires, l'objet c'est *quelque chose* » (2002 (1964) : 818),

puis distingue deux groupes de connotation, « les connotations existentielles de l'objet » qu'il identifie notamment dans le traitement littéraire de l'objet, et « les connotations “technologiques” de l'objet » auxquelles il s'intéresse particulièrement (*Ibid.* : 818-819). Il poursuit :

« L'objet se définit alors comme ce qui est fabriqué ; c'est de la matière finie, standardisée, formée et normalisée [...] l'objet est alors surtout défini comme un élément de consommation » comme « un téléphone, une montre, un bibelot, une assiette, un meuble, un stylo. » (*Ibid.* : 819.)

Abraham A. Moles, introduisant un numéro de la revue *Communications* entièrement dédié à l'objet (1969), y désigne sous l'expression « objet quotidien » sensiblement les mêmes objets que ceux considérés par Barthes. Il énumère ainsi les « stylo, automobile, téléphone, radiateur » (Moles, 1969 : 2) et entreprend, lui aussi, de définir l'objet :

« En bref, qu'est-ce qu'un objet ? *C'est un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler.* » (*Ibid.* : 5.)

Les dimensions de l'objet et sa capacité à être manipulé prennent une importance considérable dans la proposition de Moles puisque même « un meuble n'acquiert les qualités d'objet que quand il devient mobile, transportable ou transporté, comme un guéridon ou une chaise » (*Ibid.*). Dans la même revue, Pierre Boudon énumère de façon bien plus large ce qu'il considère comme objet, l'énumération allant de la « boîte d'allumettes » à la « maison » (Boudon, 1969 : 65). Plus généralement, c'est la définition juridique du « mobilier » qui domine lorsqu'il s'agit de limiter le champ des objets.

2.2 Classer les objets

Après la définition de l'objet, c'est la question de sa classification qui s'impose, et qui divise parfois. Pour Moles, le développement d'une théorie ou plus précisément d'une « sociologie de l'objet » doit passer par la classification, par une « description des *populations* et de leurs variations » (Moles, 1969 : 10). Il faut alors désigner les critères déterminants de cette classification. Lui-même reste assez peu sûr de la justesse des critères qu'il qualifie à plusieurs reprises d'« arbitraires » (*Ibid.* : 17) et qui dépendent en grande partie du point de vue de la recherche puisque la « typologie peut être faite de différentes façons par le philosophe, par l'ingénieur, par le constructeur, par le sociologue, par l'économiste » (*Ibid.* : 17). Pour Jean Baudrillard, au contraire,

« il y aurait presque autant de critères de classification que d'objets eux-mêmes : selon leur taille, leur degré de fonctionnalité (quel est leur rapport à leur propre fonction objective), le gestuel qui s'y rattache (riche ou pauvre, traditionnel ou non), leur forme, leur durée, le moment du jour où ils émergent » (1968 : 7-8),

et bien d'autres encore. C'est pourquoi son projet ne tient pas dans le classement des objets définis selon leurs fonctions, mais dans le fait de rendre compte « des processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux et de la systématique des conduites et des relations humaines qui en résulte » (*Ibid.* : 9).

Baudrillard poursuit :

« Chacun de nos objets pratiques est affilié à un ou plusieurs éléments structurels, mais par ailleurs, ils fuient tous continuellement de la structuralité technique vers les significations secondes, du système technologique dans un système culturel. » (*Ibid.*)

Il s'agit donc, pour Baudrillard, de révéler quel système de signification les objets instaurent avec les individus. D'ailleurs, on peut parler de plusieurs systèmes de signification puisqu'il distingue un « système fonctionnel » des systèmes « non-fonctionnel », « méta-fonctionnel » et « dysfonctionnel » des objets.

Plus récemment, Andrea Semprini a, lui aussi, affirmé que l'entreprise de classement et de définition des objets selon des critères d'inclusion et d'exclusion univoques était vouée à l'échec. Cependant, s'intéressant à la nature et à l'usage des objets dans la vie quotidienne, il restreint son champ d'investigation aux « *objets quotidiens*, c'est-à-dire [aux] objets qui habitent notre vie ordinaire et qui meublent, pour ainsi dire, notre monde vécu de tous les jours » (1995 : 14). Cette définition extrêmement large prend en compte « *tous les objets*,

quelles que soient leur taille, leur dimension ou leur existence phénoménique » (*Ibid.*). Semprini dit aussi ce qu'elle ne contient pas,

« le domaine des objets esthétiques (sculptures, tableaux, objets de design) » qui « sont par définition et par construction des objets topiques, pensés et réalisés pour générer non seulement du sens, mais aussi un questionnement sur leur sens » (*Ibid.* : 15),

auxquels il ajoute les objets magiques, secrets ou religieux. Alors qu'il reproche à Barthes et Baudrillard une

« vision relativement statique de l'objet comme signe et comme message » et au second d'oublier « de prendre en considération [...] la circulation des objets dans les contextes de vie et dans les pratiques concrètes des acteurs sociaux » (*Ibid.* : 38),

Semprini place explicitement hors de ses préoccupations les objets passant du « substrat routinier des pratiques quotidiennes » à la reconnaissance « de leur valeur exceptionnelle ou de leur prégnance esthétique » (*Ibid.* : 16). Il exclut ainsi tout un aspect de la circulation des objets quotidiens, qui ne concerne d'ailleurs pas seulement ceux à qui l'on reconnaît des qualités esthétiques, comme semble le dire Semprini. Davallon a mis en valeur le processus qui fait des objets ayant connu une « rupture dans la continuité de la mémoire » (2006 : 119) des objets de patrimoine, sans présumer de leur statut originel. Sans s'attarder, pour le moment, sur ce processus susceptible de toucher les objets quotidiens tels que les définit Semprini, disons aussi que ce mode de circulation des objets est susceptible de concerner des objets ayant appartenu au quotidien d'autres sociétés.

Enfin, il existe une autre catégorie d'éléments exclus des objets quotidiens, comme le dirait Semprini, ou une classe d'objets afunctionnels dont Baudrillard aurait pu rendre compte dans son système des objets mais dont Krzysztof Pomian se fait l'écho. Cette catégorie rassemble les objets « qui n'ont aucun emploi » en une « classe fonctionnelle à part qui réunit tout ce que les hommes abandonnent, évacuent ou détruisent », ce sont les « déchets » (1997 : 82). Pomian construit cette catégorie dans une tentative plus vaste d'organiser la compréhension des objets visibles susceptibles d'être investis de signification, ceux qu'il appelle des « sémiophores » (*Ibid.* : 80). Par ce biais, l'historien cherche une alternative à l'analyse structurale de la culture. En effet, selon lui,

« *l'analyse structurale* qui traite les objets auxquels elle s'applique en tant que systèmes de signes [...] ne s'intéresse qu'à des *faits synchrones*, les seuls à former un système : autrement dit, elle évacue le temps dont elle ne sait quoi faire » (*Ibid.* : 94).

Il rejoint ainsi la critique de Semprini faite à Barthes et Baudrillard. Cependant, Semprini comme Pomian rencontrent des difficultés à considérer les objets en tenant compte de leur dimension temporelle. Le premier parce qu'il exclut ou qu'il n'envisage pas certaines évolutions possibles de l'objet quotidien. Le second parce que, tout en expliquant que les sémiophores diffèrent des systèmes de signes car dans leur cas, « l'histoire est le complément nécessaire de la théorie [...] ». Chacun d'eux a sa trajectoire temporelle, parfois spatiale aussi [...] qui codétermine sa signification », il souligne qu'il reste possible de traiter « la signification d'un sémiophore comme si l'on était le premier à l'explicitier, en négligeant tout son passé » (*Ibid.* : 98). Le concept de sémiophore n'assure donc pas nécessairement la prise en compte de « l'historicité » de l'objet.

2.3 Les sémiophores : classe d'objets ou fonction-statut ?

Néanmoins, Pomian entreprend de construire une classification des objets en « classes fonctionnelles » (*Ibid.* : 81), qui « dépasse l'opposition entre l'approche sémiotique et l'approche pragmatique » (*Ibid.* : 97). Au centre de cette classification, il place les sémiophores, entourés des déchets, des corps³⁰, des choses³¹ et des médias³². Pomian explique enfin que dans ce système diachronique

« un objet n'est jamais attaché une fois pour toutes à la classe à laquelle il appartient à l'origine, ne serait-ce que parce que chacun risque de devenir tôt ou tard un déchet. Rien n'interdit d'autre part que les objets changent de fonction au cours de leur histoire [...]. Le seul parcours irréversible mène des corps vers d'autres classes d'objets » (*Ibid.* : 85).

Cependant, ce programme laisse planer une ambiguïté. Pomian explique qu'un sémiophore doit être décrit en tenant compte de son parcours, et en même temps il ne reconnaît pas à l'objet la même capacité de signification à chaque étape de ce parcours. Un sémiophore devenu déchet, ou, pour emprunter un exemple à Pomian, un livre utilisé pour caler les portes n'a plus pour fonction de signifier. Dans ces circonstances, Pomian ne considère pas que l'objet signifie, ou alors de manière secondaire. Il explique, par exemple, que le fait qu'une

³⁰ « Tout ce que les hommes trouvent dans leur environnement. » (Pomian, 1997 : 82.)

³¹ « Ce sont les machines, les outils, des instruments, des moyens de transport, des habitations, des vêtements et des armes, la nourriture, les médicaments. Ce sont, de même, les choses n'étant pas nécessairement inanimées les plantes cultivées et les animaux élevés [...] et ce sont aussi les hommes, quand leurs corps sont soumis à un pareil traitement. » (Pomian, 1997 : 83.)

³² La fonction première des médias « n'est ni d'être investis de significations ni de fabriquer des choses, mais de produire ou de transmettre [...] des sémiophores » (Pomian, 1997 : 84).

machine porte une marque de fabrique en fait « accessoirement » un sémiophore mais ne suffit pas à l'exclure de la classe des choses (*Ibid.* : 84). Dans ces conditions, on se demande ce qui différencie véritablement les sémiophores de la classe des choses, des médias ou même des déchets, et si tous ne sont pas des sémiophores. Le fait d'être un sémiophore ne dépendrait pas alors d'un état de l'objet, ni de sa dimension visible – tous ayant une dimension visible – mais du regard porté sur l'objet et sur sa signification. Une véritable affinité semble ici se nouer entre la proposition de Searle et celle de Pomian. Tous deux envisagent que l'objet puisse avoir pour fonction, extrinsèque, de signifier et tous deux donnent une place prépondérante au contexte dans la production de cette signification – même si Pomian ne le formule pas de cette façon –, et tout particulièrement à l'intérieur du contexte, aux agents qui assignent une fonction à un objet, pour reprendre la terminologie de Searle.

3. La signification de l'objet quotidien

Si le concept de sémiophore traduit davantage une posture adoptée vis-à-vis de l'objet et de sa signification qu'un véritable état de l'objet, Pomian permet toutefois de mettre l'accent sur un processus négligé par l'approche structurale, l'évolution des usages et des significations de l'objet dans le temps. Un autre élément le distingue de cette approche, c'est cette construction d'une catégorie d'objets dont la fonction principale est de signifier au milieu des objets qui signifient seulement de manière secondaire, alors que pour Barthes « la fonction [des objets] supporte toujours un sens » (2002 (1964) : 826). Selon lui,

« ces objets qui ont toujours, en principe, une fonction, une utilité, un usage, nous croyons les vivres comme des instruments purs, alors qu'en réalité ils véhiculent d'autres choses, ils sont aussi autre chose : ils véhiculent du sens » (*Ibid.* : 819).

Barthes insiste d'ailleurs sur la capacité de l'objet à signifier et pas seulement à communiquer :

« *Signifier*, cela veut dire que les objets ne véhiculent pas seulement des informations, auquel cas ils communiqueraient, mais constituent aussi des systèmes structurés de signes » (*Ibid.* : 818), avec la spécificité que « l'objet paraît toujours fonctionnel, au moment même où nous le lisons comme un signe. » (*Ibid.* : 826.)

Le projet de Baudrillard rejoint l'approche sémiologique barthésienne dans le fait de ne pas se concentrer sur la fonction « primaire » (1968 : 90) de l'objet mais plutôt sur sa capacité à

dépasser cette fonction. Certes, Baudrillard parle de systèmes fonctionnel et non-fonctionnel des objets, mais il faut préciser que pour lui le terme

« “fonctionnel” ne qualifie nullement ce qui est adapté à un but, mais ce qui est adapté à un ordre ou à un système : la fonctionnalité est la faculté de s’intégrer à un ensemble » (1968 : 89).

Rien à voir, donc, avec ce qu’il nomme la fonction primaire de l’objet. De son côté, Moles considère l’objet comme « vecteur de communication » (1969 : 2). Selon lui, « l’existence même de l’objet est [...] un message d’un individu à un autre » (*Ibid.*). De toutes, cette approche est probablement celle qui est la plus proche du système du langage auquel elle renvoie. On constate, enfin, que la critique idéologique est présente dans l’ensemble de ces travaux. D’ailleurs, pour Baudrillard, « la description du système des objets ne va pas sans une critique de l’idéologie pratique du système » (1968 : 17).

Comme Pomian, Semprini propose une alternative à l’approche structuraliste des objets, mais à la différence de Pomian il s’intéresse seulement aux objets quotidiens en sachant que, pour lui,

« ce ne sont pas des caractéristiques intrinsèques qui déterminent la nature quotidienne d’un objet, mais plutôt le fait qu’ils soient inscrits et associés à des pratiques de vie quotidienne » (1995 : 16).

Semprini considère donc que

« la “signification” d’un objet ne peut [...] être étudiée qu’en tenant compte du caractère constitutif de la dimension sociale de sa production. Ce n’est que dans sa prise en charge dans des cours d’action spécifiques par des acteurs dans des situations routinières de la vie de tous les jours, que la “signification” d’un objet émerge » (*Ibid.* : 23).

Il va jusqu’à considérer l’objet comme un opérateur socio-sémiotique qui ne se limite pas

« à meubler et à sémantiser le monde et la réalité sociale, il effectue aussi des opérations sur cette dernière. Le contexte ne préexiste pas à l’objet, il se définit parallèlement à l’émergence de celui-ci » (*Ibid.* : 146).

Finalement, Semprini place au centre de sa théorie le rôle social des objets, l’objet agissant sur la vie sociale au moins autant que l’inverse. Là encore, on retrouve des points d’achoppement avec la règle constitutive de Searle, déjà dans l’idée que la fonction de l’objet

ne lui est pas intrinsèque, mais surtout dans la prise en compte de l'inscription de l'objet dans la réalité sociale, à la fois dans des pratiques d'acteurs et dans un contexte interdépendant de la fonction de l'objet.

Cependant, bien que Semprini cherche à se détacher de l'analyse structurale des objets, il rejoint Barthes sur au moins un point. Pour lui, l'acte d'interprétation est inscrit dans l'objet, mais aussi dans les pratiques de réception de cet objet, les pratiques désignant « l'ensemble d'opérations effectuées par les acteurs sociaux vis-à-vis de l'objet-discours à interpréter » (*Ibid.* : 186). C'est cette seconde affirmation qui retient notre attention ici. Elle fait référence à Umberto Eco (1979) qui, à propos du texte,

« pose l'acte de lecture non pas comme simple interprétation du texte, qui resterait ainsi externe à son lecteur, mais comme acte authentiquement constitutif de l'interprétation » (Semprini, 1995 : 185).

Avant lui, Barthes disait déjà, à propos de l'objet, que

« les signifiés des objets dépendent beaucoup non pas de l'émetteur du message, mais du récepteur, c'est-à-dire du lecteur de l'objet. En effet, l'objet est polysémique, c'est-à-dire qu'il s'offre facilement à plusieurs lectures de sens : devant un objet il y a presque toujours plusieurs lectures qui sont possibles, et cela non seulement d'un lecteur à un autre, mais aussi, quelquefois, à l'intérieur d'un même lecteur » (Barthes, 2002 (1964) : 825).

Dans les deux cas, les auteurs semblent maintenir au second plan l'influence du contexte sur l'interprétation de l'objet, tandis qu'Eco tient compte de l'influence d'une partie du contexte seulement, celle qu'il nomme les « circonstances d'énonciations » (1985 (1979) : 92-93). Eco explique que le lecteur peut, dans l'interprétation d'un texte, faire référence aux circonstances d'énonciation pour

« actualiser implicitement, au niveau du contenu, une métaproposition du type "Ici il y a (il y avait) un individu humain qui a énoncé le texte que je suis en train de lire en ce moment et qui demande (ou ne demande pas) que j'assume qu'il est en train de parler du monde de notre expérience commune" » (*Ibid.* : 93),

ou pour essayer de « reconstruire la localisation spatio-temporelle originaire » du texte écrit (*Ibid.*).

L'influence de la matérialité du texte sur son interprétation reste donc en marge. Depuis, Emmanuel Souchier a montré, à travers le concept d'énonciation éditoriale, la relation étroite qu'entretiennent le texte et l'« image du texte » et invite à considérer

« le texte à travers sa matérialité (couverture, format, papier...), sa mise en page, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des marques légales et marchandes (ISBN, prix ou copyright)..., bref à travers tous ces éléments observables qui, non contents d'accompagner le texte, le font exister » (Souchier, 1998 : 139).

Conclusion du deuxième chapitre

Le processus d'assignation du statut de l'objet décrit par Searle permet de comprendre pourquoi et comment un objet matériel peut supporter une fonction de signification, une fonction-statut, et comment cette fonction-statut peut changer ou être multiple. Ce processus repose sur le principe selon lequel la signification de l'objet ne lui est pas intrinsèque mais lui est imposée de l'extérieur. Le contexte, c'est-à-dire à la fois les agents décideurs, les agents de la communauté et les marqueurs du statut, devient alors déterminant dans cette assignation.

Si on les rapproche du processus décrit par Searle, les recherches dédiées à la signification de l'objet ne considèrent souvent qu'une partie du contexte, en mettant en avant soit le rôle des agents décideurs, soit celui des agents de la communauté, soit celui des marqueurs dans l'assignation du statut des objets, autrement dit dans l'imposition d'une fonction de signification. Le processus décrit par Searle constitue donc le meilleur moyen pour décrire et comprendre l'imposition d'une fonction de signification – et donc l'assignation d'un statut – à un objet, l'objet conservé au musée faisant partie des objets soumis au processus d'assignation du statut qui ont exclusivement pour fonction de signifier. Pour interroger le statut de l'objet extra-occidental, et dans la mesure où reconnaître qu'un objet a pour fonction de signifier ne suffit pas à interpréter le statut qui lui est imposé, nous allons donc analyser les différents contextes dans lesquels les objets extra-occidentaux ont eu pour fonction de signifier dans le monde occidental jusqu'à aujourd'hui.

CHAPITRE 3

LES OBJETS DE MUSÉE CONSERVÉS PAR LE MUSÉE DU QUAI BRANLY SONT-ILS DES OBJETS DE PATRIMOINE ?

Il est désormais clair que nous reconnaissons à l'ensemble des objets, au sens le plus large du terme, c'est-à-dire en tant qu'« élément du monde extérieur fabriqué par l'homme » (Moles, 1969 : 5), la propriété de signifier. Nous voudrions maintenant attirer l'attention sur ceux conservés dans les musées. Ils occupent une place à part parmi les objets dans la mesure où ils ne *naissent* pas objets de musée, ils n'ont pas été fabriqués comme tels³³ : ils le deviennent. Comme le souligne Davallon « les objets sont ou deviennent “objets de musée” parce qu'il en est décidé ainsi à un moment ou à un autre par une instance ou une personne fondée à le faire. [...] Les objets de musée sont des objets de musée parce que reconnus définis, traités comme tels » (1999 : 234). Autrement dit, un objet devient un objet de musée parce que les agents légitimes lui imposent ce statut selon certaines modalités, ce statut étant reconnu collectivement. Cela signifie que tout objet est susceptible, *a priori*, de devenir un objet de musée, à condition que l'intentionnalité des agents, en l'occurrence de l'institution muséale, qui, selon Davallon « “dit” ce que sont les objets » (*Ibid.* : 235), aille dans ce sens. On peut alors s'interroger sur les conditions et les effets de cette *déclaration*, de cette assignation du statut d'objet de musée et sur ce qu'elle modifie de la fonction de l'objet.

1. Un statut patrimonial ?

L'intégration d'un objet aux collections muséales est le plus souvent présentée comme une rupture avec le système d'échange des productions matérielles, marquée notamment par un changement de statut juridique qui rend l'objet inaliénable et imprescriptible³⁴. La perte de

³³ Mises à part les commandes faites à des artistes contemporains.

³⁴ Le principe d'inaliénabilité a été réaffirmé en France en février 2008, suite au rapport commandé par le ministère de la Culture à Jacques Rigaud. Dans d'autres pays, notamment en Amérique du Nord et dans le reste de l'Europe, les objets de musée peuvent être aliénés et revenir sur le marché, mais dans des conditions très précises, quand les œuvres ou les objets sont considérés comme des « doublons » ou « non pertinents » (Rigaud, 2008 : 24-26). Jacques Rigaud explique toutefois que « l'aliénation d'œuvres appartenant aux collections publiques est actuellement possible, en théorie du moins. En effet, si la loi du 4 janvier 2002 déclare d'une façon générale ces collections inaliénables, elle a cependant prévu une procédure de déclassement qui permet [...] de les extraire du domaine public et donc de les vendre ; mais [...] ces dispositions de la loi de 2002 n'ont

la valeur marchande des objets censée se réaliser lors de cette rupture paraît toute relative dans la mesure où l'institution muséale est une des instances qui participe à légitimer les prix du marché et qu'elle s'alimente en partie, c'est le cas du musée du quai Branly³⁵, c'était déjà le cas pour le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie à partir des années soixante³⁶, au sein même de ce marché. Cela dit, le nivellement des objets devenus objets de musée est revendiqué par l'institution muséale, comme en témoignent les statuts de l'*International Council of Museum (ICOM)* qui donne une définition fédératrice du musée, et par conséquent de l'objet de musée. Selon les statuts de l'ICOM,

« le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation » (*statuts de l'ICOM*, art. 3 § 1)³⁷.

Autrement dit, d'après Davallon, l'institution muséale est « toute institution qui présente le savoir scientifique en lui conférant le statut de patrimoine » (1999 : 113 note 89).

L'assignation par l'ICOM d'un statut commun aux objets de musée, en l'occurrence un statut patrimonial, nous incite à déplacer l'interrogation sur la fonction de l'objet de musée vers celle de l'objet de patrimoine. Poursuivant l'objectif d'étudier l'objet patrimonial dans sa double dimension de support de médiatisation et d'opérateur de médiation, Davallon décline les « caractéristiques sociopragmatiques qui font qu'un objet est reconnu comme faisant partie du patrimoine », que sont :

« (i) la construction du rapport au passé à partir du présent, (ii) le fait que les opérateurs de cette construction sont des objets possédant la caractéristique constitutive de venir réellement du passé et (iii) que les pratiques liées au patrimoine s'inscrivent dans une obligation de conserver les objets pour les transmettre » (2006 : 99).

cependant fait l'objet jusqu'ici d'aucune application pratique » (Rigaud, 2008 : 34). C'est pour cette raison d'ailleurs que la loi n'a pas été modifiée.

³⁵ « La mission, après avis des commissions compétentes (en son sein et dans le cadre de la Direction des musées de France), a proposé et proposera l'acquisition d'œuvres d'art majeures qui se trouvent actuellement sur le marché de l'art international. » (Viatte, 2006 : 35.)

³⁶ « Cette politique d'achats s'effectue auprès des meilleurs marchands de l'époque (Duperrier, Huguenin, Kamer, Lecorneur Roudillon, Nicaud, Rasmussen, Ratton, Simpson), à l'occasion d'interventions avec préemption de l'État dans les grandes ventes publiques (collections Paul Guillaume ; Lefèvre, 1965 ; Bédia, 1966) et aussi, directement, dans des achats à des particuliers. » (Viatte, 2006 : 25.)

³⁷ <http://icom.museum/definition_fr.html> (Dernière consultation le 30 avril 2010).

Ces caractéristiques constituent la modalité de construction d'un rapport au passé, ou, précise Davallon, à l'ailleurs dans le cas du patrimoine anthropologique, sans toutefois expliciter si ce dernier instaure un rapport du présent à l'ailleurs ou de l'ici à l'ailleurs ou encore du présent ici au passé ailleurs, en d'autres termes si la construction du rapport à l'ailleurs intègre la dimension temporelle et comment elle le fait (*Ibid.* : 100). Cette question est abordée plus longuement à propos de l'« objet exotique » dans un texte antérieur consacré à la question du devenir patrimonial des objets ethnologiques. Davallon y dit aussi que « l'objet exotique se trouve bien entre un nous (maintenant) et un monde d'origine (ailleurs) », mais pose en plus la question de l'établissement minimal d'une continuité entre nous et cet ailleurs (2002 : 182). Il propose deux réponses :

« La première consiste à raisonner comme pour les cultures assimilées à la nôtre, à convertir, pourrait-on dire, la distance culturelle en distance historique et à faire comme si nous étions en présence d'une culture en continuité avec la nôtre mais simplement située à un stade très ancien » (2002 : 183),

ce qui correspond à la patrimonialisation de type archéologique, tandis que

« la seconde réponse choisit d'établir une continuité entre notre culture et la culture d'origine de ces objets en les installant au contraire toutes deux dans la contemporanéité. Il y a reconnaissance de l'autre culture pour ce qu'elle peut avoir de commun, non plus avec toute culture humaine en tout temps et en tout lieu, mais au présent avec notre culture. En ce cas, l'objet d'ethnologie peut être une trouvaille pour nous en ce qu'il sert de support au plaisir de découvrir d'autres pratiques, d'autres formes, d'autres expériences » (*Ibid.*).

Davallon explique que, dans tous les cas, c'est sur la reconnaissance d'un statut particulier de l'objet, en l'occurrence de son « statut patrimonial », que se fonde la décision d'extraire un objet de son contexte. Ce statut « correspond à la nécessité reconnue de le conserver, de le sauvegarder, en tant qu'il est représentant d'un monde auquel on ne saurait avoir accès sans lui » (1999 : 282 note 189). L'objet de patrimoine a donc pour fonction de représenter un monde auquel on l'associe, en sachant bien que « l'objet n'a pas été fait pour représenter son monde d'origine » (*Ibid.* : 217) et que c'est un « raisonnement » qui l'y amène.

Ce raisonnement qui conduit à reconnaître à l'objet le statut de patrimoine, Davallon le qualifie de processus de « patrimonialisation » et le caractérise comme « une boucle qui remonte vers le passé pour établir le statut patrimonial de l'objet » (2006 : 120). Selon lui, les

gestes de patrimonialisation commencent avec « la découverte d'un objet venu d'un univers avec lequel nous n'avons plus [ou pas ?] de lien » (*Ibid.* : 119). En référence à Eco, il désigne l'objet ainsi découvert du nom de « trouvaille » en précisant que « découvrir l'objet ne signifie pas obligatoirement que l'on en ignorait l'existence » et que l'objet doit en outre posséder une valeur suffisante, une valeur symbolique « en relation directe avec la rareté des objets venus de son monde d'origine » (*Ibid.* : 121). Davallon explique ainsi que

« tenir un objet pour une trouvaille n'implique pas de [le] découvrir en tant qu'objet disparu, mais de [le] voir sous un jour nouveau, comme on ne l'avait encore jamais [vu] à l'instant où le monde auquel [il] appartient risque de disparaître totalement avec [lui] » (*Ibid.*).

La découverte seule ne permet pas de donner à l'objet la fonction de représenter son passé, « la décision de lui reconnaître ce statut dépend d'un certain nombre de critères institutionnels et scientifiques ; institutionnels parce que scientifiques » (*Ibid.*). Il est notamment « indispensable (i) d'établir son origine, c'est-à-dire de certifier qu'il vient bien du monde duquel il semble venir, et (ii) d'établir l'existence de ce monde d'origine ». Ces deux gestes permettront d'authentifier la dimension patrimoniale de l'objet. « Tout le statut symbolique de l'objet de patrimoine repose sur ces opérations » (*Ibid.* : 122).

Si ce qui réunit effectivement les objets de musée c'est cette représentation d'un monde auquel ils sont liés et, conséquemment, de se voir assigner un statut patrimonial, il nous paraît indispensable de confronter les objets extra-occidentaux présents dans les collections muséales à cette proposition ainsi qu'au processus de patrimonialisation. Davallon, prenant l'exemple des écomusées, reconnaît que la forme que prennent les gestes de patrimonialisation peut varier en fonction du patrimoine considéré (*Ibid.* : 134-136). Quels sont les éléments déterminants dans le processus de reconnaissance du statut patrimonial des objets extra-occidentaux ? Et d'abord, est-ce ce statut qui leur est assigné ? Est-il concevable de remplacer la dimension temporelle, ce rapport au passé si fondamental dans le processus décrit par Davallon, par le rapport à l'ailleurs dans la reconnaissance du statut patrimonial des objets extra-occidentaux ? Davallon, nous l'avons déjà souligné, évoque cette possibilité (*Ibid.* : 100). Il parle aussi de l'importance des critères scientifiques dans l'assignation du statut patrimonial des objets. Qu'en est-il pour les collections extra-occidentales ?

2. Le rapport au savoir des collections extra-occidentales depuis le XVI^e siècle

Avant d'interroger la dimension patrimoniale des objets rassemblés aujourd'hui au musée du quai Branly, et sans faire d'anachronisme « patrimonial », attardons-nous un instant sur les conditions historiques qui ont mené à l'intégration des objets issus des sociétés extra-occidentales dans les collections muséales françaises, et notamment sur leur rapport au savoir, indispensable, selon Davallon, pour établir leur monde d'origine. Nous ne visons pas ici la description des contextes sociopolitiques qui ont mené les occidentaux – et plus particulièrement les Français – à intégrer de tels objets dans leurs collections muséales au cours de l'histoire, mais plutôt à observer le statut des objets en relation avec la constitution des connaissances scientifiques. Trois grandes étapes apparaissent. Dans une première étape, qui va des cabinets de curiosités à la constitution du Muséum des Antiques, du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e siècle, la connaissance est absente des projets de réunion des collections, qui suivent toutefois un certain ordre. Le début du XIX^e siècle marque un temps de césure pour les collections alors conservées, puis vient la seconde étape significative durant laquelle les objets prennent une tout autre place puisqu'ils deviennent nécessaires à la constitution d'une science de l'homme, d'une anthropologie, c'est-à-dire, dans la seconde moitié du XIX^e siècle,

« d'une anthropologie au sens large qui se constitue, comprenant aussi bien l'anthropologie physique que la linguistique, l'ethnographie, l'ethnologie et l'archéologie préhistorique » (Dias, 1991 : 13).

Enfin, dans un troisième temps, la transformation du musée d'Ethnographie en musée de l'Homme marque une étape dans la légitimation de l'ethnologie, tandis que la transformation, plus tardive, du musée des Colonies en musée des Arts d'Afrique et d'Océanie donne un caractère institutionnel – et scientifique ? – à la reconnaissance des qualités esthétiques des objets. C'est dans ce contexte que vont finalement être élaborés des critères de sélection antinomiques.

2.1 Du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle : des collections sans savoir

Les objets les plus anciens, qui sont aussi les plus rares dans les collections contemporaines, ont pu transiter par les cabinets des curieux avant d'entrer dans les collections muséales à la Révolution française (Daugeron, 2009). En effet, depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les « objets exotiques » étaient rapportés par les marins et les voyageurs (Schnapper, 1988 : 8) et conservés dans les cabinets des amateurs

caractérisés par leur « prodigieuse hétérogénéité » (*Ibid.* : 11). Pas de constitution de savoir ici, même si un certain ordre, notamment spatial (Daugeron, 2009 : 246), règne dans les cabinets de curiosités qui

« s’articulent toujours de quelque façon entre *naturalia* et *artificialia* qui, à leur tour, se laissent diviser entre objets antiques et modernes [...] Tout autant et même plus que la façon dont les objets sont fabriqués, c’est le matériau qui suscite l’intérêt des curieux : colliers de dents arrachées aux prisonniers, ou de piquants de porc-épic, chaussures d’écorce, canots en peau de poisson, papier ultra-mince des chinois, chapeaux et manteaux de plumes sont de ces objets ambigus, qui se laissent classer parmi les curiosités naturelles » (Schnapper, 1988 : 103-104).

Si l’on ne peut nier que la communauté des curieux constitue un groupe restreint d’agents dont la pratique est organisée autour d’un certain nombre de critères admis par ce groupe, elle reste mue par des intérêts individuels et ne prétend pas produire des connaissances scientifiques. Comme le souligne Baudrillard, « la collection est faite d’une succession de termes, mais le terme final en est la personne du collectionneur » (1968 : 128). Si le statut de *curiosité* est assigné à ces objets, les pratiques qui les entourent ne permettent pas de les considérer comme des objets de patrimoine.

Parmi ces cabinets, l’un d’entre eux tient un rôle particulier, le Cabinet du roi inauguré en 1724. Les éléments que rapporte Daugeron, entreprenant l’histoire des collections naturalistes entre 1763 et 1804, témoignent de la cohabitation des *artificialia* et des *naturalia* au sein du cabinet et du refus de Buffon, son intendant, de construire une classification dans un projet naturaliste (2009 : 83-101). Daugeron rapporte les propos publiés en 1790 par Jean-Baptiste Lamarck qui écrit :

« Le “Cabinet d’histoire naturelle du Jardin des plantes de Paris” souffre de l’absence d’ordre méthodique (ou systématique) avec des collections divisées en règnes, classes et genres. » (*Ibid.* : 105.)

Cependant, ce sont bien des « voyageurs-naturalistes » qui, à partir de la moitié du XVIII^e siècle et malgré leur nombre restreint, participent à constituer les collections exotiques (*Ibid.* : 109), rejoints par les naturalistes embarqués dans les voyages de découverte, comme celui de Bougainville (1766-1769) (*Ibid.* : 118). À la mort de Buffon en 1788, le Cabinet ne dispose pas d’un inventaire détaillé. Entre 1788 et 1893, plusieurs projets de réorganisation sont

présentés et en 1793, suite aux saisies de la Révolution, le Jardin et le Cabinet du roi se transforment pour devenir le Muséum d'histoire naturelle (*Ibid.* : 121-123).

Dans un premier temps, un grand programme d'inventaire est organisé :

« Chaque chaire doit dresser un catalogue de tous les objets de ses études appartenant au Muséum, contenant une “notice raisonnée et méthodique de chaque objet” dans le but de publier un catalogue complet. » (*Ibid.* : 123.)

Mais les artefacts culturels ne resteront dans les collections du Muséum que jusqu'en 1797. Ils seront réunis au sein du Muséum des antiques, créé en l'an v (1796-1797) à la Bibliothèque nationale, selon un projet comparatiste entre l'antique et l'exotique. « Il ne s'agit pas d'une simple accumulation mais d'un projet de connaissance à partir des collections » précise Daugeron (*Ibid.* : 503). Il reçoit alors plus d'une centaine d'objets issus du Muséum d'histoire naturelle, et s'agrandit également par l'intermédiaire des saisies à l'étranger et des cabinets d'amateurs (*Ibid.* : 514). Cependant, le Muséum des antiques ne durera que quelques années, marquant ainsi le début de

« la déshérence des collections de types ethnographiques passant d'un musée à un autre, au point que le noyau historique de cette première collection constitue une amnésie portée désormais par le musée qui les accueille aujourd'hui » (*Ibid.* : 500),

même si Ernest-Théodore Hamy

« retrace à plusieurs occasions la trajectoire d'objets du Trocadéro passés par le Muséum des antiques et en amont par le Cabinet du roi du Jardin des plantes, en particulier des collections péruviennes » (*Ibid.* : 505),

d'autres, notamment les artefacts collectés lors des voyages de découvertes dans le Pacifique, ont été presque totalement perdus³⁸ (*Ibid.* : 525-526).

En même temps que le musée, la notion de patrimoine émerge au tournant du siècle (Davallon, 1999 : 243), rendant possible la reconnaissance d'un statut patrimonial des collections extra-occidentales. Mais si les *artificialia* sont bien identifiés en une catégorie constituée, celle-ci est d'abord fondée sur l'exclusion d'une partie des collections d'histoire naturelle. Cette exclusion des objets, associée à l'échec du musée des Antiques, n'est pas

³⁸ Sylviane Jacquemin a néanmoins entrepris d'établir l'histoire des objets, notamment dans un mémoire de DEA de l'École du Louvre datant de 1991 et intitulé *Objets des mers du Sud : l'histoire des collections océaniques dans les musées et établissements parisiens du XVIII^e au XX^e siècle*. Elle y est parvenue pour certains d'entre eux, évoqués par Germain Viatte (2006 : 19).

favorable au développement de connaissances fondées sur les collections, indispensable pour établir le monde d'origine de l'objet, du moins jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle.

2.2 Le XIX^e siècle : Un savoir constitué en dehors des mondes d'origine

La disparition rapide du musée des Antiques n'empêchera cependant pas que « l'idée d'une collection de type ethnographique traverse le XIX^e siècle autour du modèle naturaliste de l'ordre méthodique » (Daugeron, 2009 : 591). Nélia Dias, souligne que c'est au cours du XIX^e siècle qu'est élaborée la notion d'objet ethnographique, d'abord définie par Edmé-François Jomard, « définition qui mettait l'accent sur la fonction de l'objet, autrement dit sur son "utilité pratique et sociale" » (Dias, 1991 : 98) puis reprise par Hamy, directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro de 1880 à 1907. Tous deux

« renforceront le côté documentaire de l'objet ethnographique, en l'intégrant dans un système de classification ». Dias poursuit : « Il ne s'agit certes pas de l'objet appréhendé en temps que "type culturel" [...] mais de l'objet en tant que témoignage, indicateur d'un stade d'évolution. L'objet remplit une fonction utilitaire ; il permet dans le cadre d'une systématique de combler l'une des catégories du système de classification et c'est pourquoi il importe peu de ramener plusieurs exemplaires d'un même objet ou de constituer des séries d'études. Les implications d'une telle conception sont explicites : les objets n'ont pas de valeur en soi, ils sont tout au plus des moyens de connaissance pour le chercheur. Plus encore, les objets ont un sens les uns par rapport aux autres et non pas pris individuellement. [...] la mise en contexte de l'objet dans son cadre d'origine et dans ses moments et modes d'utilisation devient accessoire » (*Ibid.* : 99).

À travers son projet de faire l'histoire des rapports entre les collections et le savoir anthropologique, Dias rend compte d'un moment de la constitution des instances légitimes institutionnellement et scientifiquement dans l'interprétation des artefacts extra-occidentaux, et notamment de leur différenciation avec l'archéologie sous l'influence des américanistes (1991 : 176-178). Elle montre l'étroite relation qui lie les objets et l'anthropologie qui, pour se constituer « requiert, comme condition interne de son développement, l'établissement de collections » (1991 : 14). Cependant, la pratique en cours à l'époque, qui consiste à intégrer les objets à un système de classification sans tenir compte de leur monde d'origine, permet de les considérer comme des objets soumis au regard de la science, mais pas comme des objets

patrimoniaux au sens où l'entend Davallon, c'est-à-dire des objets qui représentent leur monde d'origine et auxquels on reconnaît une certaine valeur.

2.3 Le *XX^e* siècle : Le monde d'origine des objets indispensable à la constitution du savoir

La restructuration de ce même musée d'Ethnographie, après des années de désuétude et de désengagement des pouvoirs publics, va encore modifier le statut des collections. Pour Dias,

« faute d'un rattachement à un centre d'enseignement et de recherches, le musée d'ethnographie du Trocadéro ne pouvait que devenir à long terme un conservatoire du passé et l'ethnographie une entreprise de description des collectes » (1991 : 259).

Ce rattachement qui manque au musée d'ethnographie sera entrepris lors de sa restructuration en musée de l'Homme, portée par Paul Rivet et Georges Henri Rivière. En 1925, la reconnaissance officielle de l'ethnologie française, et de sa légitimité académique, se réalise avec la création de l'Institut d'Ethnologie de l'université de Paris. Comme le souligne Christine Laurière :

« Plus encore que l'ethnologie, terminologie qui entend signifier une étroite solidarité des sciences humaines dans les faits culturels, c'est l'ethnographie surtout qu'il s'agit de promouvoir, par la pratique du terrain, si peu répandue en France. » (2003 : 57.)

Elle dit aussi comment Paul Rivet a exigé le rattachement du musée d'ethnographie du Trocadéro à la chaire d'anthropologie du Muséum national d'histoire naturelle, au moment où il en devient le professeur titulaire, en 1928, et les raisons qui l'ont mené à choisir Georges Henri Rivière « un inconnu pour l'ethnologie » (*Ibid.* : 59) comme sous-directeur. Rivière s'attellera à l'inventaire des collections déjà existantes, exprimant à cette occasion la « *grande pitié* du Musée du Trocadéro, sa lamentable déchéance » (Rivière, 2003 (1930) : 67), et tous deux s'emploieront à la création du musée de l'Homme, inauguré en 1935, et de son programme scientifique. Ce dernier est fondé sur l'intégration d'un organisme de recherche au sein du musée qui « planifie sa politique d'acquisition et organise sa documentation » (Rivière, 1989 (1980) : 182), c'est lui qui vaut au musée l'appellation de « musée-laboratoire » (*Ibid.*). Le souci de scientificité pousse Rivière à aller loin dans l'élaboration des critères d'intégration d'objets aux collections :

« L'objet ne sera pas acquis selon des critères occasionnels, mais en fonction de lois qui fondent son statut scientifique. Cet objet-document trouve ou trouvera au musée sa pleine signification puisqu'il n'y entre pas seul mais accompagné d'autres documents qui l'explicitent ou permettent de le faire. Aussi, la contextualisation de l'objet est-elle une caractéristique du musée-laboratoire, pour ne pas dire l'un de ses impératifs ; elle découle de l'exigence affirmée plus haut d'une documentation raffinée de l'objet en voie de muséalisation. Qu'il s'agisse du musée d'art ou du musée d'histoire, l'objet non situé dans son contexte culturel n'a plus la même valeur scientifique. [...] N'oublions pas la dernière condition qui permettra de voir dans les collections des objets de laboratoire : l'objet documenté doit également être représentatif. Loin des contraintes imposées par le beau et le rare, le musée-laboratoire recherche des objets susceptibles d'être de véritables témoins, puisque tout à la fois sources d'informations et composants de séries rassemblées ou à rassembler. » (*Ibid.*)

Davallon rapproche justement « les pratiques qui visent à définir et garantir le statut patrimonial de l'objet », autrement dit sa capacité à représenter son monde d'origine, de celles qui régissent le statut de témoin (2006 : 123). Pour autant, il doute de la capacité de l'objet-document, telle qu'elle est définie par Rivière, à véritablement représenter son monde d'origine. Il explique qu'un objet ethnographique conservé dans un musée n'est pas objet de patrimoine, du moins pas en tant qu'objet-document, même s'il « possède bien le statut sémiotique d'indice et que ce statut est scientifiquement établi et garanti » (2002 : 176). Ici tout se joue dans la relation entre nous et l'ailleurs que ces objets sont censés représenter.

« Car toute la puissance et la grandeur de la trouvaille résident dans le fait qu'elle désigne un lien particulier qui nous unit au monde d'origine de ces objets. [...] Ce sentiment d'élection est l'autre aspect du sentiment d'avoir reçu un don en héritage ; l'un et l'autre caractérisent la croyance en une filiation, fût-elle construite à partir de nous. Or c'est précisément ce sentiment qui n'existe pas pour les objets appartenant aux cultures extra-européennes, soit qu'il n'ait pas lieu d'être et pas de sens (pour le scientifique), soit qu'il se limite au sentiment de recevoir quelque chose qui n'appartient pas à la culture d'origine de l'objet mais qui est issu d'une capacité, d'un don, appartenant à l'humanité comme telle. » (*Ibid.* : 177.)

C'est néanmoins dans l'objectif de réunir des objets de collection contextualisés et représentatifs que seront déployées, dans le cadre du plan de restructuration du musée d'Ethnographie du Trocadéro et avec l'Institut d'ethnologie de l'université de Paris, des

missions ethnographiques. La première, la mission Dakar-Djibouti, s'est déroulée de 1931 à 1933. C'est aussi la plus célèbre, probablement parce que Michel Leiris en a fait le récit, sous la forme d'un journal intime, publié en 1934 et intitulé *L'Afrique fantôme*. Jean Jamin présente cette mission comme celle qui

« inaugure officiellement l'ère des enquêtes de terrain de l'ethnologie française, en même temps qu'elle clôt celle des grandes expéditions ethnographiques que les nations colonisatrices d'Europe occidentale avaient suscitée avant la première guerre mondiale (la Grande-Bretagne, l'Allemagne, les Pays-Bas notamment). À ce titre, elle tend à accuser le retard assez considérable que, par rapport à ces nations, la France a pris dans le domaine des recherches ethnologiques de terrain, retard que Marcel Mauss avait déjà stigmatisé en 1913³⁹ » (Jamin, 1996 : 9-10).

2.4 D'autres critères que le monde d'origine

Si l'histoire des collections extra-occidentales montre que les critères qui président à l'entrée d'objets dans les collections varient dans le temps, elle témoigne aussi de la variation des critères selon l'institution muséale qui les détermine. Alors que Rivière exhorte à ignorer « les contraintes imposées par le beau et le rare » (*op. cit.*), ce sont précisément elles qui font autorité dans d'autres cadres. Lui-même aura participé, notamment à travers la conception de l'exposition *Les Arts anciens de l'Amérique* en 1928 au pavillon Marsan du musée des Arts décoratifs⁴⁰, à donner une visibilité à l'approche esthétique des objets (Laurière, 2003 : 60). Plus généralement, comme le souligne Laurière :

« En cette fin des années 1920, les objets de ces “vastes cantons” de l'univers que sont l'Afrique, l'Océanie et les Amériques ne sont plus “chasses gardées d'ethnographes” ; ils ont obtenu leur “avènement plastique” grâce aux avant-gardes artistiques. » (*Ibid.* : 61.)

Toutefois, il reste encore, à reconnaître institutionnellement et scientifiquement cet avènement d'un autre genre que celui prôné par le musée de l'Homme. Il faudra attendre 1961 pour que le musée de la France d'Outre-mer⁴¹ – lui-même constitué sur les bases du musée permanent

³⁹ Voir dans *Œuvres III* (Mauss, 1960 : 395-435).

⁴⁰ Raoul d'Harcourt en fit le compte rendu pour le *Journal de la Société des Américanistes*, félicitant la direction du musée des Arts décoratifs et Georges Henri Rivière « de leur effort et de leur complète réussite » (1928 : 27).

⁴¹ Le musée de la France d'Outre-mer n'ayant pas participé à interpréter scientifiquement les collections, il sera rapidement évoqué ici. L'ouvrage publié à l'occasion de la fermeture du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie en rend compte (Viatte (dir.), 2002).

des Colonies, inauguré à l'occasion de l'Exposition coloniale internationale de 1931 – devienne le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie sous l'impulsion du ministre André Malraux, passant ainsi de la tutelle du ministère des Colonies à celle du ministère des Affaires culturelles. L'orientation à donner au musée reste un moment incertaine, et ce sont les anthropologues qui viennent « à son secours », d'après Dominique Taffin, principalement en intégrant les instances de sélection des acquisitions (Taffin, 2002 : 205). Comme le confirme Viatte :

« Il s'agissait d'Arts et donc d'affirmer une politique d'acquisition qui n'avait jamais pu jusqu'alors s'accomplir clairement. Pour instituer un comité technique compétent, la Direction des musées de France, dont les conservateurs n'étaient pas spécialisés en la matière, dut faire appel à des personnalités liées au musée de l'Homme. » (Viatte, 2006 : 25.)

Viatte cite, dans ce comité technique, la présence de René Huyghe, Gaston Palewsky, Claude Lévi-Strauss, Michel Leiris ou Georges Henri Rivière, les propositions émanant de Jean Guiart pour l'Océanie et Denise Peaulme-Schaeffner pour l'Afrique, remplacée plus tard par Pierre Meauzé (*Ibid.*). Il faut dire que

« le fonds constitutif [du musée de la France d'Outre-mer] venait des expositions de 1931 et 1937 et de quelques organismes à vocation coloniale ; il fut abondé par des dons peu sélectionnés de particuliers » (Viatte, 2006 : 25).

Taffin, Blind et Martin ont rendu compte plus en détail de la constitution des collections du musée de la France d'Outre-mer, aboutissant au même constat, si ce n'est qu'ils révèlent la coloration artistique donnée par le conservateur Ary Leblond (1934-1950) (Taffin, Blind & Martin, 2000 : 48-50) et par le travail de la conservation en général, participant à l'enrichissement du domaine des Beaux-arts (*Ibid.* : 61-63).

Pour exister sous sa nouvelle appellation, le musée doit se détacher de son passé de musée colonial et se positionner vis-à-vis du musée de l'Homme. Il se contente d'abord

« d'une vision strictement esthétique, a-historique et presque a-culturelle, partagée par les collectionneurs et amateurs éclairés [...]. Le musée renonce ainsi tant à la présentation sociologique qu'au volet historique qui avait pourtant originellement été assigné » (Taffin, 2002 : 205).

Il dispose, par ailleurs, de peu de moyens pour instaurer véritablement le projet de Malraux, cependant, une politique d'acquisition⁴² se met en place sur des critères esthétiques, entraînant des dons importants (Viatte, 2006 : 26). Taffin décrit le projet du musée à la fin des années quatre-vingt-dix :

« En tenant compte à la fois de l'approche sensible et des acquis de la recherche en anthropologie, en histoire de l'art, en histoire, le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie cherchait à proposer une vision originale, à plusieurs points de vue, y compris en intégrant la période coloniale. » (Taffin, 2002 : 218.)

3. Le double monde d'origine : condition de la patrimonialisation

3.1 Le monde d'origine ailleurs ne suffit pas

Au cours du XX^e siècle, on note finalement une certaine perméabilité entre ces deux « familles » de critères censées encadrer l'acquisition des objets extra-occidentaux, et donc l'assignation du statut d'objet de musée. Elle touche à la fois les agents légitimes, puisque les anthropologues participent au comité d'acquisition des collections du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, mais aussi les critères de sélection des objets lors des campagnes de collecte, par exemple. Annie Dupuis, souligne ainsi l'existence d'une conscience de l'aspect esthétique des objets collectés pour le musée de l'Homme :

« Notons, en outre, à quel point le sens esthétique de ces deux femmes [Denise Paulme et Déborah Lifchitz] les ont [sic] amenées à collecter de beaux objets, notamment cette célèbre statue hermaphrodite, destinée explicitement à une présentation esthétique, déjà comptée parmi les chefs-d'œuvre du musée de l'Homme et exposée comme telle en 1965. [...] on peut donc s'interroger sur l'argument selon lequel les ethnologues ne s'intéresseraient pas à la beauté des objets : il vient sans doute du fait de leur intention de collecter des objets représentatifs d'une culture (et pas seulement les plus beaux, ce qui est vrai jusqu'à un certain point, comme on vient de le voir). » (1999 : 520.)

Jean Jamin soulève ce même paradoxe à propos du musée de l'Homme, de manière plus générale :

« Au fur et à mesure que se mettait en place une muséographie scientifique et que se rationalisait la collecte des objets ethnographiques [...] la qualité esthétique, la pureté

⁴² Pour un détail des acquisitions dans le cadre des collections africaines, voir Féau (1999).

stylistique des pièces rapportées et présentées s'améliorait très nettement, de même qu'augmentait le nombre de pièces relevant de ce que l'on peut considérer comme de l'art (masques, statues, etc.). » (1985 : 63.)

Mais pour Davallon ces collections, qu'elles soient ethnographiques ou d'« objets d'art » – ce qui se traduit par une relation esthétique à l'objet dans le sens que lui donne Jean-Marie Schaeffer (1996) – ne sont pas patrimoniales, ou du moins ne l'étaient pas avant l'inauguration du musée du quai Branly. Davallon incrimine, on l'a vu, la distance culturelle et spatiale entre nous, qui reconnaissons la valeur symbolique des objets, et l'ailleurs du monde d'origine des objets ; ainsi que l'incapacité de l'objet à représenter, dans ces conditions, un monde d'origine avec lequel nous, au présent, puissions être liés. Car,

« pour qu'il y ait patrimoine, il faut aussi reconnaître l'objet comme représentant de son monde d'origine [...] il est essentiel de lui donner le statut sémiotique de trace du passé (ou de l'ailleurs) dans le présent pour que soit reconnu son statut symbolique d'objet patrimonial » (2002 : 173).

Si l'on considère maintenant les collections déjà réunies dans les institutions muséales françaises, il nous faut compter, semble-t-il, avec non pas un mais deux mondes d'origine de l'objet. Le premier, cet « ailleurs » dont l'objet est l'indice, ne semble pas permettre d'inscrire l'objet dans un processus de patrimonialisation, quelle que soit la documentation qui accompagne l'objet, mais cette dimension n'est plus la seule à compter dans le cas de collections réunies au musée. Il faut aussi compter avec le passé de ces collections, qu'il soit lointain de plusieurs siècles ou de seulement quelques décennies, ce passé dont on peut situer l'origine, selon les cas, au moment de la collecte ou de l'acquisition, un temps avant l'entrée au musée ou chez un collectionneur. Dans ces conditions, l'objet devient bien la trace de notre passé et de la construction de notre relation à l'ailleurs ainsi que de la construction du goût.

3.2 La reconstitution du monde d'origine muséal

Les démarches pour reconstituer l'histoire des objets présents dans les musées sont de plus en plus nombreuses. Sylviane Jacquemin a, parmi les premiers, tenté de retracer le cheminement des collections, en l'occurrence des objets océaniques entrés dans les collections publiques françaises depuis le XVIII^e siècle, rencontrant quelques succès dans cette entreprise (1991). D'autres vont également dans ce sens. Nanette Jacomijn-Snoep a, par exemple, retracé les conditions de collecte des *Minkisi*⁴³ à la fin du XIX^e siècle dans le but de décrire

« le processus historique de la formation du goût ayant présidé à leur évaluation et l'influence de celui-ci sur les mécanismes du marché qui ont affecté autant leur production locale que leur sélection opérée par les collecteurs européens et américains » (2005 : 99-100).

Elle aboutit à la question suivante :

« Ne sont-ils pas effectivement devenus “nos” fétiches sous l'effet des actions et du regard de tous ceux qui les ont détenus depuis le jour de leur collecte ? Ne s'agit-il pas de “fétiches” qui refléteraient davantage les préoccupations des collecteurs européens que les pratiques religieuses des habitants de la région de Bas-Congo ? » (*Ibid.* : 105.)

Autrement dit, le *nkisi* n'appartient plus à son monde d'origine. Même les critères d'authenticité qui l'y rattachent sont ceux déterminés par les collecteurs et les musées : « Le *nkisi* qui porte clairement des traces d'usage est défini comme authentique. » (*Ibid.* : 114.)

À travers cet exemple, une autre dimension apparaît, celle d'une histoire collective des objets. Jacomijn-Snoep parle ainsi davantage *des minkisi* comme un ensemble que de l'histoire individuelle des objets, même si le parcours de l'un d'entre eux introduit l'article :

« Il en est ainsi de la sculpture anthropomorphe que Robert Visser, un exploitant allemand de plantation, ramena du Congo alors français. Cet objet fut collecté à la fin du XIX^e siècle et vendu un siècle plus tard chez Sotheby's, en automne 2000, pour un montant de trois cent vingt mille dollars. » (2005 : 97.)

Cependant, si cette démarche qui considère des ensembles d'objets caractérise bien une partie des travaux portant sur les collections extra-occidentales, d'autres tendent à individualiser la recherche consacrée à l'histoire des objets extra-occidentaux. C'est le cas, par exemple, de

⁴³ « Ces statues à clous, qui appartiennent à la catégorie des objets appelés *minkisi* (au singulier *nkisi*) par les Kongo, se présentent aussi bien sous l'aspect de contenants informes (paquet) ou préfabriqué (bouteille, boîte, céramique ou panier) que sous celui de sculptures élaborées. » (Jacomijn-Snoep, 2005 : 99.)

celles menées sur la statue qui serait dédiée au *vodun* Gou, entrée dans les collections du musée d'Ethnographie en 1894, exposée depuis 2000 au pavillon des Sessions et saisie lors de la conquête du Dahomey par les Français. Que lui vaut ce régime particulier ? Si l'on en croit Maureen Murphy, « l'itinéraire de la statue dahoméenne analysé ici est représentatif, à plus d'un titre, du voyage de nombreux objets d'Afrique dans l'imaginaire occidental » (2009 : § 2). Elle est aussi « l'une des rares statues de fer de taille humaine en provenance d'Afrique, à la fin du XIX^e siècle » (*Ibid.* : § 3), et enfin elle a été réalisée par un artiste qui est identifié, Akati Ekplékendo. La démarche entreprise pour retracer l'histoire de la statue Gou repose donc sur, et démontre à la fois, la représentativité de cet objet, sa rareté et, ce qui lui donne par-dessus tout droit à l'individualité, un auteur en même temps que des traces d'usage, gages de son authenticité. Maurice Delafosse d'abord (1894a et b), cité par Murphy, Marlène Biton ensuite (1994), Gaëlle Beaujean-Baltzer enfin tâcheront de retracer le parcours de cet objet, un « défi pour la mémoire », selon Beaujean-Baltzer (2007).

Les textes mis à la disposition du public dans les salles du pavillon des Sessions, réunis dans un catalogue (Kerchache (dir.) : 2000), témoignent d'ailleurs de la généralisation de cette démarche de reconstitution individuelle du monde d'origine muséal des objets extra-occidentaux exposés au Louvre.

3.3 Monde d'origine ailleurs et monde d'origine muséal

Cette histoire des objets, individuelle ou collective, nous montre aussi, si c'était encore nécessaire, que les critères qui ont présidé à l'entrée des objets dans les collections, qu'ils soient scientifiques ou non, ne perdurent pas. Ce sont finalement moins ces critères qui donnent leur statut aux objets de musée que les objets extra-occidentaux sont devenus, que les porteurs successifs du discours légitime sur les objets qui, en fonction du contexte, réinterprètent les collections. L'histoire des objets de musée extra-occidentaux le montre avec force.

Ce qui se joue avec la production d'une connaissance des objets au sein des collections occidentales, au-delà de l'intérêt historique, c'est aussi la construction d'un attachement créant une relation symbolique aux objets en tant qu'ils représentent non pas l'ailleurs, ni l'ailleurs dans le passé, comme le fait parfois l'archéologie (Davallon, 2002 : 183), mais notre

relation à l'ailleurs dans le passé à partir du présent, ce passé n'étant pas toujours si lointain⁴⁴. Si, comme le dit Davallon, « la valeur de l'objet de patrimoine est proportionnelle à la connaissance qui peut être construite du monde d'origine » (2002 : 171), et si ce monde d'origine est reconstitué, étudié, alors les objets seront bien pris dans un processus de patrimonialisation. Pour les objets issus des sociétés extra-occidentales, ce processus implique de considérer deux mondes d'origines, le monde d'origine *muséal* et le monde d'origine *ailleurs*, le premier n'annulant pas le second dont les objets restent l'indice, à défaut d'en être le témoin. La reconnaissance, la reconstitution du monde d'origine muséal tient compte de cet ailleurs dans la mesure où ce dernier participe au processus d'authentification des objets, et où il montre à quel point les occidentaux ont fait les leurs ces objets venus d'ailleurs. Mais encore faut-il que la reconstitution de ce monde d'origine muséal, nécessaire pour entrer véritablement dans une logique de patrimonialisation, soit effectivement réalisée.

4. Le musée du quai Branly : une entreprise de patrimonialisation ?

Le musée du quai Branly est devenu le détenteur des collections extra-occidentales nationales, et dans le même temps l'institution légitime dans l'assignation d'un statut des objets. Ce nouvel établissement muséal semble avoir été créé pour tenter de favoriser l'émergence d'un autre statut des objets muséaux extra-occidentaux, différent du statut d'objet de musée. S'agit-il pour autant de leur assigner un statut patrimonial ?

4.1 Le moment de la rupture

Considérons d'abord le moment de la rupture. À l'initiative du pouvoir politique, elle repose en grande partie sur la délégitimation des agents reconnus jusque-là, institutionnellement et scientifiquement, comme les agents porteurs du savoir sur les objets : les anthropologues. L'argument n'est pas nouveau : le musée de l'Homme dépérit (Dias, 2007 : 78), comme, en son temps, le musée d'Ethnographie du Trocadéro (Dubuc, 1998 : 75), tandis que les anthropologues se désintéressent des collections (Jamin, 1998). La rupture avec ce savoir n'émane donc pas de la communauté scientifique concernée, même si anthropologues et ethnologues avaient entamé une démarche critique vis-à-vis de leur discipline (Affergan, 1997 ; Bensa, 2006). Ceux-ci sont écartés à travers le déplacement des

⁴⁴ Rappelons ici qu'une grande partie des collections aujourd'hui conservées au musée du quai Branly a été réunie à la fin du XIX^e et au XX^e siècle.

collections du musée de l'Homme, mais aussi par l'intégration tardive d'un directeur scientifique anthropologue à la Mission de préfiguration et l'abandon de certaines pratiques comme la collecte de terrain :

« Nos choix devaient être parfaitement préparés et justifiés, ce qui supposait en particulier une réflexion très prudente sur les conséquences d'accumulations de collections inégales en qualité résultant de la pratique, traditionnelle dans les musées ethnographiques, de collectes effectuées sur le "terrain" par des chercheurs. Il nous apparut donc préférable de suspendre cette pratique devenue aujourd'hui assez rare. »
(Viatte, 2006 : 9.)

Enfin, la croyance selon laquelle anthropologues et ethnologues n'étaient pas ouverts à l'étude formelle des objets est entretenue, et des travaux comme ceux de Louis Perrois, cherchant à reconstituer les écoles stylistiques des statues Fang, ne sont pas évoqués (1989).

Le MAAO, quant à lui, n'a pas démerité, il a même mis en place depuis le début des années quatre-vingt-dix de véritables politiques d'acquisition et d'exposition (Taffin, 2002 : 217-218), mais ses locaux ne peuvent se départir des stigmates de la colonisation. La rupture est donc, on le voit, volontaire et orchestrée. Elle n'est pas, à première vue, telle que la décrit Davallon, la « disparition de l'objet et/ou de son contexte » (2006 : 122), mais à première vue seulement.

4.2 Le moment de la découverte de l'objet comme « trouvaille »

Chacun, au fil du temps, s'est appliqué à rendre compte de l'état de désuétude dans lequel il a retrouvé les collections qui lui étaient confiées. Jean Jamin évoque ainsi la

« tendance qu'ont eue Rivet et Rivière de laisser leurs prédécesseurs dans l'ombre et de noircir – à des fins "politiques", non sans opportunisme – le passé du musée d'Ethnographie du Trocadéro, "magasin de bric-à-brac"⁴⁵, disent-ils, quand ils s'installent en 1929 » (Jamin, 1985 : 55).

Germain Viatte, directeur de la Mission de préfiguration puis du musée du quai Branly, ne déroge pas à cette règle. Il explique ainsi

⁴⁵ En employant l'expression « bric-à-brac », Jamin fait en réalité référence à un article de Rivet et Rivière cité par Laurière dans son article intitulé « Georges Henri Rivière au Trocadéro : du magasin de bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette » (2003 : 63). L'article en question a paru en 1931 dans le premier numéro du *Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro* intitulé « La réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro » (Rivet & Rivière, 1931).

qu'« environ dix mille objets seulement avaient été photographiés au musée de l'Homme sur une masse que les estimations transmises par le musée évaluaient à quelque cinq cent mille pièces, le dénombrement exact s'avérant impossible à cause de la dispersion des sources documentaires et de l'absence de localisation précise des objets dans les réserves. Au musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie⁴⁶, la situation était plus claire malgré une certaine incohérence des inventaires et la déshérence dans laquelle se trouvaient encore les collections du "fonds historique" regroupant, autour de fonds constitués pour le musée des Colonies et celui de la France d'Outre-mer qui lui fit suite tout ce qui concernait "l'art colonial" » (2006 : 34).

L'état dans lequel les membres de la Mission de préfiguration du musée du quai Branly *trouvent* les collections « pour beaucoup d'entre elles, depuis longtemps enfouies et oubliées » (*Ibid.*), justifie alors la mise en place de ce qui sera appelé le « chantier des collections », le terme « chantier » évoquant à la fois l'ampleur de l'entreprise et l'expression employée en archéologie pour qualifier les fouilles réalisées sur le terrain. À travers ce chantier des collections, il s'agit :

D'« évaluer leur contenu sur les plans qualitatif et quantitatif, de réaliser la couverture photographique des fonds et d'entreprendre leur informatisation, d'engager les opérations élémentaires de conservation préventive (en traitant au préalable par anoxie tout forme d'infestation) et de prévoir un atelier de restauration d'urgence. » (Viatte, 2006 : 34.)

C'est finalement la découverte de l'objet comme « trouvaille », au contact direct des objets, qui est réalisée, ou du moins mise en scène.

Que cette découverte ait lieu au sein même des collections muséales, ce qui signifie qu'elle touche des objets de musée déjà soumis à l'obligation de garder, va dans le sens de la reconnaissance du monde d'origine muséal des objets, qui doit néanmoins être associée à la propriété de l'objet de renvoyer, de façon indicielle, à son monde d'origine ailleurs pour permettre d'interpréter ces objets comme nos objets de patrimoine. C'est la reconnaissance du monde d'origine muséal qui a permis que le crâne de cristal conservé dans les collections du musée du quai Branly, reconnu comme un faux « taillé avec des outils européens dans un

⁴⁶ Dont Germain Viatte a été le dernier directeur.

cristal brésilien » (Le Fur (dir.), 2006 : 259)⁴⁷ après avoir longtemps été considéré comme un chef-d'œuvre de l'art aztèque, devienne non pas le témoin du monde d'origine qui lui a longtemps été attribué mais le témoin d'un goût et d'une fascination des Occidentaux au XIX^e siècle. Isolé, chacun des deux mondes d'origine ne nous permet pas d'assigner ce statut patrimonial à un objet.

5. Du patrimoine de la nation au patrimoine de l'humanité

L'institution du musée du quai Branly ne se contente pas de faire en sorte de reconnaître des objets extra-occidentaux déjà réunis comme nos objets de patrimoine, il les inscrit aussi dans la perspective plus large de leur reconnaissance en tant que patrimoine de l'humanité, distinguant ainsi deux types de patrimoine :

« Conscient de n'être, en quelque sorte, par ces alluvions successives, que le reflet de son temps, le musée se nourrit de ces enrichissements parce qu'ils contribuent à établir peu à peu le patrimoine collectif de la nation (qui est, rappelons-le, imprescriptible et inaliénable) et celui de l'humanité toute entière. » (Viatte, 2006 : 10.)

Ici, le « patrimoine de la nation » paraît correspondre à celui dont nous avons tenté de décrire la patrimonialisation, patrimonialisation qui ne peut se faire sans considérer conjointement le monde d'origine muséal et le monde d'origine ailleurs. Qu'en est-il du patrimoine de l'humanité ? L'extension même de la notion de patrimoine à l'humanité n'a rien d'évident. Elle est employée dans les statuts de l'ICOM (*op.cit.*), dans le but d'élaborer une définition large et commune des missions du musée qui convienne à l'ensemble des acteurs mondiaux et qui tienne compte de l'hétérogénéité des collections muséales. Même s'il n'est pas sûr que l'institution atteigne ce but, son objectif est de toute façon différent de celui du musée du quai Branly. Pour le musée il ne s'agit pas de définir l'institution muséale à l'échelle internationale mais d'attribuer un statut à des objets qui, parce qu'ils sont issus d'autres sociétés que la nôtre, ne peuvent être concernés par le processus de patrimonialisation tel qu'il est décrit par

⁴⁷ Le crâne a été exposé en 2006 lors de l'exposition inaugurale du musée du quai Branly « D'un regard l'autre » et à nouveau en 2008, à l'occasion de la sortie du film *Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal*. « Alphonse Pinart, explorateur, archéologue, linguiste et collectionneur passionné, acheta en 1875 une importante collection d'antiquités précolombiennes à Eugène Boban. Ruiné, il l'échangea en 1878 avec l'État français contre le financement d'une nouvelle campagne d'exploration dans les deux Amériques. La collection d'Eugène Boban, inégale, contenait ce crâne de cristal qui fut longtemps considéré comme l'un des chefs-d'œuvre aztèque du musée du Trocadéro puis du musée de l'Homme. S'il s'est avéré taillé avec des outils européens dans un cristal brésilien, ce faux du XIX^e siècle conserve intact son pouvoir de fascination. Il pourrait en effet correspondre à certaines sensibilités millénaristes associant la fascination pour le crâne et la pureté du cristal » (Le Fur (dir.), 2006 : 259).

Davallon. Néanmoins, c'est en termes patrimoniaux que l'institution muséale offre une réponse à la circulation de ces objets dans la sphère muséale en agissant sur la notion même de patrimoine. On peut alors s'interroger sur les modalités de certification à l'échelle du patrimoine de l'humanité, et sur la relation du patrimoine de la nation au patrimoine de l'humanité.

5.1 Objectivation de la valeur d'ancienneté

Si l'on en croit Germain Viatte (2006 : 46), dans l'assignation du statut de patrimoine de l'humanité la certification du monde d'origine de l'objet passe d'abord par la reconnaissance de son ancienneté. Mais ni l'apparence des objets, comme d'éventuelles traces d'usure ou de dégradation, ni les savoirs anthropologiques qui ont pu être produits à leur sujet ne sont considérés comme des garants de cette ancienneté dans le cadre de la Mission de préfiguration du musée du quai Branly. En revanche, celle-ci est, pour un certain nombre d'objets, certifiée grâce au procédé de datation au carbone 14 et, globalement, à travers leur histoire dans les collections muséales ou leur *pedigree* acquis dans les collections privées, c'est-à-dire, pour le dire rapidement, les « occidentaux entre les mains de qui l'objet est passé » (Price, 2006 (1989) : 150). C'est en tout cas dans ces conditions que l'ancienneté des objets déjà entrés dans les collections ou acquis spécialement pour le pavillon des Sessions a été évaluée :

« Un premier travail de datation au carbone 14 fut réalisé par le professeur Georges Bonani sur la plupart des œuvres proposées [par Jacques Kerchache] qui révéla des datations effectivement très anciennes [...] Nous choisîmes d'acheter une sculpture collectée en 1958-1959 par Marcel Evrard à Ireli, au pied de la falaise de Bandiagara, et que le C14 permet de situer vers le XVI^e siècle. » (Viatte, 2006 : 46.)

Dans ce contexte, la notion de patrimoine de l'humanité semble reposer sur la valorisation de la distance temporelle plus que sur la connaissance du monde d'origine de l'objet, même si l'on peut situer le lieu et le moment de sa collecte. La valeur d'ancienneté n'est pas pour autant « subjective » puisqu'elle repose non pas sur l'apparence des objets mais sur une méthode éprouvée scientifiquement qui *l'objectivise*, qui retrouve quelque chose de son contexte (Davallon, 2006 : 79). Nous faisons ici référence à Davallon expliquant que pour Aloïs Riegl, la « valeur d'ancienneté » est subjective dans le sens où elle « fait appel à la sensibilité, l'affectivité, l'immédiateté de la perception des traces du temps » (*Ibid.* : 78). Or il

semble que, dans le cas des objets extra-occidentaux, la perception des traces du temps ne permette pas de certifier cette valeur d'ancienneté et qu'elles aient besoin d'un appui scientifique à la fois indiscutable et neutre, puisqu'il ne mobilise pas les savoirs déjà construits, la datation au Carbone 14.

5.2 Reconnaissance d'une valeur esthétique intrinsèque

Si l'apparence des objets ne participe pas à certifier le monde d'origine considéré dans sa dimension temporelle, elle fait néanmoins « appel à la sensibilité, l'affectivité, l'immédiateté de la perception [...] des formes et des couleurs » (Davallon, *op. cit.*), autrement dit à leur reconnaissance comme objets esthétiques. Comme l'explique Viatte :

« Il nous fallait affirmer à travers des pièces uniques l'extraordinaire diversité de l'invention plastique, leur dimension émotionnelle et culturelle, la qualité, parfois stupéfiante, des savoir-faire » (Viatte, 2006 : 9),

et plus particulièrement à propos du pavillon des Sessions :

« Il s'agit non pas de constituer un nouveau département du Louvre, mais d'affirmer symboliquement, à quelques années de l'ouverture du futur musée, le statut à part entière des œuvres qui relèvent des arts primitifs. » (Viatte, 2000 : 79.)

On entre ici de plain-pied dans ce que Jean-Marie Schaeffer désigne comme « une conception naïve de la notion d'*œuvre d'art* qui l'identifie à celle d'*artefact esthétique* » (1996 : 14). Or, pour Schaeffer,

« il faut se rendre à l'évidence que la fonction esthétique n'est pas une condition indispensable pour qu'un produit humain soit une œuvre d'art. [...] ne pas faire la distinction entre l'artistique et l'esthétique nous condamne à une confusion entre ce qui revient à l'œuvre et ce qui est dû à la relation que nous entretenons avec elle » (*Ibid.* : 14-15).

Pourtant, dans la constitution du pavillon des Sessions, ce sont bien les propriétés plastiques des objets qui contribuent à leur assigner le statut d'œuvre d'art. Cette assignation s'appuie sur une croyance partagée, dont Schaeffer a rendu compte,

« selon laquelle la dimension esthétique impliquerait l'existence d'un type d'objet spécifique doté de propriétés internes tout aussi spécifiques, à savoir des propriétés

purement perceptives (et néanmoins surnuméraires par rapport aux propriétés perceptives banales) » (2004 : 34).

On retrouve cette conception d'« une classe d'objets au sens ontologique du terme, une classe définie par des propriétés internes (esthétiques ou artistiques) surnuméraires par rapport aux propriétés “banales”, qu'elles soient internes (les propriétés physiques et artefactuelles) ou relationnelles (les propriétés intentionnelles et fonctionnelles) » (*Ibid.* : 28) dans certains propos de Viatte, notamment lorsqu'il parle de « l'accumulation dans les musées ethnographiques d'abondantes collections d'objets d'art, mais qui n'étaient pas appréciés comme tels » (Viatte, 2006 : 11). Il sous-entend ainsi qu'un certain nombre d'objets conservés jusque-là au musée de l'Homme sont, ontologiquement, des objets d'art, cette qualité intrinsèque étant révélée au Pavillon des Sessions. Or, d'une part, la découverte est toute relative puisque le musée d'Ethnographie du Trocadéro a inauguré en 1932 une « salle du Trésor » destinée à « rapprocher pour le plaisir de nos yeux » des pièces particulièrement remarquables du point de vue artistique (Rivière *in* Dias, 2007 : 72-73) et que le musée de l'Homme a pu programmer des expositions telles que *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme* (1965), déjà citée, mais aussi *Arts connus et arts méconnus de l'Afrique Noire, collection Paul Tishman* (1966), *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* (1967) ou *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada* (1969) ; d'autre part, Schaeffer dénonce de manière égale les postures ontologiques internes esthétique ou ethnographique. Selon lui :

« La décontextualisation et la défonctionnalisation des artefacts [...] ont lieu loin en amont du geste de les exposer. Le geste décisif a été le fait même de les extraire de la société qui les avait produits et utilisés. Et ce geste ne saurait être annulé en opposant une “bonne” muséification cognitive à une “mauvaise” muséification esthétique. » (2004 : 33.)

Il n'y a donc, si l'on en croit Schaeffer, pas plus de statut intrinsèque ethnographique qu'esthétique, il n'y a que des « conduites » vis-à-vis des objets. Au pavillon des Sessions, c'est la présence des objets dans un lieu comme le musée du Louvre, le choix d'objets formellement uniques, du moins dans les collections occidentales, et de la présentation d'objets tels qu'une cuillère comme des « sculptures » (Kerchache (dir.), 2000 : 207-210) qui invite à adopter une conduite esthétique. Cela dit, c'est parce que les acteurs de l'ouverture du pavillon des Sessions ont « l'idée que l'ontologie profonde des *artefacts* serait celle de leurs supposées propriétés esthétiques » (Schaeffer, 2004 : 34) et la conviction que l'être humain n'a pas besoin de connaissance pour percevoir, de manière sensible, ces propriétés que leurs

propos convergent vers l'assignation du statut d'œuvre d'art et, en même temps, du statut de patrimoine de l'humanité.

5.3 Le musée du quai Branly assigne-t-il le statut de patrimoine aux objets qu'il conserve ?

Dans ces conditions, étendre la notion de patrimoine à l'humanité ce n'est pas placer le patrimoine national dans une perspective mondiale, c'est considérer les mêmes objets selon deux perspectives que l'on veut patrimoniales et qui ne se recouvrent pas l'une l'autre. La première repose sur la reconstitution historique de la circulation de l'objet dans les collections muséales et admet que le geste de prélèvement des objets puisse être authentifié en tant que monde d'origine. La seconde s'appuie sur les qualités esthétiques intrinsèques des objets et la capacité de l'humanité entière à les reconnaître, indépendamment d'un savoir. En l'état, la nature patrimoniale de la seconde nous paraît discutable, parce que, comme Schaeffer le démontre, les qualités esthétiques des objets ne peuvent être considérées intrinsèquement, mais aussi parce qu'elle est fondée principalement sur une déclaration qui vise à apporter une réponse rapide à la question politique soulevée par la présence de telles collections en France. L'ancienneté et la sensibilité ne peuvent constituer des critères suffisants pour établir le fondement patrimonial des collections. Quant au patrimoine national, s'il y a patrimonialisation, elle est en train de se faire, inachevée, et se situe dans un contexte où le savoir légitime ayant été profondément remis en question, il devient nécessaire de s'appuyer sur une autre forme de savoir encore en construction.

Que les discours programmatiques du musée du quai Branly ou ceux qui ont entouré l'inauguration de l'exposition de préfiguration réalisée au pavillon des Sessions du musée du Louvre déclarent que les objets sont des objets de patrimoine ne suffit donc pas à assigner le statut d'objet de patrimoine. En considérant comme acquis le statut patrimonial de l'objet de musée extra-occidental à l'échelle nationale et à l'échelle de l'humanité, les discours programmatiques du musée du quai Branly tendent à neutraliser l'interrogation que doit susciter le processus d'assignation d'un statut de l'objet par l'institution muséale et les conditions de cette assignation, notamment dans son rapport au savoir. D'ailleurs, c'est la conception intrinsèque de la fonction de l'objet partagée par les acteurs du champ qui rend possible la neutralisation de l'interrogation du statut des objets (Schaeffer, 2004).

Ce ne serait pourtant pas la première fois que le rassemblement de collections extra-occidentales au sein d'une institution muséale est à l'origine du développement de la connaissance sur et avec les objets. Le musée d'Ethnographie du Trocadéro d'abord, le musée de l'Homme ensuite, ont déjà été le lieu de la construction du savoir légitime. Le musée du quai Branly a lui aussi ce projet de développer les connaissances sur les collections. Rompant avec la forme du musée-laboratoire développée par Rivet et Rivière, le nouveau musée favorise les échanges avec les chercheurs extérieurs à l'institution et avec les historiens de l'art, comme en témoignent les actes du colloque *Histoire de l'art et anthropologie* organisé par l'Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) et le musée du quai Branly, publiés sous la direction de Thierry Dufrêne et Anne-Christine Taylor sous le titre : *Cannibalismes disciplinaires : Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (2010), tandis que la revue *Gradhiva*, désormais publiée par le musée du quai Branly, porte pour sous-titre depuis le numéro 9 (2009), non plus « revue d'anthropologie et de muséologie » mais « anthropologies des arts ». Cependant, de l'aveu même de Viatte,

« la situation reste encore, malgré des efforts récents considérables, extrêmement critique, notamment en raison du petit nombre de spécialistes capables de s'y investir » (Viatte, 2006 : 11).

Dans le contexte de la dissolution des institutions muséales nationales, de la délégitimation du discours scientifique porté sur les objets issus des sociétés extra-occidentales, en raison de l'incertitude qui pèse sur le statut des objets conservés au musée du quai Branly et dans la mesure où les discours programmatiques déclarent que les objets conservés au musée du quai Branly sont des objets de patrimoine *poser la question du statut assigné aux objets extra-occidentaux conservés au musée du quai Branly revient à se demander si le musée du quai Branly assigne le statut d'objet de patrimoine aux objets issus des sociétés extra-occidentales qu'il conserve, autrement dit, si le musée du quai Branly entreprend de certifier le monde d'origine ailleurs et le monde d'origine muséal des objets, de telle façon que le processus d'assignation du statut d'objets de patrimoine puisse être réalisé.*

Conclusion du troisième chapitre

En rapprochant l'histoire de la constitution des collections extra-occidentales avec le processus de patrimonialisation décrit par Davallon, nous avons pu constater que les objets issus des sociétés extra-occidentales conservés au musée du quai Branly n'avaient encore

jamais été des objets de patrimoine, bien qu'ils aient déjà donné matière à une production de savoirs dans des contextes antérieurs et bien qu'ils aient été conservés au musée depuis longtemps. En effet, nous avons montré que l'assignation du statut de patrimoine nécessite de créer un lien entre nous et les mondes d'origine des objets. Or les objets extra-occidentaux, par définition, viennent d'ailleurs et le développement de connaissances sur les objets est nécessaire à l'assignation du statut de patrimoine.

Nous avons pu établir que, pour créer un lien avec des objets des autres et en faire nos objets de patrimoine, il fallait certifier, grâce au savoir, non pas un mais deux mondes d'origine des objets : le monde d'origine ailleurs spatial et temporel, qui correspond au monde d'origine tel que le conçoit Davallon (2006), et le monde d'origine muséal, qui n'est autre que le parcours de l'objet dans les collections occidentales, celui-ci pouvant varier en fonction de l'époque et des conditions du prélèvement de l'objet, du passage de l'objet entre les mains de propriétaires publics ou privés et des intentions de ces derniers, etc. En d'autres termes, en fonction des contextes antérieurs au sein desquels l'objet a déjà eu pour fonction de signifier dans le monde occidental. Or le savoir déjà constitué sur les objets qui permettrait d'établir le lien entre l'objet et son monde d'origine ailleurs, le savoir anthropologique, a été délégitimé au moment de la création du musée du quai Branly, et le lien entre les objets et le monde d'origine muséal est reconstitué pour une minorité d'entre eux seulement.

On ne peut pas se fier uniquement au discours programmatique des agents décideurs pour identifier le statut des objets extra-occidentaux, d'abord parce qu'il conserve une conception esthétique intrinsèque du statut des objets mais aussi parce qu'il reste un discours d'intention. Pour répondre à la question du statut patrimonial des objets conservés au musée du quai Branly dans une perspective searlienne, il faut donc encore identifier le contexte pertinent qui puisse témoigner de l'assignation, ou non, du statut d'objet de patrimoine par la double certification du monde d'origine au sein du musée du quai Branly.

CHAPITRE 4

L'EXPOSITION, CONTEXTE DE L'IMPOSITION DU STATUT

Les discours institutionnels ne permettent pas de rendre compte du statut assigné aux objets au musée du quai Branly, le savoir légitime sur les objets est en construction et, comme le montre Schaeffer interrogeant la notion d'objets esthétiques, le débat sur le statut, esthétique ou non, de l'objet extra-occidental ne peut trouver d'issue dans les termes dans lesquels il a été posé jusque-là, c'est-à-dire dans une approche intrinsèque de la fonction de l'objet où celle-ci est définie par ses propriétés « internes » (2004 : 28). Pour prétendre interroger le statut de l'objet, il faut donc identifier le contexte dans lequel les agents – dont nous avons vu qu'ils étaient partagés en deux groupes : les agents décideurs et la communauté –, sont susceptibles d'assigner le statut de l'objet.

Nous avons noté auparavant qu'il pouvait y avoir différentes échelles de contexte imbriquées, comme le contexte politique ou scientifique, à l'échelle internationale ou nationale, ou encore, compris dans les précédents, celui d'une institution muséale précise, comme le musée du quai Branly. Dans la situation que nous avons décrite, toutes ces échelles ne sont pas également pertinentes pour observer l'assignation du statut des objets extra-occidentaux. Il reste donc à déterminer le contexte le mieux à même de rendre compte de l'assignation de ce statut.

Un critère, énoncé par Searle, semble déterminant : dans le cas où la fonction imposée ne dépend pas des qualités intrinsèques de l'objet, en d'autres termes quand cette fonction est une fonction de signification, le contexte doit permettre l'assignation collective du statut imposé par les agents décideurs. Ainsi, en considérant que Y représente la fonction assignée à X :

« le terme Y doit assigner un nouveau *statut* que l'objet n'a pas déjà du seul fait qu'il satisfait le terme X ; et il doit y avoir accord collectif, ou du moins acceptation collective, à la fois dans l'imposition de ce statut à la chose désignée par le terme X, et sur la fonction qui va de pair avec ce statut » (1998 (1995) : 65).

Nous en déduisons que le contexte pertinent pour rendre compte du processus d'assignation est, d'une part celui qui rend possible la reconnaissance de la légitimité des agents décideurs aux yeux des agents de la communauté ; d'autre part, celui qui rend accessible le statut

assigné par les agents décideurs à la communauté au sens large, et ainsi qui réunit les conditions favorables à l'assignation collective.

Un autre élément nous paraît décisif. Dans la mesure où les objets dont on interroge le statut sont des objets physiques investis de signification, et où

« la représentation collective est publique et conventionnelle, et [...] requiert un véhicule quelconque. Rien ne se fera si l'on se contente de scruter ou d'imaginer les caractéristiques de l'élément X. Nous avons donc besoin de mots [...] ou bien nous avons besoin de symboles qui ressemblent à des mots » (*Ibid.* : 102).

Le contexte retenu doit permettre d'observer ces « mots » et ces « symboles qui ressemblent à des mots », que Searle appelle aussi des « marqueurs », pour identifier le statut de l'objet (*Ibid.* : 96). Enfin, plus pragmatiquement, l'étendue du contexte pris en considération doit aussi être appréhendable dans le format de la recherche.

1. Le contexte pertinent : l'exposition permanente

Le musée du quai Branly rassemble désormais l'ensemble des collections nationales d'objets extra-occidentaux. À ce titre, il constitue un contexte pertinent. Cependant, il ne peut être question de considérer l'ensemble des activités du musée du quai Branly qui sont extrêmement nombreuses et diversifiées. Dans la mesure où nous interrogeons le statut des objets, il paraît judicieux de prendre en compte un dispositif au sein duquel les objets sont présents. Toutefois, ce critère permet de considérer encore plusieurs aspects de l'activité du musée liée aux objets : les réserves, les expositions temporaires et l'exposition permanente. Les premières sont exclues ici car elles sont accessibles à un nombre d'agents restreint et, de ce fait, ne peuvent participer à l'assignation collective du statut des objets. On pourrait objecter que le musée est doté d'un dispositif appelé la « tour des instruments de musique » qui rend visible aux visiteurs la collection d'instruments de musique. Mais nous considérons cette réserve muséographiée et partiellement visible, disposée dans une tour de verre qui traverse le musée de haut en bas, comme un véritable dispositif d'exposition, puisque

« l'objectif visé par la disposition architecturale de cette réserve et par le système de classement adopté est de présenter une vue d'ensemble des principaux types instrumentaux connus et joués sur chacun des quatre continents, des matériaux privilégiés pour leur construction, de la diversité des formes et des couleurs, mais

aussi du travail que représentent, pour l'ethnomusicologue et le muséologue, la gestion et la conservation d'une telle collection » (Leclair, 2007 : 33).

Par ailleurs, si la reconstitution des parcours d'objets extra-occidentaux dans les collections, ponctués par les changements institutionnels et les expositions, illustre l'évolution de notre rapport aux collections extra-occidentales, comme on a pu le montrer avec les travaux de Jacomijn-Snoep (2005) ou Murphy (2009), elle révèle aussi que le même objet peut se voir assigner des statuts forts différents en fonction du contexte muséographique auquel il est intégré et que l'exposition est à la fois le lieu physique et le témoin, comme le montrent les archives, de ces assignations successives. Reste encore à déterminer la forme d'exposition la plus favorable à l'étude du statut des objets au musée du quai Branly.

Les expositions temporaires sont ici écartées, principalement parce que leur vocation est de présenter chacune une partie des collections sous un aspect précis, ce qui ne permet pas de rendre compte d'un statut de l'objet extra-occidental dans toutes ses dimensions, mais aussi parce que de nombreuses expositions temporaires sont des coproductions. Associées à la variété et au nombre des expositions réalisées entre juin 2006 et juin 2011, plus de quarante⁴⁸, ces caractéristiques nous invitent à ne pas considérer l'approche du statut de l'objet muséal extra-occidental par le biais de l'exposition temporaire.

Reste enfin l'exposition permanente. Le musée du quai Branly emploie parfois cette expression pour qualifier son dispositif d'exposition le plus pérenne, mais il est principalement désigné comme le « plateau des collections ». Même si celui-ci a déjà connu des changements depuis son inauguration en 2006⁴⁹, le plateau constitue bien ce qu'il y a de plus permanent au musée en matière d'exposition, avec la tour des instruments de musique. En outre, après l'ouverture du musée, la controverse soulevée par le projet n'a plus porté sur la forme institutionnelle choisie ni sur son parti pris interdisciplinaire ni même sur son programme d'expositions temporaires. Mis à part les réactions suscitées par le bâtiment conçu par Jean Nouvel, une grande partie des remarques s'est concentrée sur le plateau des collections, signifiant ainsi que le discours que porte le musée sur ses collections à travers la muséographie permanente reste à interroger. C'est ce que s'emploie à faire Bernard Formoso qui écrit, dans la revue *Ethnologie française* :

⁴⁸ La liste des expositions passées est accessible en ligne sur le site Internet du musée du quai Branly : <www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees.html> (Dernière consultation le 14 juin 2010).

⁴⁹ Certaines vitrines ont déjà fait l'objet de changements depuis l'ouverture en 2006, dans le souci de préserver des objets fragiles, comme les textiles, mais aussi manifestement dans le souci de modifier des choix, notamment dans la séquence consacrée aux collections américaines.

« Le contre-esthétisme qui animait la démarche de Paul Rivet, de Michel Leiris, ou de Marcel Mauss et qui a un temps dominé le concept de collection ethnographique est désormais sacrifié sur l'autel du mystérieux spectaculaire et de la beauté impénétrable qui valent comme marques d'exception et donc comme arguments commerciaux. Autrement dit, la forme est privilégiée au détriment de la fonction et donc du sens. La politique muséale du musée du quai Branly consacre cette tendance [...] » (Formoso, 2008 : 672),

tandis qu'André Desvallées dédie un ouvrage entier, sur le mode du pamphlet, à la politique muséographique du musée (Desvallées, 2008) que Sally Price critique « amicalement » la muséographie à l'ouverture du musée (Price, 2007 : 180) et que, invitant les historiens dans le débat, Catherine Coquery-Vidovitch regrette « l'absence de référence historique » sur le plateau des collections (2008 : 126)⁵⁰. Le numéro 147 de la revue *Le Débat*, auquel nous avons déjà fait référence, réunit lui aussi des contributions – plus contrastées – à propos du plateau des collections. Nous pensons notamment aux articles de Carmen Bernand (2007) et de Susan Vogel qui critiquent le plateau des collections et, en même temps, reconnaissent et cherchent à comprendre son succès auprès du public. Susan Vogel déclare notamment à son propos :

« En un mot, je déplore le message que délivre le quai Branly mais, dans le même temps, je loue l'approche du musée, que je trouve brillante, particulièrement pour les visiteurs non traditionnels [...]. » (Vogel, 2007 : 191.)

Dans ce même numéro Stéphane Martin, répondant à un entretien, explique

qu'« il faut une fois pour toutes distinguer le terme “musée” du terme “plateau de référence”⁵¹. Pour [lui], le musée c'est l'institution, c'est-à-dire des espaces très différents [...] et un projet culturel que le plateau ne reflète que partiellement » (Martin, 2007 : 18).

Poursuivant dans ce sens, Anne-Christine Taylor, directrice du département de la recherche et de l'enseignement du musée, précise de son côté que

⁵⁰ Si le débat a surtout tourné autour des anthropologues, les historiens, eux aussi, défendent leur légitimité à porter un propos sur les collections du musée du quai Branly, comme Catherine Coquery-Vidovitch dans l'ouvrage collectif publié en réaction au discours de Dakar prononcé par le président Nicolas Sarkozy en 2007 : « Dès l'abord, on est surpris de l'absence de référence historique : aucun des concepteurs n'avaient apparemment connaissance de l'histoire renouvelée de ces aires par les travaux des deux ou trois dernière décennies [...]. Il ne s'agit en aucune façon de revendiquer un “musée d'histoire”, mais tout bonnement d'éviter clichés et bévues » (2008 : 126).

⁵¹ Plus souvent appelé le « plateau des collections ».

« la partie désignée par le terme “plateau des collections” – ne constitue qu’une partie de l’établissement, tant par la surface occupée et le nombre de pièces montrées que par les moyens budgétaires qui lui sont alloués » (Taylor, 2008 : 679).

Néanmoins, avec près de trois mille cinq cents objets présentés de manière permanente et une certaine pérennité qui engage le musée – l’institution qui rassemble désormais la presque totalité des collections nationales françaises d’objets extra-occidentaux (le musée Guimet mis à part) – sur le temps long, il semble que le plateau des collections du musée du quai Branly constitue le contexte privilégié de l’assignation d’un statut aux collections extra-occidentales.

2. Le plateau des collections : célébration de l’objet ?

Pour Davallon, l’exposition se trouve au bout du processus qui conduit à authentifier, avec l’appui d’un savoir, l’objet et son appartenance à un monde d’origine, juste avant l’« obligation de transmettre aux générations futures » (Davallon, 2006 : 126). Mais, selon lui, l’exposition est le lieu de

la « célébration de la “trouvaille” de l’objet et non pas, ainsi qu’on le dit à l’envi, comme une célébration du passé ou mieux encore, de l’objet. Ce n’est ni le passé qui est célébré comme tel, ni l’objet, mais l’opérativité de celui-ci en tant que médiateur capable de nous mettre en relation avec son monde d’origine » (*Ibid.* : 124-125).

Que dire alors de la célébration de la trouvaille que constitue l’exposition lorsque l’authentification des objets ne repose pas sur un savoir constitué ? Et qu’advient-il du statut des objets si l’on passe directement de la trouvaille à sa célébration sans passer par la certification de l’authenticité de l’objet ? Est-ce que ce ne sont pas justement le passé – si l’on en croit la valorisation de l’ancienneté des objets – et l’objet lui-même – présenté comme intrinsèquement esthétique – qui sont célébrés ? À moins que l’exposition constitue elle-même ce nouveau savoir ?

En l’absence de référence à un savoir constitué antérieurement à l’exposition, et en dehors de l’assignation du statut d’objet de musée inaliénable et imprescriptible, l’exposition apparaît comme le contexte de l’assignation du statut des objets, soit en constituant un savoir légitime, soit dans l’attente de la constitution d’un savoir légitime sur les objets. Il nous semble même que, dans le cas des collections extra-occidentales désormais rassemblées au musée du quai Branly, l’enjeu principal de la mise en exposition du plateau des collections tient précisément dans l’assignation d’un statut. Ceci dit, avant d’interroger le statut des objets tel

qu'il est assigné dans l'exposition, il faut encore tâcher de comprendre comment une exposition qui ne s'appuie pas sur un savoir légitime déjà construit peut fonctionner en tant qu'exposition et peut permettre l'assignation collective d'un statut des objets ; de repérer ce qui, dans l'exposition, peut être considéré comme « marqueur » de statut, et enfin de déterminer une approche pour analyser l'exposition.

3. Les règles constitutives de l'exposition

Pour comprendre comment une exposition qui ne s'appuie pas sur un savoir légitime déjà constitué peut néanmoins fonctionner comme une exposition, il convient d'interroger ce qui caractérise le fonctionnement de l'exposition et la place qu'y occupe le savoir. D'après Davallon,

« dans sa plus grande généralité, on peut définir l'exposition comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (1999 : 11).

L'intention constitutive c'est, selon Davallon, ce que vise l'exposition du fait qu'elle est une exposition, et non pas l'intention du concepteur de l'exposition. Cette approche nous permet de distinguer l'intention « que vise celui qui va produire l'objet-exposition » de « ce qu'opère l'exposition en tant qu'elle résulte d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux » (*Ibid.*). Autrement dit, elle nous permet d'interroger les gestes de mise en exposition pour saisir l'opérativité de l'exposition, « ce qui est produit par l'exposition du fait qu'elle est une exposition » (*Ibid.* : 47), et en l'occurrence pour constater que le plateau des collections est bien une exposition.

L'autre aspect du fonctionnement de l'exposition souligné par Davallon est communicationnel. Pour qu'il y ait exposition, il faut que le dispositif soit destiné à un visiteur parcourant physiquement l'exposition et participant activement à son fonctionnement. Il faut aussi que le producteur crée un objet culturel capable de fonctionner sans lui. Cependant, malgré l'absence du producteur, les objets exposés au sein du dispositif ne sont pas là pour représenter l'intention du producteur, nous dit Davallon, mais leur propre monde (*Ibid.* : 26-29).

C'est là, habituellement, qu'intervient le savoir. Si l'on admet que l'objet représente son monde, cela implique que « la véracité de ce qui est dit et l'authenticité de ce qui est montré soient garanties par le producteur. Ce dernier ne peut s'en tenir à proposer ni du vraisemblable

ni de la copie – sauf à le dire clairement » (*Ibid.* : 30-31). Dans ce sens, l'authenticité des objets exposés et la véracité des savoirs mobilisés constituent les deux premières « règles constitutives » de l'exposition énoncées par Davallon,

ces « règles qui font que le visiteur reconnaît un dispositif de présentation d'objets comme étant une exposition et que ses interactions avec le dispositif peuvent répondre au fonctionnement de ce dispositif comme exposition » (*Ibid.* : 31).

Il en identifie deux autres, qui portent cette fois sur les mondes créés par l'opération de mise en exposition. La troisième règle constitutive impose que le monde d'appartenance de l'objet exposé construit par l'exposition fasse l'objet de « procédures de garanties » (*Ibid.* : 32). Enfin, le monde de l'exposition doit être fidèle à ces trois règles, ce qui demande également des procédures de garantie.

Pour Davallon, « il va sans dire [...] que le visiteur qui entre dans une exposition présuppose que les règles soient respectées » (*Ibid.* : 33). Pourquoi ? Parce qu'il dispose déjà d'un certain nombre de garanties. À un premier niveau d'abord, l'instance productrice de l'exposition est censée attester de son respect des règles constitutives, notamment en certifiant « la provenance au moyen de procédures scientifiques, comme le font les archéologues, les ethnologues, les historiens de l'art, etc. » des objets. Au second niveau, plus large que le premier, ce sont les conditions institutionnelles qui garantissent la réussite de l'opérativité sociosymbolique de l'exposition.

« Si le visiteur présuppose que les règles ont été respectées, c'est parce qu'il sait qu'il est [...] dans un musée, dans une exposition organisée par une institution connue et possédant une légitimité dans le domaine [...]. On voit qu'au fond c'est ce niveau institutionnel qui garantit en définitive le statut donné aux savoirs mobilisés, aux objets présentés ainsi qu'à la fidélité de la mise en scène » (*Ibid.* : 34).

4. La confiance de la communauté dans l'institution muséale

Les deux niveaux de garantie présentés par Davallon comme nécessaires pour que l'exposition soit une exposition, et donc soit reconnue comme telle collectivement, trouvent un écho dans la règle constitutive « X est compté comme Y dans C » énoncée par Searle pour expliquer l'existence des faits institutionnels (Searle, 1998 (1995) : 65). Nous avons déjà souligné l'importance du contexte dans cette règle constitutive – différente des « règles constitutives » selon Davallon – et notamment son influence dans l'assignation d'un statut et

sa capacité à contenir d'autres contextes ou à être pris dans d'autres contextes, nous avons ici l'occasion d'en faire la démonstration.

Si l'on considère le second niveau désigné par Davallon, le plus large, nous constatons qu'il rend compte du processus de reconnaissance du musée comme fait institutionnel auquel on assigne ce statut dans un certain contexte, en l'occurrence dans un espace social. La règle constitutive de Searle permet de détailler les conditions de cette assignation et de montrer que lorsqu'on assigne une fonction de signification Y – qui fait elle-même référence à des faits institutionnels tels que les statuts de l'ICOM ou ceux de la Réunion des musées nationaux que Davallon désigne comme des « garanties » – à un établissement X dans le contexte socioculturel et institutionnel français, on assigne à cet établissement le statut de musée. Il est encore possible de décliner et d'affiner ce statut en fonction d'autres critères, comme la tutelle du musée, nationale ou régionale par exemple, mais aussi en fonction des agents décideurs, et notamment de leur formation et de leur discipline de rattachement, et ainsi de considérer différents contextes. Pour Searle, l'aspect collectif de cette assignation est fondamental, puisque « l'élément clé dans le mouvement qui va de l'imposition collective de fonction à la création de faits institutionnels est l'imposition d'un *statut* collectivement reconnu auquel est attachée une fonction » (1998 (1995) : 61-62).

Si l'on s'attache, maintenant, à la reconnaissance du niveau de l'exposition comme fait institutionnel dans l'espace social et muséal, la règle constitutive de Searle permet de dire que la fonction de signification Y qui donne, toujours en relation avec le contexte, son statut à une exposition doit, si l'on en croit Davallon, respecter l'intention constitutive de l'exposition culturelle et les règles constitutives telles qu'il les décrit pour être considérée comme une exposition. Là où Searle permet de rendre visible le processus et les éléments impliqués dans l'assignation du statut d'exposition, Davallon décrit, de son côté, les éléments nécessaires pour que l'exposition fonctionne comme une exposition, et qui permettent d'assigner collectivement ce statut à tout dispositif de présentation d'objets qui respecte les règles constitutives, ces « règles qui font que le visiteur reconnaît un dispositif de présentation d'objets comme étant une exposition » (Davallon, 1999 : 31).

Si l'on poursuit le rapprochement entre les propos de Davallon et la proposition de Searle, on peut dire que les conditions dans lesquelles le statut de musée est assigné assurent à l'exposition intégrée à une institution muséale l'assignation collective du statut d'exposition, à condition, toutefois, qu'aucune information ne vienne à l'encontre du présupposé selon lequel les règles constitutives sont bien respectées par l'exposition. Finalement, ce que permet

de préciser Davallon, par rapport à la mécanique de l'assignation du statut décrite par Searle, c'est que la particularité de l'institution muséale tient à la confiance que lui portent les membres de l'espace social. C'est aussi ce dont rend compte la thèse défendue par Joëlle Le Marec pour qui :

« Un des moteurs des relations entre les publics et les institutions n'est pas l'attente et l'usage des produits et service dans une perspective pragmatique et libérale, mais la confiance et la réactualisation de cette confiance qui passe ou ne passe pas par un usage effectif des dispositifs institutionnels. » (Le Marec, 2007 : 21.)

C'est cette confiance qui fait que, au musée, le visiteur « présume que les règles ont été respectées » (Davallon, *op. cit.*) et qui permet, en partie, au musée du quai Branly de proposer une exposition dont on présume qu'elle fonctionne comme une exposition, avant même d'avoir constitué un savoir légitime. En effet, les agents et le champ des connaissances légitimes n'étaient pas clairement, et en tout cas pas collectivement, déterminés au moment de l'inauguration du plateau des collections. Cela rend plus prégnant encore le crédit accordé à l'institution muséale. Celui-ci est tel que le premier geste de la Mission de préfiguration a été d'exposer au musée du Louvre, Musée parmi les musées, les objets extra-occidentaux au sein de l'institution muséale française « la plus prestigieuse » (Viatte, 2000 : 80). Malgré le débat qui a entouré l'ouverture du musée du quai Branly et malgré la réunion de collections issues de deux institutions muséales distinctes, la confiance de la communauté dans l'institution muséale apparaît ici comme un moteur du bon fonctionnement de l'exposition et de la reconnaissance collective de la légitimité du discours du musée du quai Branly, du moins en ce qui concerne le plateau des collections, et si l'on en croit le succès public du musée illustré par ses chiffres de fréquentation : plus de 3,8 millions de visiteurs de juin 2006 à fin 2008 (musée du quai Branly, *Rapport d'activité 2008* : 2) auxquels s'ajoute 1,5 million de visiteurs en 2009 (musée du quai Branly, *Rapport d'activité 2009* : 2) et 1,32 million en 2010⁵². Parce qu'ils concernent l'ensemble des activités de l'établissement, et pas uniquement la fréquentation du plateau des collections, l'interprétation de ces chiffres doit être nuancée. Cependant, l'affluence du public participe à l'assignation collective du statut des objets. Elle invite à interroger l'existence et la forme des règles constitutives qui régissent le fonctionnement du plateau des collections.

⁵² D'après les chiffres diffusés par la direction de la communication du musée du quai Branly. <www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_frequentation_2010.pdf> (Dernière consultation le 14 juin 2011).

La question de la confiance du public est d'autant plus importante ici que la distance culturelle avec le monde d'origine ailleurs des objets est susceptible de rendre plus difficile la compréhension des objets et l'appréciation par le public des garanties apportées par l'institution. Si, comme le public, on ne doute pas que le plateau des collections respecte les règles constitutives telles qu'elles sont énoncées par Davallon, la question de la visibilité et de la forme que prennent les garanties d'authenticité et de véracité se pose, notamment pour un musée qui dispose d'un savoir déjà constitué mais délégitimé.

5. Les marqueurs de statut : les composants de l'exposition

Il est maintenant clair que, pour rendre compte du statut des objets extra-occidentaux sur le plateau des collections, il ne suffit pas d'interroger les caractéristiques intrinsèques, au sens de Searle, des objets. Face à un statut assigné de l'extérieur, comme c'est toujours le cas pour les fonctions-statuts, il faut aussi déterminer le contexte pertinent, ici celui de l'exposition du plateau des collections, et enfin les marqueurs de l'assignation dans ce contexte. Comme l'explique Searle :

« Aucun mot n'est logiquement nécessaire du tout pour traiter et utiliser un objet comme un tournevis parce que son aptitude à fonctionner ainsi relève de sa structure physique brute. En revanche, dans le cas des fonctions-statuts, il n'y a pas de caractéristique structurelle de l'élément X qui soit par elle-même suffisante pour déterminer la fonction Y. Physiquement, X et Y sont exactement la même chose. La seule différence est que nous avons imposé un statut à l'élément X, et que ce nouveau statut a besoin de *marqueurs*, parce que, empiriquement parlant, il n'y a ici rien d'autre. » (Searle, 1998 (1995) : 96.)

Dans le contexte de l'exposition où « l'objet prend sens de sa combinaison avec le reste de l'exposition » et où « n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage » (Davallon, 1999 : 167), identifier les marqueurs de statut revient à porter son attention sur les composants du dispositif médiatique mis en place autour des objets. Notons que ces marqueurs du statut d'objet de musée ont déjà été identifiés par ailleurs, parfois jusqu'à la caricature. Dans sa tentative de construire une catégorie réunissant les objets visibles investis de signification, les sémiophores, Pomian a décrit certains des principaux indicateurs de cet investissement de signification pour ce qu'il nomme la sous-catégorie des « expôts ». Ce sont notamment

« le décor de l'édifice ou de l'intérieur où l'objet se trouve, du meuble dans lequel on le montre, du cadre qui l'entoure ou du socle sur lequel il repose », mais aussi « des commentaires oraux ou écrits qui lui sont consacrés » et enfin « la protection qui l'entoure » (Pomian, 1997 : 89).

Klinkenberg décrit ces marqueurs comme des « index » qui ont « pour effet de donner le statut de signe à l'objet désigné. L'étiquette, le piédestal, le faisceau du projecteur, dans un musée, transforment l'objet indexé en œuvre d'art » (Klinkenberg, 2000 : 211). Ce sont des « déclencheurs de la décision sémiotique » qui « fonctionnent sur la base de règles culturelles complexes » (*Ibid.* : 214). Ces indicateurs du statut d'objet de musée sont amenés à varier en fonction du contexte et notamment du type de musée, de composants, d'objets exposés. C'est ce qui permet à Rivière de stigmatiser la mise en exposition artistique des objets extra-occidentaux en imaginant, en 1930, ce que pourrait donner leur exposition au musée du Louvre :

« Sur des socles de bois d'amarante, en un isolement splendide, se prêtant coquettement aux éclairages les plus raffinés, soigneusement épilés, ébarbés, dénudés et astiqués se dresseraient les chefs-d'œuvre de l'art *pahouin, polynésien* et *aztèque* (pour ne citer que les plus en vogue). » (Rivière, 2003 (1930) : 67.)

Les marqueurs ont finalement deux rôles, comme l'explique Davallon à propos de ce qu'il nomme de son côté les « outils d'exposition » – qui comportent notamment les socles, les panneaux, les cloisons, voire la structure de l'exposition. « Ils fonctionnent comme des éléments du code de reconnaissance du genre "exposition". Mais ils sont plus que cela [...]. Ces objets-outils m'indiquent, de ce fait, comment je dois interpréter ce rassemblement » (1999 : 168). Ainsi, les marqueurs permettent de reconnaître l'exposition en tant que telle mais aussi d'interpréter le discours de l'exposition. Précisons, enfin, que les objets-outils ne sont pas les seuls à participer au fonctionnement de l'exposition et à l'assignation du statut des objets. Les objets eux-mêmes, lorsqu'on prend en compte leur relation les uns avec les autres, sont des marqueurs de statut. Si l'on considère un objet exposé, « son statut et sa signification seront [aussi] définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition » (*Ibid.* : 168).

Les objets exposés, qui subissent une transformation de statut symbolique tout en restant des objets, constituent donc l'une des catégories de composants de l'exposition. Les composants sont désignés au pluriel car l'exposition se caractérise par son hétérogénéité. Certains d'entre

eux sont structurels, en d'autres termes indispensables pour qu'une exposition fonctionne comme une exposition, et d'autres conjoncturels, liés aux choix muséographiques des concepteurs et au contexte. Ici, il ne s'agit pas de décliner l'ensemble des composants possibles de l'exposition mais seulement ceux repérés sur le plateau des collections. Ainsi, après la catégorie des objets vient celle de l'espace qui, parce que « la simple "disposition" des choses dans l'espace oriente le visiteur tant d'un point de vue pratique [...] que conceptuel » (*Ibid.* : 36) confère également une signification à ce qui est représenté. Aux objets et à l'espace on peut ajouter les composants écrits, ou plutôt le « scriptovisuel », puisqu'il n'est pas rare que le texte soit associé à des éléments iconographiques – dessins, cartes, photographies, schéma, etc. (Jacobi, 1989 : 131). Enfin, une dernière catégorie de composants est présente sur le plateau des collections, il s'agit de l'audiovisuel, distingué du scriptovisuel en raison de ses spécificités médiatiques et techniques.

Ce sont d'ailleurs, de manière générale, les spécificités médiatiques de ces quatre catégories de composants qui président à leur distinction. « L'exposition est un enchevêtrement de médias » souligne Davallon (1999 : 75). Dans cette optique, nous appellerons dorénavant ces « registres sémiotiques conservant leur propre support matériel » les « registres médiatiques » de l'exposition (*Ibid.* : 200).

Dans ses recherches portant sur la présence du texte au musée, Marie-Sylvie Poli a déjà appliqué ce découpage de l'exposition en termes de registre. Elle envisage l'exposition comme

« un système plurisémiotique dans lequel trois registres fonctionnent en interaction dynamique : le registre des objets, le registre de la mise en espace, le registre du langage verbal » (2002 : 19).

Si nous partageons avec Poli le même objectif de distinction des composants de l'exposition, il nous faut signaler que, dans le cas du plateau des collections, le registre de l'audiovisuel s'ajoute aux registres cités. Par ailleurs, la terminologie employée ne convient pas toujours à notre posture. Là où Poli parle de « mise en espace », nous souhaitons rendre compte plus spécifiquement de *l'espace*. Le problème de la dénomination choisie par Poli vient de ce que l'on trouve déjà dans l'expression « mise en espace » l'idée d'une élaboration, d'une *opération*, qui va au-delà de ce qu'est censée qualifier la notion de registre. Elle intègre déjà l'interaction des registres. Elle anticipe la construction, dans l'espace et par la mise en espace, d'une unité d'exposition ou d'une exposition, alors que nous cherchons à considérer l'espace

d'abord comme support de disposition spatiale. De son côté, la dénomination « registre du langage verbal » est abandonnée au profit du *registre scriptovisuel*, témoignant d'une conception plus large de la nature du message écrit « qui n'est pas seulement linguistique et textuelle mais aussi iconique et graphique » (Jacobi, 1989 : 131). Cette approche laisse également une large place à la relation entre l'écrit et l'« image du texte », autrement dit entre l'écriture et sa dimension graphique et visuelle (Souchier, 1998 : 138) en précisant que Poli considère aussi, pour les textes qu'elle qualifie d'informatifs, l'importance de prendre en compte la « matérialité », la « structuration » et la « plasticité » des textes d'exposition dans leur description (Poli, 2002 : 69).

6. Analyser le dispositif d'exposition

6.1 Approches analytiques des registres médiatiques de l'exposition

Une fois identifiées les catégories de composants de l'exposition, considérés comme les marqueurs de l'assignation du statut des objets, il faut encore penser au moyen de les interroger pour accéder au statut de l'objet. Les approches élaborées antérieurement pour analyser le dispositif d'exposition ont déjà instauré le recours aux composants énumérés ci-dessus, mobilisés principalement de deux façons. Soit les catégories de composants, ou plus généralement l'une d'entre elles, sont étudiées séparément, soit ce sont les interactions entre les composants au sein d'unités signifiantes et entre ces unités signifiantes dans l'exposition qui sont au cœur de l'analyse.

Toutefois, quand l'étude est consacrée à ce que nous qualifions ici de registre médiatique, elle prend toujours en compte, au moins succinctement, l'interaction de ce registre avec les autres. C'est le cas lorsque Poli évoque la spatialisation de l'écrit et son autonomie plus ou moins grande vis-à-vis des objets (Poli, 2002 : 70-72), quand Davallon, attirant l'attention sur le rôle de l'espace dans le fonctionnement de l'exposition, donne pour exemple des opérations de mise en espace plus que des propriétés de l'espace lui-même (1999 : 70), ou lorsque Soumaya Gharsallah, s'interrogeant sur le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition, propose de « comprendre comment et dans quelle mesure l'espace [...] participe à donner du sens aux objets exposés » (2008 : 10). Considérer un des registres isolément ne semble finalement pas suffire à rendre compte de son rôle dans le fonctionnement de l'exposition, il faut encore considérer ses relations avec les autres, ce qui témoigne de l'imbrication des registres médiatiques dans la production du sens de l'exposition.

Parmi les registres médiatiques, le registre scriptovisuel, ou l'écrit, et celui de l'espace ont bénéficié jusqu'ici d'une attention particulière, probablement parce qu'il y a une évidence à considérer le premier comme producteur de sens, et que le déploiement dans l'espace constitue une des spécificités du média exposition. Davallon a notamment cherché à expliquer comment la présence des textes montre que l'exposition peut être abordée comme une situation de communication (1999 : 43 ; 49-59), tandis que Bernard Schiele s'est interrogé sur le rôle structurant que joue l'écrit dans l'exposition, en prenant en considération une exposition dont toute trace écrite était absente⁵³ (2001 : 207-218), tout en notant qu'il est possible de considérer l'écrit en soi temporairement « pour mieux cerner son apport spécifique [...] en gardant bien à l'esprit que c'est articulé aux autres constituants que son effet structurant contribuera au sens global de l'exposition, tel qu'il sera reconstruit par le visiteur » (*Ibid.* : 209), sans oublier l'approche sémiotique tout entière dévolue au « texte au musée » développée par Poli (2002).

Quant à l'espace, s'il est au centre de certains travaux en tant que « dispositif producteur d'effets de sens » (Davallon, 1999 : 68) il n'est jamais considéré tout à fait hors de ses relations avec les autres composants de l'exposition. On l'étudie pour montrer « qu'il existe une production de sens antérieure (sémiotiquement parlant) à la verbalisation, c'est-à-dire à l'investissement des formes par le langage » (*Ibid.* : 71), ou plus généralement pour montrer les effets de la mise en espace, et non pas seulement de l'espace, sur la production de la signification par l'exposition. Les méthodes d'investigation élaborées proposent ainsi de découper l'exposition en unités signifiantes et de voir quand l'espace y participe, plus que d'analyser les propriétés de l'espace en lui-même. C'est le cas lorsque Davallon propose de découper l'exposition en unités de contenu signifiantes par leur combinaison et leur répétition, considérant ainsi les différents composants (à l'exception du langagier) (*Ibid.* : 70-71), ou quand Gharsallah s'emploie à fragmenter l'exposition pour identifier les emboîtements successifs de l'espace d'exposition à différentes échelles et leur relation, ou non, avec des contenus significatifs puisque « l'emboîtement concerne non seulement l'inclusion des volumes (bâtiment, salle, vitrine...) mais aussi l'inclusion des contenus significatifs (thèmes, sous-thèmes, etc.) » (2008 : 48). Davallon considère néanmoins la possibilité pour l'espace de n'être qu'une enveloppe neutre, ou le « degré zéro » de la mise en

⁵³ Il s'agit de « l'exposition *Cités Cinés*, conçue par la Cité des sciences et de l'industrie et présentée d'abord à Paris puis à Montréal [...]. Il s'agissait d'une mise en exposition de quelques-uns des lieux célèbres du cinéma : les toits de Paris, les tunnels du métro de New York, les pubs anglais... Des lieux qui nous sont connus parce que le cinéma depuis ses origines y a mis en scène ses intrigues » (Schiele, 2001 : 207).

exposition, remplissant la fonction de support (1999 : 68), même si le degré zéro, si l'on en croit Barthes, n'est « pas à proprement parler un néant (contresens cependant courant), c'est une absence qui signifie » (Barthes : 1964b : 124).

Enfin, si l'audiovisuel a été étudié par ailleurs, sa participation au fonctionnement de l'exposition, et non pas son fonctionnement en tant qu'audiovisuel ou la relation des publics à l'audiovisuel dans l'exposition, n'a pas fait l'objet d'étude spécifique, tandis que les objets de musée, bien qu'ils soient considérés comme des composants qui prennent sens de leur combinaison avec le reste de l'exposition (Davallon, 1999 : 167), sont le plus souvent rapportés à un savoir, que ce soit celui présent dans l'exposition à travers les autres registres médiatiques ou hors de l'exposition.

6.2 La double analyse sémiotique du plateau des collections

L'étude du dispositif d'exposition du plateau des collections doit mener à l'identification du statut assigné aux objets sur le plateau des collections, en l'occurrence, elle doit permettre de vérifier l'hypothèse du statut patrimonial des objets exposés. Identifier le statut assigné de l'objet, si l'on en croit Searle, nécessite d'analyser la signification de l'objet dans un contexte, donc, ici, d'analyser la signification proposée par le dispositif d'exposition au visiteur, et non pas, par exemple, la signification telle qu'elle est construite par le visiteur au cours de sa visite. L'analyse sémiotique apparaît alors la plus pertinente puisque « ce qui importe à l'analyse sémiotique c'est, l'interprétant, et non l'interprète » (Saouter, 1998 : 91).

L'analyse sémiotique vise deux objectifs : chercher à identifier, au sein des registres médiatiques de l'exposition, les marqueurs possibles du statut des objets exposés, tout particulièrement les éléments de certification des mondes d'origine ailleurs et muséaux susceptibles d'être impliqués dans l'assignation du statut d'objet de patrimoine, et vérifier lesquels de ces marqueurs participent à la production du sens des objets et comment. Cette approche implique donc de procéder en deux étapes : d'abord, étudier séparément et exhaustivement les différents registres médiatiques, puis analyser les interactions productrices du sens des objets.

L'analyse séparée des registres demande une certaine rigueur méthodologique – les composants étant étroitement liés dans l'exposition concrète – mais elle est nécessaire pour mettre à l'épreuve l'hypothèse de la patrimonialisation des objets par l'exposition et possible grâce à la reconnaissance de la dimension médiatique propre à chaque registre. Les

composants de l'exposition sont eux-mêmes des médias susceptibles d'être sémiotiquement articulés. C'est ce dont rend compte Davallon lorsqu'il souligne que

« le “sens” de tout ce qui est écrit (catalogue, signalétique, étiquettes, etc.) vient s'articuler avec le “sens” des objets exposés ainsi qu'avec le “sens” de l'organisation spatiale (la mise en scène) pour produire le sens général délivré au visiteur par l'exposition » (1999 : 49-50).

Une fois l'analyse séparée des registres médiatiques décidée, il restait encore à déterminer l'ordre dans lequel étudier les registres. Une remarque de Davallon participe au choix du premier registre analysé :

« Lorsqu'il y a utilisation d'un grand nombre de médias, le fonctionnement signifiant devient d'autant plus complexe [...] dès lors, la production d'effets de sens est fortement dépendante des opérations spatiales. » (*Ibid.* : 80.)

Pour cette raison, mais aussi parce que, quel que soit le degré d'implication de l'espace dans la construction du sens de l'exposition, il a au moins le rôle primordial de séparer le monde de l'exposition du monde *extérieur*, le registre médiatique de l'espace a été étudié en premier. Ont suivi le registre médiatique scriptovisuel, pour la capacité qu'on lui reconnaît à signifier, puis le registre médiatique audiovisuel. Le registre des objets n'a pas été analysé séparément, décrire les objets comme éléments d'un registre médiatique revenant à décrire les propriétés de chaque objet, ce qui nécessite de recourir, au moins en partie, au registre scriptovisuel présent dans l'exposition, donc de considérer l'interaction des registres. Par ailleurs, le catalogue ainsi produit ne présenterait pas grand intérêt pour l'analyse visée.

L'analyse des registres médiatiques en interaction doit ensuite permettre d'identifier et de décrire les processus de production du sens des objets impliqués dans l'assignation d'un statut sur le plateau des collections, processus au sein desquels les marqueurs de statut interrogés lors de l'analyse séparée des registres font figure d'interprétants.

Notons, enfin, que l'observation du non respect des règles constitutives identifiées par Davallon, tout spécialement celle qui oblige à certifier l'appartenance des objets à leur monde d'origine – en l'occurrence leur double monde d'origine –, pourrait amener à ne pas considérer le plateau des collections comme une exposition, ou à considérer qu'elle modifie les règles constitutives de l'exposition. C'est donc le statut des objets qui est interrogé principalement mais aussi, à travers lui, le statut d'exposition du plateau des collections.

6.3 Le relevé photographique : méthodologie et corpus

Dans le but d'analyser le plateau des collections du musée du quai Branly, et après avoir réalisé des observations préliminaires dans ce vaste espace d'exposition, nous avons choisi de former un corpus de photographies de l'exposition. Bien sûr, il existait déjà des photographies du plateau des collections, réalisées par le musée lui-même, mais celles-ci ne répondaient pas aux exigences de la recherche, principalement parce qu'elles ne permettaient pas de rendre compte de la totalité du plateau des collections, que ce soit pour les vues d'ensemble ou pour chacun des registres médiatiques. Les modalités de constitution du corpus que le musée du quai Branly nous a autorisé à réunir étaient donc à déterminer.

Le relevé photographique, tel qu'il a été défini pour ce travail, se déroule en deux temps. Dans une première phase, il s'agit de photographier l'exposition en plan large, de manière à pouvoir rendre compte de l'espace d'exposition, des éléments qui la constituent et de leur situation les uns par rapport aux autres. Le cadrage peut donc prendre en compte un groupe de vitrines, une vitrine, et, lorsqu'ils sont isolés, un objet, un panneau, un dispositif audiovisuel, etc. Il n'est donc pas question ici de produire des images des objets sortis du contexte de l'exposition, détournés, mais bien de rendre compte des situations dans lesquelles ils prennent place. Les vues les plus larges, qualifiées de vues d'ensemble, permettent de situer les premières prises de vues, tandis que des éléments charnières, arbitrairement définis par le photographe, assurent le lien entre les vues pour reconstruire l'espace. Dans un second temps, le photographe effectue, autant que possible, le même parcours pour, cette fois, photographier les panneaux, les étiquettes et toute autre forme de documents scripto-visuels présents dans l'exposition, ceci en prenant soin de conserver à l'image un élément du contexte qui permette de situer le document scripto-visuel photographié et ainsi de faciliter le classement puis la consultation des fichiers. Procédant ainsi, on vise la couverture exhaustive de l'exposition⁵⁴.

Il convient de rappeler quelques éléments de description du plateau des collections afin d'évoquer les contraintes techniques rencontrées lors de la prise de vue. L'exposition se déploie sur une surface de près de 5 000 m², dans un espace peu fragmenté. Mises à part les « boîtes architecturales » (Morejón, Fournel & Maigret-Philippe, 2006 : 56-60) placées en surplomb sur la façade nord du bâtiment, qui sont autant de petites salles de volume variable, seules une cloison d'environ deux mètres de haut recouverte de cuir clair, et des zones dédiées

⁵⁴ Le protocole décrit s'inspire d'un protocole élaboré lors d'un séminaire doctoral sur la photographie organisé par le Laboratoire Culture & Communication à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse sous la direction de Jean Davallon et de Catherine Saouter en mai 2004.

à d'autres activités (sanitaires, ascenseurs, accès de secours, etc.), marquent spatialement des séparations dans l'exposition et entre l'espace d'exposition et les espaces de circulation. Le plateau connaît, en outre, de très grandes variations en termes de volume. De ce fait, il faut réaliser un grand nombre de vues d'ensemble pour tenter de rendre compte de la disposition spatiale de l'exposition tandis que, dans les espaces les plus réduits, le manque de recul empêche parfois de faire certaines prises de vue.

Par ailleurs, la plupart des objets sont exposés dans de très grandes vitrines⁵⁵, souvent entièrement transparentes, parfois placées de telle façon qu'elles sont visibles les unes à travers les autres sur plusieurs plans. Parmi elles, même les vitrines les moins exposées à la lumière du jour sont sujettes aux reflets et les immenses baies vitrées du bâtiment se réfléchissent parfois sur la moitié de leur surface. On note également que le contraste est parfois fort entre la faible luminosité qui règne dans l'espace et l'intensité des spots placés dans les vitrines. Ajouté aux reflets, il achève de rendre la prise de vue particulièrement technique, mais aussi révélatrice d'un certain nombre de caractéristiques du plateau des collections.

Le protocole de prise de vue devait donc tenir compte de deux contraintes fortes : la configuration spatiale du plateau imposait une grande rigueur pour ne pas manquer des angles de vue, et cet espace sombre nécessitait des temps d'exposition longs qui permettent, certes, de faire disparaître le visiteur passant devant l'objectif mais qui augmentent aussi le risque de réaliser des prises de vue floues ou illisibles. Dans ces conditions, nous avons procédé à une couverture photographique aussi complète que possible. De rares vues manquent, elles sont dues la plupart du temps aux contraintes de luminosité, d'exiguïté, à des unités d'exposition en cours de maintenance ou dont l'éclairage n'a pas permis de produire des images nettes.

Précisons enfin quelques données techniques. Les images ont toutes été réalisées avec un boîtier numérique, à l'aide d'un trépied et sans flash. La faible luminosité a nécessité des temps d'exposition parfois très importants et les images ont été retravaillées informatiquement : l'éclairage des photos a été homogénéisé. Les lumières, dans l'exposition, sont très contrastées et mélangent l'éclairage naturel et l'éclairage artificiel. Les vues d'ensemble maintiennent un relatif équilibre entre les deux (pour que le naturel ne soit pas trop bleu et que l'artificiel ne soit pas trop jaune), mais plus les vues sont rapprochées des vitrines et des objets plus le rééquilibrage de l'éclairage naturel a été privilégié, pour que les objets paraissent à leur couleur. De ce fait, les parties éclairées naturellement sont bleuies : ce

⁵⁵ Entre trois et quatre mètres de long sur trois mètres de haut.

choix privilégie le rendu des objets aux dépens de la couleur du décor qui les entourent ou des reflets dans les vitrines⁵⁶.

Si la photographie est un bon outil pour récolter les données nécessaires à l'analyse, elle permet surtout de les rendre rapidement accessibles, une fois enregistrées et classées, et manipulables – toutes proportions gardées puisque le corpus compte près de mille neuf cents photographies exploitables – afin d'appréhender l'exposition dans ses moindres détails. Précisons dès maintenant que nous n'avons pas l'ambition, en procédant à la couverture photographique de l'exposition, de recréer *la* visite modèle, ou la visite qui serait *totale* et *idéale*. Il est vrai que le relevé vise l'exhaustivité et que le classement des images est élaboré dans l'idée de rendre compte du dispositif dans sa totalité à travers une certaine organisation – il ne pourrait pas en être autrement – mais cet outil permet surtout de rapprocher, en vue de les analyser, des éléments de l'exposition qui ne sont pas voisins dans l'espace, comme le requiert la phase d'analyse par registres médiatiques, ou d'isoler certaines parties de l'exposition, en bref de rendre accessible et manipulable le corpus. À travers l'accessibilité et la facilité de manipulation qu'offre la photographie, il faut donc voir la possibilité, dans le cadre de cette recherche, d'appréhender sans contrainte temporelle, et potentiellement dans sa totalité, un dispositif d'exposition.

Deux précisions doivent encore être apportées. D'abord, la campagne de relevé photographique a été réalisée en deux temps : en juillet 2007 pour les aires culturelles africaine et américaine, et en mars 2009 pour la campagne consacrée à l'Asie et à l'Océanie, chacun de ces relevés nécessitant deux journées de prises de vue. Dix-huit mois séparent donc les deux étapes de la réunion du corpus. Ce laps de temps n'a pas été déterminé en fonction du protocole défini pour la prise de vue mais par des contraintes extérieures. Il ne visait pas à révéler la pérennité ou l'évolution du plateau, d'ailleurs les campagnes concernent à chaque fois des aires culturelles différentes. Néanmoins, il a permis de constater que le plateau des collections, dans ses premières années d'ouverture au public, avait déjà fait l'objet de changements. La seconde campagne a donné l'occasion de photographier certains d'entre eux réalisés dans les séquences américaine et africaine⁵⁷ et, par conséquent, d'observer la nature des changements intervenus sur le plateau.

⁵⁶ Taille des fichiers originaux : 3872x2592 pixels ou 2592x3872 pixels, selon l'orientation.

⁵⁷ Postérieurement, des observations ont montré que d'autres modifications étaient en cours de réalisation, notamment dans l'aire culturelle africaine. Elles n'ont pu être photographiées.

Enfin, la prise de vue ne rend pas compte du registre de l'audiovisuel, c'est sa principale limite. L'emplacement de certains dispositifs a pu être photographié, notamment dans les vues d'ensemble, mais ce n'est pas le cas de tous et il ne suffit pas à produire une analyse des audiovisuels. Ceux-ci ont donc fait l'objet d'observations et de relevés spécifiques. La situation des programmes audiovisuels sur le plateau des collections a été relevée, puis les programmes ont été observés sur le plateau des collections. Enfin, la réunion d'une majorité d'entre eux sur les postes informatiques de la mezzanine multimédia qui surplombe le plateau des collections a permis de réaliser des observations supplémentaires.

Conclusion du quatrième chapitre

Dans la mesure où l'on cherche à atteindre la signification de l'objet construite par le musée et proposée au visiteur, et plus largement à la communauté, et non pas la signification de l'objet telle qu'elle est construite par les visiteurs, l'analyse sémiotique du plateau des collections est pertinente. Elle vise à identifier les marqueurs possibles du statut des objets présents dans l'exposition, tout particulièrement les éléments de certification des mondes d'origine ailleurs et muséal, et à vérifier si et comment ces marqueurs participent à produire le sens des objets et à établir leur statut patrimonial – ou un autre statut –, ce qui implique de vérifier lesquels, parmi les marqueurs identifiés, constituent les interprétants du sens des objets exposés, c'est-à-dire les moyens que les interprètes peuvent utiliser pour effectuer leur interprétation de la signification des objets (Everaert-Desmedt, 1990 : 40).

Pour répondre aux objectifs définis, il apparaît nécessaire de réaliser cette analyse sémiotique en deux étapes successives. Dans un premier temps, elle permettra d'identifier les marqueurs de statut susceptibles de participer à la production de la signification des objets sur le plateau des collections. Elle sera donc exhaustive et réalisée en fonction des registres médiatiques présents dans l'exposition, les registres de l'espace, scriptovisuel et audiovisuel, pris séparément. Seul le registre médiatique des objets ne peut être analysé séparément des autres, puisque son analyse nécessite de décrire les propriétés visibles de l'ensemble des objets exposé ou de mobiliser soit le registre scriptovisuel, soit le registre spatial. La deuxième phase d'analyse permettra, ensuite, de relever, parmi les marqueurs identifiés, ceux qui sont impliqués en tant qu'interprétants dans les processus interprétatifs du sens des objets.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Si poser la question du statut des objets issus des sociétés extra-occidentales désormais conservés au musée du quai Branly revient à interroger leur caractère patrimonial, les conditions de la création du nouveau musée et la controverse entourant la création du musée témoignent de l'incertitude qui règne à propos du statut patrimonial de ces objets.

Le statut patrimonial des objets est incertain parce que le savoir anthropologique, qui est resté jusqu'au moment de l'annonce du projet de musée le discours scientifique reconnu, s'est vu délégitimer par les conditions de la réalisation du projet, que ce soit à travers la conception d'un nouveau bâtiment, par le retrait des collections du musée de l'Homme ou par l'absence de direction scientifique dans la phase de préfiguration du projet. Le discours anthropologique étant délégitimé, poser la question du statut des objets en fonction de l'opposition entre statut esthétique et statut ethnographique, telle qu'elle a été posée jusqu'ici, n'a plus de sens. En revanche, le discours scientifique qui sera porté sur les collections après la délégitimation pèse sur la question du statut des objets.

En effet, le savoir est nécessaire pour faire des objets des objets de patrimoine : le fait qu'ils soient soumis à l'obligation de garder, comme le sont les objets de musée en France, ne suffit pas. En outre, établir un lien avec des objets des autres et en faire nos objets de patrimoine nécessite, comme on a pu le déterminer, de certifier scientifiquement non pas un mais deux mondes d'origine des objets : le monde d'origine ailleurs spatial et temporel, qui correspond au monde d'origine tel que le conçoit Davallon, et le monde d'origine muséal, qui n'est autre que le parcours, variable, de l'objet dans les collections occidentales. Or l'histoire de la relation entre les objets et le savoir montre que la certification du double monde d'origine des objets issus des sociétés extra-occidentales n'était pas réalisée, à de rares exceptions, avant l'ouverture du musée du quai Branly. Dans ces conditions, interroger le statut patrimonial des objets conservés au musée du quai Branly implique de vérifier que les deux mondes d'origine des objets y sont bien certifiés.

L'histoire des collections d'objets issus des sociétés extra-occidentales, et tout particulièrement l'histoire de leur exposition, montre aussi que le statut de ces objets dépend du contexte dans lequel les objets évoluent. Ce qui a été considéré, jusqu'à récemment, comme le caractère intrinsèque de l'objet extra-occidental, soit ethnographique soit

esthétique, est donc fortement dépendant du contexte dans lequel l'objet prend place. La théorie de Searle concernant la constitution des faits sociaux a permis d'étayer les raisons du caractère déterminant du contexte dans l'assignation du statut des objet, contexte qui comprend à la fois des agents décideurs, des agents de la communauté et des marqueurs de statut. La prise en compte du processus d'assignation du statut tel que le conçoit Searle a ainsi permis de se dégager de l'opposition entre objet ethnographique et objet esthétique et d'une vision intrinsèque de la fonction de l'objet pour poser la question du statut patrimonial des objets extra-occidentaux au musée du quai Branly. Il a également permis de désigner l'exposition permanente comme le contexte pertinent pour analyser les conditions de l'assignation du statut des objets extra-occidentaux au musée du quai Branly.

La démarche développée ici pour interroger le statut patrimonial des objets est originale. Le choix de la double analyse sémiotique du plateau des collections, analyse qui repose sur des observations dans l'exposition et sur un relevé photographique réalisé à cet effet, a été fait pour permettre d'étudier successivement les éléments médiatiques mobilisés pour produire le sens des objets et les relations sémiotiques productrices du sens des objets. Elle permettra d'identifier, dans un premier temps, les marqueurs possibles du statut des objets présents dans l'exposition, tout particulièrement les éléments de certification des mondes d'origine ailleurs et muséal, pour vérifier, dans un second temps, si et comment ces marqueurs participent à produire le sens des objets et à établir leur statut patrimonial – ou un autre statut –, ce qui implique de vérifier lesquels, parmi les marqueurs identifiés, constituent les interprétants du sens des objets exposés. De cette façon, l'analyse des processus interprétatifs permettra d'accéder au statut des objets exposés.

DEUXIÈME PARTIE

IDENTIFIER LES MARQUEURS POSSIBLES DU STATUT D'OBJET DE PATRIMOINE DANS L'EXPOSITION

INTRODUCTION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Cette seconde partie de la recherche vise à identifier et à étudier spécifiquement les marqueurs de statut par lesquels le sens des objets, distinct du sens des unités d'exposition au sein desquelles les objets sont intégrés ou du sens de l'exposition elle-même, est susceptible d'advenir dans l'exposition.

Le premier chapitre est consacré à présenter les outils développés pour l'analyse sémiotique de chacun des registres médiatiques de l'exposition. Il ne s'agit pas, à travers l'analyse séparée des registres, de défendre l'hypothèse de l'autonomie des registres, ceux-ci étant forcément articulés au sein du dispositif auquel ils prennent part, mais plutôt d'identifier la part de chacun dans le processus de signification de l'exposition et, éventuellement, dans le processus d'assignation du statut patrimonial des objets.

Trois des quatre registres médiatiques de l'exposition ont été étudiés séparément. Le registre médiatique de l'espace, le registre médiatique scriptovisuel – qui comporte les textes mais aussi les éléments iconographiques qui y sont associés, lorsqu'ils ne sont pas intégrés aux programmes audiovisuels – et le registre médiatique de l'audiovisuel – qui comporte les programmes sonores, visuels et audiovisuels écartés du registre scriptovisuel en raison de leurs spécificités médiatiques et techniques. Le registre médiatique des objets, bien qu'il soit considéré comme tel, n'a pas été analysé séparément. En effet, cette analyse obligerait à décrire et à énumérer les propriétés visibles, extrêmement hétérogènes, de l'ensemble des trois mille cinq cents objets exposés, entreprise qui nous a semblé à la fois immense et bien peu utile dans le cadre de cette recherche.

Les trois chapitres suivants présentent l'analyse séparée des registres médiatiques de l'exposition. Si l'hypothèse de l'assignation du statut patrimonial des objets par l'exposition implique de rechercher tout particulièrement les manifestations des mondes d'origines ailleurs et muséal parmi les marqueurs de statut, ces derniers ne constituent qu'un type de marqueurs, ceux qui permettraient d'établir le statut patrimonial des objets. En effet, s'il est certain que le sens des objets peut venir en grande partie de leur interaction avec les mondes d'origines mobilisés au sein des registres médiatiques scriptovisuel et audiovisuel, conformément aux règles constitutives de l'exposition, il peut aussi être produit par les autres registres médiatiques, notamment le registre de l'espace.

Le deuxième chapitre est, justement, consacré aux résultats de l'analyse du registre médiatique de l'espace et aux éléments du registre médiatique scriptovisuel qui traduisent une certaine logique spatiale, soit parce que ce sont des outils d'orientation, soit parce qu'ils constituent l'indice de la participation de l'espace à la production du sens des objets. L'analyse de l'espace est différente de l'analyse de la mise en espace. Elle s'en distingue car elle considère l'espace en dehors de l'interaction des registres, en tant que support de disposition spatiale, alors que l'analyse de la mise en espace implique de considérer la production du sens par l'interaction de l'espace avec les autres registres, notamment le registre scriptovisuel. Elle vise à identifier, dans une perspective synchronique, les niveaux imbriqués de construction du sens par l'espace et, dans une perspective diachronique, les marqueurs d'un éventuel parcours.

Enfin, nous avons consacré les deux derniers chapitres aux manifestations des mondes d'origine au sein des registres médiatiques scriptovisuel et audiovisuel, puisque ce sont les mondes d'origine qui doivent nous permettre d'identifier le caractère patrimonial, ou non, des objets. Le monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique, en raison de son omniprésence, fait l'objet d'un chapitre entier, tandis que l'analyse des autres dimensions du monde d'origine ailleurs, c'est-à-dire des représentations du monde d'origine ailleurs qui ne sont pas géographiques et de sa dimension temporelle, ainsi que l'analyse du monde d'origine muséal, sont réunies dans le dernier chapitre.

L'analyse séparée des registres va, ainsi, permettre d'identifier les marqueurs susceptibles d'être mobilisés dans la production du sens des objets. Elle vise à construire des hypothèses sur la place occupée par ces différents marqueurs au sein du processus d'assignation du statut des objets, hypothèses qui seront vérifiées dans un second temps, lors de l'analyse des registres en interaction.

CHAPITRE 5

L'ANALYSE SÉPARÉE DES REGISTRES : ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

Afin d'analyser la participation de chacun des registres à la production du sens dans l'exposition, il a d'abord fallu trouver le moyen de les décrire indépendamment les uns des autres, le registre des objets mis à part, alors qu'ils sont étroitement liés au sein du dispositif. Une bonne partie de l'entreprise d'analyse séparée des registres a donc consisté à organiser cette description. Dans chacun des registres, la description a permis d'identifier des types de composants rassemblés en catégories, à l'intérieur des registres, mais aussi des exceptions. Les descriptions produites ont ensuite permis l'analyse de la production du sens par chacun des composants et dans la relation entre certains composants d'un même registre.

1. Le registre médiatique de l'espace

Rappelons-le, la description du registre médiatique de l'espace n'est pas censée rendre compte des opérations de mise en espace dans l'exposition, puisque ces dernières touchent plusieurs registres. En revanche, elle doit permettre d'isoler des autres registres médiatiques les éléments de l'exposition qui lui sont propres afin de rendre compte de l'implication de l'espace, ou non, dans la production du sens de l'exposition.

Plusieurs éléments ont pu être mobilisés dans le but de décrire le registre de l'espace dans l'exposition permanente du musée du quai Branly, et dans l'objectif de comprendre comment l'espace participe aux effets de sens produits par l'exposition. En premier lieu, le corpus de photographies décrit plus haut (voir p. 105). Celui-ci fournit une représentation de l'espace qui se veut la plus fidèle possible, le relevé photographique ayant été réalisé de manière systématique et dans le but de rendre compte de la tridimensionnalité du dispositif.

Aux images photographiques s'ajoutent des documents graphiques. D'abord le plan d'orientation distribué aux visiteurs qui, en tant que représentation de la matérialité de l'espace « renvoie à un référent qui est l'espace réel de l'exposition » (Gharsallah, 2008 : 42). Même s'il « donne une représentation bidimensionnelle et indiciaire de l'espace représenté, insuffisante pour décrire une configuration spatiale en trois dimensions » (*Ibid.* : 43) et que l'échelle n'y est pas indiquée, il rend possible la vision d'ensemble de l'espace d'exposition et

rend compte de son organisation. On retrouve ce plan dans l'exposition sur les « tables d'orientation », comme les nomme le musée. Elles délivrent le même type d'indications spatiales que le plan d'orientation mais à deux échelles différentes, nous aurons l'occasion de le voir plus en détail. Leur situation dans l'espace d'exposition a également été décrite et analysée.

1.1 L'espace, producteur, ou non, d'effets de sens

Interrogeant les moyens susceptibles d'être mis en œuvre pour optimiser la communication à l'intérieur des expositions scientifiques et techniques, Davallon décrit deux *emplois* antagonistes de l'espace dans l'exposition. Soit l'espace est « un simple *support* fonctionnel pour les objets (instruments, échantillons, schémas, textes, panneaux) qui sont “posés” là, et le décor n'est alors qu'une enveloppe neutre » ; soit « l'espace (lieu, enveloppe et décor) participe aux *effets* produits par l'exposition au même titre que les objets exposés » (1999 : 68). Davallon envisage donc la possibilité que le registre de l'espace soit signifiant ou non.

De l'absence de participation de l'espace à la construction de sens dans l'exposition dépend même la nature médiatique de l'exposition, si l'on en croit Davallon. Ainsi, l'exposition-média serait caractérisée par une « intégration » entre espace et exposé quand le « degré zéro » de l'exposition le serait par leur séparation (*Ibid.*). Si l'on s'interroge sur la participation du registre de l'espace à la production du sens des objets sur le plateau des collections, il nous semble toutefois que la non-participation éventuelle de l'espace à la construction du sens de l'exposition ne lui enlève pas sa dimension médiatique. Elle en fait plutôt un dispositif médiatique où l'espace remplit, au minimum, la fonction sémiotique de séparer le dispositif de ce qui lui est extérieur. Cela dit, nous croyons, comme le soutient Davallon, que le fonctionnement du dispositif d'exposition sera différent en fonction de l'intensité de l'implication de l'espace. En effet, si le registre de l'espace ne participe pas, ou peu, à la construction du sens des objets, on peut penser que celui-ci sera produit avant tout par les autres registres.

1.2 Analyse sémiotique du registre médiatique de l'espace

Pour examiner le rôle spécifique de l'espace dans la production du sens sur le plateau des collections, en dehors des autres registres, il faut envisager de « faire appel à des moyens

d'investigation qui portent sur l'espace lui-même en tant qu'élément du dispositif signifiant » (*Ibid.* : 69), comme le souligne Davallon. Il propose alors de procéder à une analyse sémiotique de l'espace,

« le propre de l'analyse sémiotique [étant] de porter sur les caractéristiques de l'objet qui sont à la base de la production d'effets de sens (= le dispositif et son fonctionnement) et non sur l'inventaire des effets produits (= la représentation) » (*Ibid.* : 70).

Davallon propose, à cet effet, trois moyens d'investigation. Pour les interpréter, il faut d'abord admettre que :

« La signification naît de la conjonction de la mise en forme d'une matérialité (de ce que l'on appellera le "signifiant" ou peut-être plus exactement dans le cas qui nous occupe : *le plan de l'expression*) et d'une forme du contenu qui est en fait le "signifié" ou le plan du contenu. » (Davallon, 1999 : 49.)

Le premier des trois types d'investigation élaborés se penche sur l'organisation du contenu sans tenir compte ni de l'organisation de l'expression ni de la relation entre l'organisation de l'expression et celle du contenu, autrement dit la « relation sémiotique (*i.e.* la relation productrice de la signification elle-même, le fondement même de la signification) » (*Ibid.* : 72). Il sera donc écarté. Le second type d'investigation prend en considération cette relation sémiotique et « considère les composants comme autant d'unités de signification ». Son objectif : « retrouver les caractéristiques de l'organisation de l'espace (les aspects) qui sont en relation de présupposition avec les unités du contenu repérées » (*Ibid.* : 72). Il fait donc intervenir l'analyse de l'organisation de l'espace en relation avec des unités de contenu identifiées préalablement. Pour cette raison, il ne peut pas convenir à l'analyse du registre de l'espace indépendamment des autres.

La troisième et dernière proposition, dans sa tentative de développer une approche de « la dimension systématique de la production du sens dans l'exposition prise dans son ensemble » (*Ibid.* : 73), a été retenue dans cette phase d'analyse des registres médiatiques de l'exposition car elle ne part plus du plan du contenu ou de la relation entre contenu et expression dans une unité de signification, mais du plan de l'expression, de la matérialité de l'espace, autrement dit de ses qualités plastiques et formelles. Suivant cette proposition, l'espace, dans sa matérialité, doit être segmenté, cette segmentation permettant d'identifier des « catégories »

de production du sens par l'espace, et donc d'analyser la production de la signification à partir de l'espace lui-même et non plus de la représentation de l'espace chez le visiteur (*Ibid.* : 74).

A priori, l'identification des catégories signifiantes du registre de l'espace peut être envisagée soit de manière diachronique, dans l'étendue du dispositif d'exposition, soit de manière synchronique, par emboîtement. La première permet de rendre compte de la façon dont les catégories apparaissent au visiteur au cours de la visite, la seconde de montrer l'articulation des catégories récurrentes. Étant donné le point de vue de la recherche, c'est la seconde méthode qui a été privilégiée.

1.3 La logique des emboîtements, outil pour l'analyse

Dans l'objectif de décrire l'espace expositionnel, Gharsallah a élaboré une logique de découpage de l'espace qui tient compte de la complexité et de l'hétérogénéité de l'exposition et qui permet de rendre compte de l'articulation dans l'espace des éléments qui la composent. Cette logique procède par emboîtements successifs où « l'emboîtement constitue [...] un principe organisateur des entités spatiales du musée et de l'exposition » (Gharsallah, 2008 : 48). L'identification des différents niveaux d'emboîtement existants dans l'exposition doit participer à révéler le sens délivré par l'espace sur le plateau des collections. Concrètement, « le protocole propose de segmenter l'espace muséal en suivant le principe d'emboîtement, c'est-à-dire selon un procédé régressif allant du général au particulier » (*Ibid.*). De la même façon, nous avons procédé à la description des éléments spatiaux en partant du plus général, le plateau des collections tout entier, pour finir par le particulier.

Les catégories d'emboîtement définies par Gharsallah susceptibles d'être identifiées dans l'étude de l'espace d'exposition sont, du plus vaste au plus petit, « l'enveloppe », « la séquence », « l'unité », « la sous-unité » et « l'élément »⁵⁸. Précisons tout de suite que ces différents niveaux d'emboîtement ont été pensés initialement dans l'objectif de décrire les opérations de mise en espace et pas seulement d'identifier les catégories spatiales productrices de sens, comme c'est le cas ici. Par conséquent, Gharsallah envisage d'identifier les niveaux d'emboîtements par leurs « limites tangibles », mais aussi par leurs « limites virtuelles » (Gharsallah, 2008 : 51), que nous interprétons comme les limites déterminées principalement par les autres registres médiatiques que le registre de l'espace. Elle ne prévoit, toutefois, pas

⁵⁸ Pour Gharsallah, le premier niveau d'emboîtement n'est pas l'enveloppe mais « l'environnement » qui « désigne l'espace extérieur et physique de l'exposition ou du musée, autrement dit, le contexte spatial du bâtiment » (Gharsallah, 2008 : 49).

que les limites puissent être virtuelles pour l'ensemble des niveaux d'emboîtement. Ainsi, elle décrit « l'enveloppe » comme :

« une notion employée dans un double sens. Dans son sens le plus général, elle désigne tout ensemble de parois qui entoure quelque chose pour former un volume. [...] Dans un contexte expositionnel, l'enveloppe expographique est un lieu articulant plusieurs espaces, qui accueillent des objets destinés à être montrés au public selon une logique spatiale bien définie » (Gharsallah, 2008 : 50).

Elle ne prévoit donc pas que l'enveloppe puisse avoir des limites virtuelles, ce qui est le cas pour la « séquence », le niveau immédiatement inférieur d'emboîtement :

« Équivalente à un *thème dont les limites sont déterminées principalement par le sens*. C'est un espace tridimensionnel, qui correspond à un dispositif expographique, lieu d'une activité de communication. *Ses limites peuvent être tangibles ou virtuelles*. [...] Quand les limites de la séquence sont virtuelles, l'exposition est généralement aménagée dans un espace ouvert et décroissant, qui privilégie le parcours libre » (*Ibid.* : 51) (nous soulignons).

En admettant qu'il existe sur le plateau des collections des séquences dont les limites sont virtuelles, seule la prise en compte des registres autres que spatiaux peut permettre de définir ces séquences comme des portions d'espace signifiantes. Le protocole ne peut donc pas être employé tel quel. Cependant, les niveaux d'emboîtement définis par Gharsallah permettent d'identifier des niveaux de production de sens par l'espace dans l'exposition sans s'appuyer sur le sens apporté par les opérations de mise en espace et par les registres des objets et scriptovisuel, mais en considérant les limites tangibles des catégories à l'intérieur du registre de l'espace.

La question posée ici consiste donc, d'abord, à savoir si l'on peut identifier l'enveloppe, les séquences – on peut imaginer qu'il y en a plusieurs au regard de la surface d'exposition du plateau des collections – les unités et les sous-unités dans l'espace du plateau des collections.

L'auteur explique ensuite qu'une séquence

« peut être composée de plusieurs unités, c'est-à-dire de sous-thèmes dans le thème, comprenant des objets articulés dans un espace tridimensionnel, ou un volume, pour former un dispositif. L'unité peut être physique ou fictive ; elle constitue un syntagme ayant un sens bien déterminé et qui peut fonctionner d'une manière indépendante ou en complémentarité avec les autres unités de la séquence pour construire sa cohérence

et son sens global. Selon l'échelle du musée ou de l'exposition, l'unité prend des configurations diverses regroupant des ensembles d'œuvres rassemblées selon une typologie bien précise. Les unités peuvent se confondre aux séquences ou disparaître complètement. » (*Ibid.*)

Là encore, il s'agit de voir s'il est possible de distinguer des unités « physiques », et non pas « fictives », susceptibles de participer à la construction du sens de l'exposition dans sa dimension spatiale en observant les photographies et les représentations de l'espace que constituent le plan et les tables d'orientation.

Gharsallah prévoit également la possibilité de rencontrer des sous-unités signifiantes qui peuvent être soit la partie d'une séquence soit une petite unité. Elles sont constituées de supports de disposition spatiale, comme une vitrine, une estrade ou un socle, mais elles peuvent aussi être bidimensionnelles, comme un cadre (2008 : 52). Gharsallah précise :

« Il arrive que la sous-unité soit directement rattachée à la séquence, et qu'elle ne fasse pas partie d'une unité. Cette situation correspond au cas où un dispositif expographique d'une séquence ne peut pas être intégré à une unité, soit parce qu'il est spatialement éloigné de celle-ci, soit parce qu'il porte sur un sujet différent. » (*Ibid.* : 52.)

Seul le premier cas de figure peut être identifié à travers la démarche adoptée ici. Pour finir, ajoutons que « l'élément est la plus petite composante de la série. Il s'agit généralement d'une entité spatiale et sémantique isolée, [...] particulièrement autonome » (*Ibid.*).

Notons enfin, dans l'objectif d'affiner les critères d'observations, que d'après les catégories construites par Gharsallah, ce sont principalement les limites, comme les cloisons, murs et autres vitrines, et les « seuils », en tant qu'éléments de séparation et donc d'organisation de l'espace, qui vont permettre de constater que l'espace participe, ou non, au sens de l'exposition. Ils constitueront donc un des éléments privilégiés de la description. Gharsallah précise en outre que le seuil peut prendre des formes très variées. Il doit montrer la transition, le passage d'un espace à un autre ou d'un niveau à un autre, c'est un marqueur de limites. Selon les expositions et la mise en espace, il peut être matérialisé de multiples façons : porte, passage, sas, couleur, lumière, son, etc. (*Ibid.* : 52-53).

La segmentation du registre médiatique de l'espace est donc réalisée par emboîtement, de la catégorie spatiale la plus vaste à la catégorie spatiale la plus restreinte. À l'intérieur des niveaux d'emboîtement pris successivement en considération, nous avons finalement cherché

à repérer les aspects, c'est-à-dire « les qualités plastiques et formelles de l'espace », potentiellement signifiants et à observer leur impact, en termes de signification. Ces indicateurs sont de natures diverses : « couleur, topologie, volume, lumière » (*Ibid.* : 73), ou encore « supports spatiaux » (Gharsallah, 2008 : 52), tels que les estrades, vitrines et autres socles qui participent tous à distinguer les seuils, les enveloppes, les séquences et autres unités, sous-unités ou éléments. Les composants des catégories peuvent être identifiés non seulement par contraste, comme l'envisage Davallon (*Ibid.* : 73), mais aussi par similitude entre les qualités plastiques et formelles des différents *fragments* de l'exposition.

2. Le registre médiatique scriptovisuel

De son côté, le rôle du texte dans la production du sens de l'exposition est volontiers reconnu. On lui accorde même une place fondamentale, comme en témoignent les propos de Poli pour qui le texte constitue « la première (et la plus répandue) aide à l'interprétation des autres registres » (Poli, 2002 : 69). Néanmoins, pour l'instant, nous ne cherchons pas à décrire les interactions entre les éléments écrits et les autres registres. Il ne s'agit pas non plus de produire une analyse purement linguistique du texte dans l'exposition, mais plutôt d'étudier la place de l'écrit, et plus largement des éléments scriptovisuels, dans la construction du sens sur le plateau des collections à l'aide du relevé photographique et, dans certains cas, à partir de la retranscription des textes.

Précisons dès maintenant que les éléments iconographiques comme les symboles, les cartes géographiques, les photographies et les plans sont considérés ici, avec le texte, comme appartenant au registre médiatique « scriptovisuel », qu'ils soient associés ou non au matériel langagier. Daniel Jacobi emploie ce néologisme à propos du panneau pour « différencier la nature du message qu'il propose et qui n'est pas seulement linguistique et textuelle mais aussi iconique et graphique » (Jacobi, 1989 : 131). Nous nous inscrivons ainsi dans la conception des textes également défendue par Poli (*Ibid.* : 50), pour qui le texte comprend les éléments langagiers mais aussi iconographiques, pour constituer ce qu'elle nomme, à la suite de Jacobi, les documents « scriptovisuels ». Cette posture tient également au fait que les énoncés langagiers sur le plateau des collections sont très majoritairement associés à un élément symbolique, comme la flèche, ou à un élément iconographique, principalement la carte.

2.1 Abandon du découpage fonctionnel du registre médiatique scriptovisuel

Afin de procéder à cette étude, nous avons d'abord cherché à fragmenter le corpus constitué des manifestations du registre scriptovisuel dans l'exposition. Nous nous sommes alors penché sur la proposition de Poli qui consiste à distinguer deux grands types d'écrit dans l'exposition, d'une part les « messages signalétiques », d'autre part les « textes informatifs » (Poli, 2002 : 50). L'auteur explique que les premiers sont ceux qui « induisent un repérage spatiovisuel », tandis que les seconds « participent à l'élaboration du discours d'exposition » (*Ibid.* : 50).

Cet effort de catégorisation est fondé principalement sur les deux fonctions générales que l'écrit, ou plus largement le registre scriptovisuel, est susceptible de remplir dans l'exposition, mais Poli décline plus précisément les rôles qui peuvent être attribués à chaque catégorie. Elle attribue ainsi trois rôles aux messages signalétiques : « interdire », « situer » et « faire voir », et neuf aux écrits informatifs : « nommer », « présenter », « expliquer », « dater », « justifier des choix », « étonner », « choquer », « exposer des idées », et enfin « ponctuer le propos » (2002 : 50). Par ailleurs, à chaque intention de l'émetteur Poli rattache l'effet attendu chez le récepteur.

S'il est certain que, dans l'exposition, certaines des manifestations de l'écrit induisent plus particulièrement un repérage spatiovisuel, tandis que d'autres participent d'abord à l'élaboration du discours d'exposition, on peut aussi trouver ces deux fonctions simultanément, mais surtout, la déclinaison de ces deux fonctions générales de l'écrit en un panel de « rôles » identifiés à travers des « intentions de l'émetteur » auxquelles correspondent des « effets » attendus chez le récepteur (2002 : 50) font que ce découpage ne sera pas retenu ici.

En effet, nous cherchons à décrire le fonctionnement de l'écrit, sur le plateau des collections, en tant que registre médiatique. Dans ce sens, l'analyse n'a pas pour objectif de fournir des outils pour interpréter les effets de l'écrit sur le public. En revanche, nous nous attachons à étudier l'écrit en tant que construction de sens, dans l'objectif d'interroger plus tard la place de l'écrit dans le dispositif d'exposition, en interaction, cette fois, avec les autres registres médiatiques.

2.2 Adoption du découpage formel du registre médiatique scriptovisuel

Une fois abandonnée l'approche fonctionnelle des catégories de l'écrit d'exposition, il convient de définir une autre approche qui fasse sens ici. L'observation du plateau des collections montre que les écrits y sont nombreux. On en identifie d'aspects différents, mais ces différences, en termes formels, ne sont pas infinies. Si l'on se penche sur la mise en forme des documents scriptovisuels, on peut distinguer parmi eux des structurations récurrentes fondées sur la régularité d'un format, d'une charte graphique (Poli, 2002 : 71). Béguin-Verbrugge nous invite à considérer que

« c'est par ses bords matériels qu'intuitivement, on définit le texte comme une unité : par les paragraphes, par la page, par les marges. Unités et sous-unités sont déterminées par la typographie, l'empreinte du texte » (Béguin-Verbrugge, 2006 : 24).

La répétition de l'aspect formel de ces unités, la *ressemblance* entre certains éléments du registre scriptovisuel, permet ainsi de constituer des catégories pour l'analyse des manifestations du registre scriptovisuel dans l'exposition.

Il reste difficile de ne pas considérer les catégories qui ont été pensées dans la littérature sur les textes muséaux pour identifier celles du plateau des collections. Au sein de ces écrits, on reconnaît souvent aux classifications le *défaut* de ne correspondre qu'à une exposition particulière. Desjardins et Jacobi expliquent ainsi que

« toute tentative de classification est [...] condamnée à demeurer, sinon incomplète, du moins ouverte car dépendante du point de vue qui oriente ce catalogage. Ce qui importe est plutôt la cohérence d'une classification que sa pertinence » (1992 : 20).

Cependant, deux catégories de textes se dégagent généralement, selon des critères à la fois formels et fonctionnels : le panneau et le cartel, aussi appelé « étiquette »⁵⁹. Si l'on s'en tient aux critères formels, le panneau en est un lorsqu'il comporte du texte, et que le texte en question est « tracé sur une surface bien délimitée, qui se détache du support » (Desjardins & Jacobi, 1992 : 13) tandis que l'étiquette « peut être définie comme un petit texte inscrit sur un support de faibles dimensions, généralement rectangulaire » (*Ibid.* : 15) et d'ajouter « on

⁵⁹ Dans le monde muséal on les appelle le plus souvent des « cartels » ou des « notices », mais Desjardins et Jacobi ont proposé de les nommer « étiquettes » pour souligner davantage le lien qui unit ce texte bref et l'objet auquel il se rapporte (1992 : 14-15).

rencontre des étiquettes partout sans exception, même lorsque, pour obéir à la conception de Rivière (1989), elles prennent la forme d'une liste »⁶⁰ (*Ibid.* : 17).

Bien sûr, considérer l'aspect formel des écrits, en dehors de leurs fonctions, c'est mettre de côté des outils de compréhension des deux catégories décrites. Si l'on prend en compte la fonction, en effet, on peut considérer alors que, comme l'explique Poli, « le panneau explicatif se suffit à lui-même et développe un discours autonome sur un thème sans se rattacher directement à un objet exposé » et que « l'étiquette se rapporte à un objet ou à un ensemble d'objets. En ce sens, le texte de l'étiquette n'est pas un texte autonome, il se rapporte toujours à un expôt et lui donne du sens » (Poli, 1992 : 92-93). Mais, on le voit, les fonctions sont principalement déterminées par la relation qu'entretient le registre scriptovisuel aux autres registres de l'exposition. Nous avons donc laissé de côté ces fonctions pour constituer des catégories fondées d'abord sur les caractéristiques formelles de l'écrit sur le plateau.

Les catégories en question ont donc été construites en fonction des ressemblances formelles entre les éléments du registre scriptovisuel, mais aussi en fonction des types d'*assemblages* de messages langagiers et de messages iconographiques identifiables dans le registre scriptovisuel. Dans un premier temps, notre attention s'est portée sur les assemblages les plus simples, appelés les *assemblages élémentaires*, seulement iconographiques, comme les flèches, ou associés à un court énoncé, puis les *assemblages médiatiques complexes* répétés plusieurs fois à l'identique dans l'exposition, comme c'est le cas des tables d'orientation continentales et des panneaux continentaux, ont été décrits. Enfin, les assemblages médiatiques complexes les plus nombreux, les *panneaux* et les *bandeaux*, ont été réunis dans deux dernières catégories en fonction de leur aspect mais aussi de leur caractère unique, à l'exception d'un panneau intitulé « Singularité de l'objet amérindien » répété trois fois à l'identique.

La constitution de ces catégories permet de mettre en avant la capacité des éléments du registre scriptovisuel à produire du sens à plusieurs niveaux : dans chaque composant, textuel ou iconographique, pris indépendamment, mais aussi au sein d'une catégorie et dans la relation entre les catégories de composants du registre scriptovisuel. Ainsi, l'analyse du

⁶⁰ Georges Henri Rivière décrit ce « système de références croisées » dans *La Muséologie selon Georges Henri Rivière* : « Dans le cas des expôts présentés *in vitro*, les notices risquent d'encombrer l'espace de présentation et de nuire au rayonnement des objets. On pallie cet inconvénient grâce à un système de références croisées, ainsi conçu : les étiquettes utiles sont alignées au bas des vitrines verticales, ou sur un côté des vitrines-tables [...]. » (1989 : 277.)

registre scriptovisuel a donné lieu à l'analyse de chaque type d'assemblage, mais aussi à celle de la relation entre les panneaux continentaux et les tables d'orientation continentales ou de la relation des bandeaux et des panneaux.

3. Le registre médiatique audiovisuel

Lorsqu'on parle d'audiovisuel, on considère en réalité deux dimensions intimement liées d'un même objet : un support technique et un contenu. On retrouve ces deux facettes dans la définition proposée par le *Dictionnaire du multimédia* publié par l'Afnor, qui explique qu'un audiovisuel est un « programme ou produit composé de sons et d'images » et « par extension [...] des processus et des dispositifs techniques [...] mis en œuvre pour la réalisation de produits audiovisuels » (Notaise *et al.*, 1995 : 77). Si ce terme qualifie le plus souvent l'association de l'image et du son, nous considérons aussi, dans le registre de l'audiovisuel, des programmes qui sont seulement sonores ou seulement visuels. Dans ces conditions, le registre de l'Audiovisuel permet de prendre en compte les programmes sonores, les programmes constitués de l'articulation d'images fixes ou animées, accompagnés de son ou non, diffusés par l'intermédiaire d'un dispositif sonore et / ou d'un dispositif visuel tel qu'un écran, celui-ci pouvant prendre différentes formes et dimensions. Pour plus de clarté, le terme sera employé dans son sens le plus général avec une majuscule, tandis que les programmes audiovisuels, qui associent le son à l'image, garderont un « a » minuscule.

3.1 L'Audiovisuel, un registre autonome dans la production du sens ?

Considérer les programmes sonores et les programmes visuels au sein du registre de l'Audiovisuel présente, pour notre étude, un intérêt certain. Cela permet de mettre en avant la question de l'interaction entre les registres probablement mieux que ne le ferait la seule considération des programmes audiovisuels. Comme le remarque Davallon, et si l'on accepte de considérer ici que le film représente les audiovisuels le temps de la démonstration, « l'objet film [...] constitue un ensemble signifiant dense, fortement sémiotisé, dans lequel les niveaux sont intégrés et les éléments articulés » (Davallon, 1999 : 13). La mention de cette homogénéité de l'audiovisuel peut laisser penser que les programmes audiovisuels fonctionnent de façon autonome au sein du dispositif d'exposition, alors que les programmes sonores ou visuels permettent d'envisager, avec plus d'évidence, des interactions avec les éléments extérieurs au programme lui-même. Or les dispositifs audiovisuels sont autant

susceptibles d'interagir avec les autres registres médiatiques de l'exposition. Considérer ces trois types de programme dans un même registre, c'est donc mettre en avant leur capacité, à tous, d'interagir avec les autres éléments constitutifs de l'exposition.

Disons, enfin, que ce qui réunit le sonore, le visuel et l'audiovisuel c'est aussi la forme *programme*, forme inscrite dans une durée qui permet de distinguer l'Audiovisuel des autres éléments constitutifs de l'exposition, cette durée étant déterminée au moment de la conception du programme. Cette caractéristique nous permet, d'ailleurs, d'introduire une dernière distinction en différenciant les programmes interactifs de ceux qui ne le sont pas, tout en soulignant que, dans les deux cas, la durée reste tributaire des usages dans l'exposition. En effet, elle dépend, pour les programmes interactifs, des manipulations et des choix d'un usager, et pour ceux qui ne le sont pas, de la consultation partielle ou non, unique ou répétée du programme. Il convient d'ailleurs de souligner, à l'instar du *Dictionnaire du multimédia*, que « le terme multimédia est de plus en plus utilisé pour désigner l'audiovisuel couplé à l'informatique, c'est-à-dire l'audiovisuel interactif » (Notaise *et al.*, 1995 : 78). C'est effectivement, encore aujourd'hui, le terme employé le plus souvent dans le champ muséal pour désigner les audiovisuels interactifs. Cependant, nous conserverons cette dernière appellation pour plus de clarté. Par ailleurs, il n'est pas question ici de discuter la pertinence de la notion d'interactivité, remise en cause notamment pour sa portée idéologique (Le Marec, 2001) et interrogée en différents contextes (Guéneau, 2005). Elle sert seulement ici à désigner tout programme audiovisuel qui prévoit une manipulation et permet ainsi de considérer un critère supplémentaire pour différencier les catégories du registre de l'Audiovisuel.

La description du registre médiatique de l'Audiovisuel sur le plateau des collections a permis de constituer plusieurs catégories. Celles-ci ont été établies en fonction de leurs composants techniques (écran, projection, etc.), du type de programme – sonore, visuel ou audiovisuel – qui y est lié et de leur caractère interactif ou non. Elles rassemblent d'abord les dispositifs sonores, les dispositifs de projection visuels et audiovisuels, puis les écrans sonores, visuels et audiovisuels et enfin les écrans tactiles qui diffusent des programmes visuels et audiovisuels interactifs. Ces deux derniers dispositifs sont d'ailleurs les plus nombreux sur le plateau des collections. L'objectif, pour chacune de ces catégories, consiste à décrire les dispositifs, en fonction de leurs spécificités, afin d'en comprendre la logique et d'en analyser le fonctionnement. Dans ce sens, le contenu des programmes est seulement un des aspects de la description des dispositifs. Il a permis de comprendre leur fonctionnement dans la mesure où les caractéristiques du contenu participent au fonctionnement et à la logique des programmes,

mais il ne s'agit pas ici de produire une analyse esthétique, plan par plan, ou de commenter la pertinence des sources mobilisées dans les différents programmes. Ceci dit, la catégorie sans doute la plus délicate à analyser reste celle des dispositifs sonores.

3.2 Difficultés particulières de la description du registre médiatique Audiovisuel

Précisons, enfin, que le format *programme* qui inscrit les composants du registre Audiovisuel dans une durée rend leur manipulation complexe et leur observation fastidieuse. Toutefois, un grand nombre de programmes diffusés sur le plateau des collections, ceux présents sur les écrans sonores, visuels et audiovisuels, les écrans tactiles interactifs et les dispositifs sonores, sont accessibles sur des postes d'ordinateur sur une des mezzanines, la « mezzanine multimédia », qui surplombe le plateau des collections. Sur ces postes, les programmes, classés par continent mais pas par type de programme, peuvent être lancés et interrompus à la demande, ce qui n'est pas le cas pour les écrans non tactiles sur le plateau. Les dispositifs de projection visuels et audiovisuels, eux, ne sont accessibles que sur le plateau des collections, mais ce sont les moins nombreux.

Pour les audiovisuels les plus nombreux, ceux diffusés sur les écrans sonores, visuels et audiovisuels et les écrans tactiles, une partie seulement des programmes a été analysée. Ainsi, parmi les quarante-deux programmes diffusés sur les écrans sonores, visuels et audiovisuels, quinze ont été étudiés en détail. Ils ont été sélectionnés de manière raisonnée : trois dans la séquence océanienne, trois dans la séquence asiatique, quatre en Afrique et cinq en Amériques. Cette disparité dans la répartition des programmes par séquence est due à l'homogénéité des programmes dans les deux premières séquences et à l'hétérogénéité relative en Afrique, et plus importante en Amériques, qui oblige à considérer davantage de programmes pour réunir un échantillon représentatif. La représentativité des programmes sélectionnés repose principalement sur leur caractère visuel ou audiovisuel (par exemple, il y a plus de programmes visuels en Océanie, davantage de programmes audiovisuels en Asie, beaucoup d'animations virtuelles en Amériques), et dans un second temps sur leurs traits distinctifs, comme la présence de la couleur ou du noir et blanc, de photographies ou de gravures, la présence ou l'absence de certaines animations, etc.

Enfin, l'addition de la durée estimée des vingt programmes proposés, une ou plusieurs fois, sur les écrans tactiles du plateau des collections totalise huit heures et quarante-cinq minutes de consultation. La moyenne de consultation par poste, elle, atteint une heure quarante. Dans

ces conditions, et étant donné l'objectif de la recherche, seul un programme, « La chambre des écorces », a été analysé en profondeur, parce qu'il correspond à la durée de consultation moyenne des programmes des écrans tactiles (25 minutes), parce qu'il est présenté isolé ou avec d'autres programmes sur différents postes et, enfin, parce qu'il comporte tous les onglets disponibles à l'intérieur des différents programmes.

Conclusion du cinquième chapitre

Ainsi, l'analyse séparée des registres médiatiques de l'exposition vise à identifier les marqueurs du statut des objets et constitue une étape nécessaire pour permettre, ensuite, d'analyser les interactions productrices du sens des objets sur le plateau. En procédant à l'analyse séparée des registres médiatiques, nous nous positionnons à l'encontre des théories sémiotiques de l'exposition, mais cette étape nous a paru nécessaire, avant de passer à l'identification des interprétants, pour considérer sur un pied d'égalité, et en fonction de leurs spécificités médiatiques, les différents éléments qui composent l'exposition, et non principalement le registre scriptovisuel puis, très rapidement, la mise en espace – donc l'interaction des registres – comme c'est le cas généralement.

L'élaboration de différents protocoles de description et d'analyse pour chacun des registres médiatiques, et même pour chacun des types de composants de chaque registre médiatique, a permis de rendre compte de la difficulté qu'il y avait à décrire des registres qui, malgré leurs spécificités médiatiques, sont étroitement liés dans le dispositif d'exposition. La difficulté est d'autant plus grande pour le registre de l'espace qu'il est le support des autres registres. Toutefois, nous avons pu définir une approche de chacun des registres médiatiques qui permet de les analyser indépendamment et d'identifier les marqueurs pertinents pour répondre à la question du statut patrimonial des objets extra-occidentaux.

Ainsi, la description et l'analyse du registre de l'espace passeront par l'identification des niveaux emboîtés de construction du sens par l'espace, donc par l'identification des seuils et des limites spatiales, du rôle des couleurs et des lumières. La description et l'analyse du registre scriptovisuel seront organisées autour de l'aspect formel des éléments du registre, et notamment en fonction de l'association ou non d'éléments iconographiques et textuels, des types d'image et de la construction des textes. Une fois les catégories d'éléments distinguées, les éléments iconographiques seront analysés sémiotiquement et les éléments textuels feront l'objet d'une analyse de discours qui vise à étudier les plans d'énonciation, donc à identifier

les embrayeurs et les temps verbaux. Ce sont ensuite les relations entre les différents composants, entre les textes, entre les images, entre les images et les textes au sein des catégories d'éléments, et entre les éléments, qui seront analysées. Enfin, la description et l'analyse des éléments du registre audiovisuel seront guidées à la fois par les caractéristiques techniques et par le contenu des programmes, c'est-à-dire en fonction de la présence, ou non, de messages langagiers sonores ou visuels, de la mobilisation des images, des caractéristiques techniques et du type d'images. Comme pour le registre scriptovisuel, l'analyse du registre audiovisuel donnera lieu à des études sémiotiques des images et de la relation entre les images et les messages langagiers, et, dans une moindre mesure, à une analyse des messages langagiers en eux-mêmes.

CHAPITRE 6

LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ESPACE

1. Les trois niveaux de construction du sens par l'espace

À travers l'analyse séparée du registre médiatique de l'espace, réunie ici avec celle des éléments du registre scriptovisuel chargés de représenter l'espace dans l'exposition, c'est l'identification de la participation du registre médiatique de l'espace à la production du sens des objets qui est visée. L'analyse du registre médiatique de l'espace vise tout particulièrement à identifier les différents niveaux de construction du sens par l'espace sur le plateau des collections.

1.1 Une enveloppe architecturale et expositionnelle à la fois

Le plateau des collections s'étend en longueur sur une superficie de 4 750 m² et sur toute la surface du deuxième niveau du musée du quai Branly⁶¹. Les deux plus longs côtés de l'enveloppe expositionnelle, qui se superpose ainsi à l'enveloppe architecturale, se trouvent au nord et au sud du bâtiment. Au nord, la façade est constituée d'une succession de vingt-six excroissances de forme cubique et de tailles et de couleurs variables : du jaune, du beige, de l'ocre, du rouge, de l'orangé, et différents marrons, sans ordre apparent, recouvrent ainsi les cubes de la façade. On les nomme les « boîtes architecturales » (Morejón, Fournel & Maigret-Philippe, 2006 : 56-60). Du côté interne de l'enveloppe, dans l'espace d'exposition, une des faces de chacun de ces cubes apparaît systématiquement en volume, avancée vers l'intérieur de quelques dizaines de centimètres, donnant ainsi l'impression que les cubes sont encastrés dans la façade. Du sol au plafond, une large baie vitrée recouvre le reste de la surface de la façade, là où elle n'est pas occupée par ces cubes parfois imposants. Elle est parcourue de croisillons et recouverte d'un autocollant au thème végétal dans les tons verts. Au sud, le mur est entièrement vitré, les vitres rectangulaires qui le composent étant reliées par une armature métallique noire, et doublé d'une treille en métal foncé. Cette façade n'est pas rectiligne, elle prend légèrement la forme d'un « v ». Les côtés est et ouest, opaques et étroits, disposent

⁶¹ Selon la deuxième de couverture du document édité en 2006 par le musée du quai Branly, lors de son ouverture, intitulé *Une architecture conçue autour des collections : Un musée composite*.

respectivement de deux et une boîte architecturale, avec les mêmes répercussions sur les caractéristiques de la face interne du bâtiment que sur la façade nord. L'enveloppe de l'espace d'exposition épouse donc totalement les contours du bâtiment (voir annexe p. 11).

1.2 Variations des lumières et des volumes : une enveloppe expositionnelle composite

Ce vaste espace occupe des volumes variables, à cause de la présence d'un niveau en mezzanine immédiatement au-dessus du plateau des collections, niveau qui occupe ainsi une partie du volume sous plafond, sur un peu moins d'un tiers de la surface totale du plateau : à l'ouest la mezzanine occupe une surface de 800 m², au centre la mezzanine multimédia occupe une surface d'environ 150 m², celle à l'est s'étend sur 600 m² pour un total de 1 550 m², soit moins d'un tiers des 4 750 m² du plateau⁶². Le plafond, quant à lui, est soit très haut et constitué d'un grillage noir à travers lequel perce la lumière diffusée par des spots ; soit bas, en fonction de la situation des mezzanines du niveau supérieur. Dans ce dernier cas, il est peint en rouge foncé, marron ou noir et supporte des rails de spots. La variation des volumes est également fonction des pentes ménagées dans une partie de l'espace d'exposition, le niveau le plus bas des deux pentes se trouvant vers le centre de l'espace.

Globalement, l'espace d'exposition est plongé dans la pénombre, mais l'intensité lumineuse varie dans l'espace. Si les zones proches de la baie vitrée au sud, ou sous les plus grandes hauteurs de plafonds, sont davantage éclairées par la lumière naturelle, c'est sous les mezzanines que la pénombre est la plus intense. Les teintes souvent foncées choisies pour l'espace d'exposition et le fond noir des vitrines participent à créer cet effet de pénombre. Des lumières artificielles disposées au plafond, dans sa partie la plus haute comme sous les mezzanines, éclairent les objets exposés sans vitrines et les espaces de circulation ainsi que, plus rarement, l'intérieur des vitrines. En effet, les éclairages sont généralement placés à l'intérieur des vitrines elles-mêmes, toujours en lumière zénithale.

On passe ainsi, du côté sud du bâtiment, sur le côté entièrement vitré, d'un volume presque entièrement surplombé par une mezzanine rouge, supportée en plusieurs endroits par des colonnes, divisé en une zone particulièrement sombre et basse de plafond, la plus à l'est, et une autre plus lumineuse et plus haute de plafond, malgré la mezzanine, près des baies vitrées. L'espace qui se déploie en longueur gagne aussi progressivement en volume car le sol est en

⁶² La surface de la mezzanine multimédia est jugée à vue d'œil, les autres sont extraites du document intitulé *Une architecture conçue autour des collections : Un musée composite*.

pente sur une partie de sa surface. Toujours au sud, un autre volume immense et lumineux, dont la pente est orientée dans l'autre sens, caractérisé par la plus grande hauteur sous plafond du plateau des collections, laisse place à un espace plat surplombé par une des mezzanines rouge foncé du niveau supérieur. Au nord, du côté de la façade percée de boîtes architecturales de dimensions et de couleurs variables, un espace est presque entièrement coiffé par une des mezzanines et quasiment sans ouverture sur l'extérieur, c'est un des espaces les plus sombres du plateau des collections. Son plafond, très bas comparé aux autres espaces du plateau, est uniformément rouge. Lui succède un vaste espace en longueur haut de plafond puis, à nouveau, une mezzanine surplombe le plateau. On distingue donc sept zones qui varient par la couleur, la forme, la luminosité et les volumes et qui font du plateau des collections un espace d'exposition composite (voir annexe p. 12).

1.3 Une vaste séquence d'exposition et une séquence centrale de passage

Les couleurs au sol constituent un autre des aspects susceptibles de témoigner de l'organisation de l'espace. Le sol du plateau des collections est, en effet, composé d'un patchwork de morceaux de linoléum de formes et de couleurs différentes. La prise en compte des couleurs permet d'identifier trois grandes zones, formées chacune autour d'une nuance distincte. L'une arbore un camaïeu de beiges, l'autre de bleus, la troisième de rouges. Une dernière zone est uniformément beige. Située au centre de l'enveloppe architecturale, étendue sur presque toute sa longueur, elle est entourée des zones rouge, bleue et beige en camaïeu mais aussi séparée d'elles, sur la majorité de son pourtour, par une paroi en cuir beige d'environ deux mètres de haut. Les trois zones en camaïeu s'étendent, elles, sur plusieurs centaines de mètres carrés chacune, celles en camaïeu de beige et de rouge étant les plus vastes. Chacune entre en contact avec les deux autres. Le contraste entre les couleurs a d'abord permis de formuler l'hypothèse de la correspondance entre les couleurs et les séquences, le passage d'une couleur à une autre figurant les seuils entre les séquences du dispositif d'exposition (voir annexe p. 13-15).

Cependant, si les outils de représentation de l'espace confirment bien l'existence de séquences identifiées à l'aide des couleurs, la référence au plan permet de distinguer non pas quatre mais cinq zones colorées (voir le plan p. 23 du cahier d'annexes). Au centre, sur presque toute la longueur du bâtiment, la zone représentée est uniformément beige. Elle est entourée par quatre autres espaces : une grande zone rouge adjacente, sur un de ses petits côtés, à une

autre, petite et orange ; elle-même est collée à une vaste zone jaune reliée, pour finir, à une zone bleue plus petite et attenante à la zone rouge. Il y a donc, sur le plan et sur les tables d'orientation, cinq zones représentées par des couleurs alors que quatre zones ont pu être clairement identifiées dans l'exposition. Même en tenant compte des effets possibles du traitement des images sur les contrastes ou le rendu des couleurs, il apparaît clairement que la zone représentée en jaune sur le plan est en réalité un camaïeu de beiges, et que la transition entre le rouge et l'orange, toujours en camaïeu, n'est pas marquée dans l'espace d'exposition. Cet écart entre l'espace observé et l'espace représenté invite à relativiser la possibilité d'identifier les séquences à l'aide des couleurs au sol dans l'exposition, ou du moins à relativiser la participation du registre de l'espace à l'identification de ces séquences.

D'ailleurs, l'usage d'autres couleurs au mur, sous les mezzanines et sur les façades qui ne sont pas vitrées (ocre, jaune moutarde, beige, qui répond à la cloison au milieu, rouge et marron, dans des tons différents), en alternance mais sans caractère systématique, et dans toute l'enveloppe expositionnelle quelle que soit la séquence, donc sans relation avec les couleurs au sol, montre que l'usage de ces couleurs est décoratif. Il participe donc à la construction du sens de l'exposition seulement dans la mesure où il permet de créer une ambiance, ce qui pourrait être le cas des couleurs au sol si le plan ne permettait pas de faire le rapprochement entre les séquences représentées et les séquences dans l'espace.

En revanche, la présence d'une paroi quasiment continue entre ce qu'on appelle désormais la *séquence d'exposition* et la *séquence centrale de passage*⁶³ marque distinctement la séparation entre ces deux espaces. La multiplication des seuils, treize exactement, entre la séquence centrale et les séquences d'exposition, et la situation centrale de la première, favorisent, par ailleurs, le nivellement des seuils les uns par rapport aux autres, mis à part celui placé le plus proche du seuil permettant d'accéder au plateau, frontalier entre la séquence rouge et la séquence bleue, qui est aussi un des seuils les plus larges.

Par ailleurs, les constantes variations de luminosité observées lors de la description de l'enveloppe expositionnelle semblent davantage la conséquence de la forme que prend l'enveloppe architecturale-expositionnelle, notamment en termes de volumes, mais aussi des matériaux dans lesquels sont conçues ses *limites* spatiales, qu'un élément de compréhension

⁶³ Cet espace, vide au moment de l'ouverture du musée à l'exception de deux objets d'origine africaine, est aujourd'hui appelé « la Rivière ». Des outils d'interprétation y ont été ajoutés petit à petit, des enregistrements sonores et des éléments tactiles destinés aux « visiteurs déficients visuels ». Trois thèmes y sont développés : la cartographie du monde par l'Occident, l'organisation du paysage et l'habitat, et la relation avec le monde de l'au-delà. Source : <www.quaibrantly.fr/fr/espace-lsf/les-differents-espaces-du-musee/la-riviere.html> (Dernière consultation le 15 avril 2011).

de la construction de l'espace d'exposition. Le fait que l'on distingue seulement quatre séquences d'exposition à l'aide du plan d'orientation et sept espaces différents, sans compter les boîtes architecturales, en observant les variations de volume et de luminosité dans l'enveloppe expositionnelle en témoigne. Finalement, il ne semble pas que la lumière participe à la construction du sens dans l'espace, mais plutôt, comme le fait la couleur au mur, à la création d'une ambiance.

1.4 Peu d'unités et de nombreuses sous-unités

En dehors des boîtes architecturales placées en surplomb le long de la façade nord et sur les façades est et ouest du musée, et de quelques modules, autrement dit des regroupements de sous-unités marqués spatialement (voir annexe p. 17-18), la description du registre de l'espace n'a pas permis d'identifier d'autres unités sur le plateau des collections. On passe donc presque constamment du niveau d'emboîtement de la séquence d'exposition au niveau d'emboîtement de la sous-unité sans passer par celui de l'unité.

La plupart des boîtes architecturales sont identifiées spatialement comme des unités car leur seuil est marqué à la fois par un rétrécissement et par un changement de couleurs du sol et des murs, d'ailleurs parfois différentes de celles employées dans le reste de l'espace. Ainsi, dans la séquence orange, deux des boîtes architecturales sont entièrement gris clair ou gris foncé, une autre est marron et une autre encore noire, avec des vitrines sur mesure. Trois d'entre elles seulement conservent des tons rouge orangé. Mais toutes ne sont pas considérées comme des unités. Les plus petites des boîtes architecturales, parce qu'elles ne comportent manifestement qu'une sous-unité, forment ainsi des sous-unités isolées. Enfin, deux des boîtes architecturales comportent un banc placé au milieu et un ou trois vastes zones de projection murales. Une sur la façade sur entre la séquence rouge et la séquence orange, dont on ne voit pas distinctement le seuil, l'autre entre la séquence jaune et la séquence bleue.

Les modules sont plus rares que les boîtes architecturales. Ils sont identifiables spatialement car ils réunissent plusieurs sous-unités sous un toit ou de manière à former un passage fermé. La séquence rouge en compte quatre. L'un comporte trois vitrines disposées en U et fermées par un toit, le second deux vitrines face à face reliées par un toit, le troisième est un passage fermé dans lequel on trouve, de chaque côté, une large vitrine. On en trouve également un en U avec un toit, les côtés du U étant reliés entre eux, créant ainsi un cube auquel il manque un côté. La séquence orange et la séquence jaune n'en comportent qu'une chacune et la séquence

bleue en compte deux formants un U fermé par un toit mais dont les limites sont moins claires. L'un comporte trois vitrines sur ses trois côtés intérieurs et une dernière sur le côté opposé au côté ouvert du module. Il n'est donc pas certain qu'elle puisse être considérée comme faisant partie de l'unité. L'autre comporte également trois vitrines sur ses trois côtés intérieurs dont une transparente qui ouvre sur la sous-unité placée immédiatement derrière.

La disposition des sous-unités qui n'appartiennent ni aux boîtes architecturales ni aux modules peut parfois permettre d'envisager qu'il existe d'autres unités, mais le registre de l'espace seul ne permet pas de les identifier avec certitude. Dans la séquence bleue, par exemple, bien que de nombreux supports spatiaux soient disposés de façon à former des quadrilatères susceptibles de constituer autant d'unités, l'usage des vitrines bifaces, mais aussi la disposition des supports spatiaux sur plusieurs rangées parallèles dans le sens de la longueur de la séquence, ne rendent pas évidente l'identification d'une sous-unité à tel ou tel ensemble de sous-unités, du moins si l'on considère seulement le registre de l'espace.

Néanmoins, certains groupes de sous-unités sont délimités spatialement (voir annexe p. 19). Ainsi, un groupe de sous-unités situé dans un rétrécissement de la séquence rouge est composé d'une vitrine transparente carrée au centre, d'une estrade, d'une vitrine attenante et perpendiculaire à l'estrade et d'une autre située en face de l'estrade, tout cela dans un périmètre réduit créant ainsi un espace quasiment *clos*. Parfois, dans les endroits du plateau où l'espace est vaste, ce n'est pas seulement la disposition mais aussi le type de sous-unités qui invite à penser des rapprochements. Ainsi, dans la séquence rouge, six estrades sont à la fois isolées des autres sous-unités et rapprochées dans l'espace. De la même façon, des supports spatiaux fabriqués à partir de rails et un groupe de cinq cloisons, qui permettent l'accrochage d'objets en deux dimensions, peuvent constituer des unités. En deux endroits de la séquence jaune, des petites vitrines carrées de mêmes dimensions, placées côte à côte sur une ligne en série de quatre ou cinq, paraissent former une unité. Mais, là encore, l'espace seul permet uniquement de formuler des hypothèses sur la réalité de ces unités.

D'ailleurs, plus généralement, la transparence des vitrines et la proximité qui règne entre les sous-unités ne permettent pas de former le projet d'identifier spatialement des unités. On trouve, par exemple, quatre vitrines transparentes bifaces disposées en biais, réunies dans un endroit de la séquence rouge mais éloignées les une des autres. Leur rapport est donc ambigu et l'espace seul ne permet pas de dire s'il s'agit de sous-unités autonomes ou si les sous-unités forment ensemble une unité. Ailleurs dans la séquence rouge, des vitrines transparentes sont disposées perpendiculairement à d'autres vitrines formant ainsi plusieurs « L » côte à côte.

Dans ces conditions, quand une ou plusieurs des vitrines sont *ouvertes* de chaque côté, comment déterminer spatialement l'appartenance d'une vitrine à l'une ou l'autre des unités en « L » ? De son côté, la séquence orange compte, entre autres, un groupe de vitrines disposées sur plusieurs lignes parallèles – dont certaines contre la paroi nord entre les seuils de certaines boîtes architecturales – et en quinconce. Parmi elles, on trouve des vitrines standards transparentes et bifaces, quatre vitrines sur mesure très vastes et entièrement transparentes, dont une renferme aux deux extrémités des tiroirs verticaux à manipuler, puis d'autres vitrines plus petites et peu profondes. Dans cet ensemble très dense composé de vitrines aux dimensions différentes et souvent biface, il est difficile d'identifier des unités⁶⁴.

La proximité de certains supports spatiaux, proximité spatiale mais aussi ressemblance formelle, et les configurations *fermées* en L ou en U de certaines sous-unités permettent, finalement, de présumer qu'il existe des unités au sein du registre de l'espace qui fédèrent un ensemble de sous-unité. Cependant, les boîtes architecturales et les modules de vitrines constituent les seules unités dont les limites sont nettement définies spatialement, même si l'on a vu que les modules, comme dans la séquence bleue, pouvaient être mal délimités, et alors que l'on ne trouve les premières en nombre significatif que dans deux des séquences. La présence récurrente des vitrines transparentes, l'hétérogénéité des types de supports spatiaux et de leur disposition dans chaque séquence, et plus généralement sur l'ensemble du plateau, ne permettent pas de certifier l'appartenance de telle ou telle sous-unité à une unité plus grande, ni d'ailleurs de certifier leur isolement, en mobilisant uniquement le registre de l'espace.

C'est donc bien à l'échelle des sous-unités que le registre de l'espace produit du sens, en dehors de sa propriété à délimiter l'espace d'exposition vis-à-vis de l'extérieur, et vis-à-vis de l'espace de passage, au centre. En l'absence de limites claires des unités dans l'espace, les supports spatiaux deviennent les principaux indicateurs de la distribution de l'espace après la séquence, omniprésents à la fois pour séparer les objets et l'espace de circulation, mais aussi pour structurer l'espace lui-même, alors même qu'ils sont extrêmement hétérogènes dans leur matérialité et dans leur répartition au sein de l'enveloppe architecturale.

⁶⁴ Voir les supports de disposition spatiale en annexe p. 17-18

2. Les outils d'orientation, témoins du fonctionnement du registre de l'espace

L'analyse des outils qui représentent l'espace dans l'exposition ne permet pas de les qualifier véritablement d'outils d'orientation. Ils permettent, en tout cas, de montrer ce que l'analyse du registre de l'espace n'avait pu montrer clairement : le plateau des collections est bien organisé en séquences. Le plan figurant sur la table d'orientation générale permet, en effet, d'identifier les limites de cinq zones, une zone centrale en noir et quatre zones colorées associées à la mention de quatre continents : l'Océanie en rouge, l'Asie en orange, l'Afrique en jaune et les Amériques en bleu (voir annexe p. 23).

À l'intérieur des séquences, les supports de disposition spatiale sont représentés avec beaucoup de précision, mais le plan ne comporte pas d'autres éléments symboliques ou langagiers montrant, éventuellement, une segmentation de l'espace intermédiaire entre les supports de disposition spatiale et les séquences. Les tables continentales, consacrées à une seule séquence, ne désignent pas non plus de niveau intermédiaire de segmentation de l'espace d'exposition, bien qu'elle représente une zone plus réduite du plateau des collections (voir annexe p. 24). Le registre de l'espace comme les représentations de l'espace en deux dimensions ne désignent donc pas d'unités sur le plateau des collections, mais seulement des séquences, du moins pour le plan, et des sous-unités.

Au niveau de l'élément, en revanche, on trouve autour des plans, que ce soit sur la table d'orientation générale ou sur les tables continentales, des photographies d'objets en couleur associées à des noms de pays et reliées chacune par un trait à un point précis d'un support de disposition spatiale. Si cet usage de la photographie est commun à la table d'orientation générale et aux tables d'orientation continentales, sa mobilisation ne produit pas le même effet chez l'une et chez les autres, notamment parce que, sur la table d'orientation générale, la photographie est liée uniquement au plan.

On peut émettre plusieurs hypothèses au sujet de son usage. Le fait que seize objets aient été choisis pour figurer autour du plan, parmi les quelque trois mille cinq cents exposés sur le plateau, permet d'envisager que les images illustrent le plan, qu'elles le rendent attrayant ; qu'elles proposent une sélection représentative des collections exposées, en quelque sorte des objets-symboles, comme le dirait Rivière, « l'objet-symbole » portant en lui « toute la tension sur laquelle est fondée la présentation [...] ». Il résume sur le plan symbolique l'ensemble du message que veut transmettre l'exposition » (1989 : 279) ; ou, enfin, qu'elles permettent de

situer des pièces importantes. Seule la troisième hypothèse envisage que la photographie puisse apporter une aide au repérage dans l'espace d'exposition.

Cette dernière hypothèse, selon laquelle les pièces ainsi mises en valeur sont des pièces importantes, des pièces de référence, est suscitée par la connaissance du plan d'information distribué par le musée du Louvre à ses visiteurs.

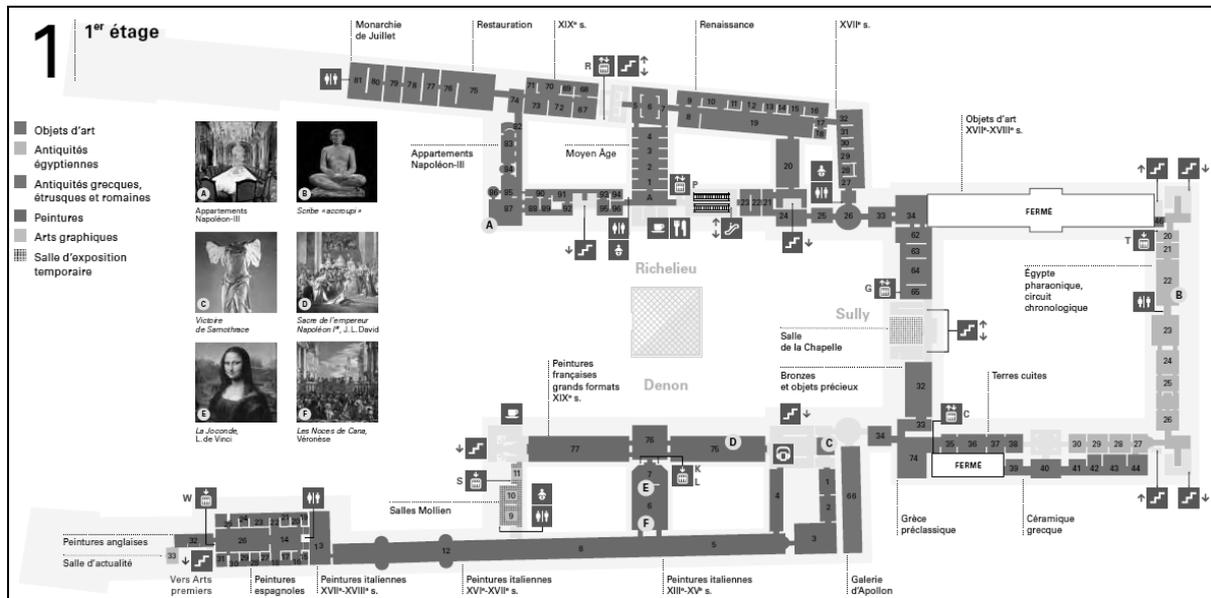


Figure 1 - Plan du premier étage du musée du Louvre extrait du plan d'information

© Musée du Louvre crédits photos : D.R. /musée du Louvre.

Ce plan comporte des reproductions photographiques d'œuvres phares⁶⁵, la situation de celles-ci dans le musée pouvant ainsi être localisée d'un coup d'œil sur le plan⁶⁶. Mais, sur le plateau des collections, il semble que l'usage de la photographie ne vise pas le même objectif. En effet, les objets ne sont pas nommés ou désignés sur ce plan, comme c'est le cas pour le plan d'information du Louvre, le message linguistique qui les qualifie désigne le pays dont ils proviennent. S'il ne permet pas de repérer, pour les atteindre, des œuvres de référence, on peut toutefois penser qu'il permet de situer l'objet désigné dans l'exposition, avec tout de même quelques difficultés – dans ce cas il ne participe pas à identifier le sens produit par l'espace –, ou qu'il autorise l'identification du pays d'origine des objets. Les objets représentés constitueraient ainsi les indices de l'aire géographique à laquelle ils sont liés, ce

⁶⁵ Le plan d'information du musée du Louvre comporte vingt-et-une vignettes dont une désigne les fossés du Louvre médiéval et une autre les appartements Napoléon III. Le reste des vignettes met à l'honneur des œuvres exposées parmi lesquelles on compte, par exemple, *La Dentellière* de Johannes Vermeer, *Le Scribe « accroupi »* ou *La Vénus de Milo*.

⁶⁶ L'objectif n'étant pas ici de déterminer l'efficacité d'un tel outil. Pour plus d'information sur le plan d'orientation et ses usages, voir le rapport d'enquête consacré aux textes et à la lecture au musée du Louvre (Jacobi & Jeanneret, 2007).

qui permettrait de situer l'aire géographique en question dans l'exposition, en l'occurrence un pays, mais il est impossible de savoir, à l'aide du plan, si ces pays renvoient à des unités ou aux sous-unités où sont exposés les objets photographiés.

Les photographies d'objets, bien qu'elles soient associées au plan, participent donc peu au repérage dans l'espace d'exposition. Si l'on se penche sur les tables continentales, on constate que le même procédé est employé pour une quinzaine d'objets exposés dans chaque séquence, il met donc en valeur une soixantaine d'objets au total, dont les objets présents sur la table d'orientation générale⁶⁷. Sur ces tables continentales, les photographies des mêmes objets sont reproduites une seconde fois sur une mappemonde, toujours associées à un nom de pays. De cette façon, l'appartenance d'un objet exposé à un pays signale l'emplacement d'un objet dans l'exposition, même difficile à retrouver, ou constitue l'indice de la présence dans l'exposition de l'aire géographique à laquelle il appartient, mais surtout participe à localiser son pays d'appartenance dans l'espace géographique.

Enfin, le texte qui figure sur les tables d'orientation continentales apporte quelques éléments sur l'organisation de l'espace d'exposition, le plus explicite étant celui consacré à l'Asie et le moins précis celui consacré aux Amériques, mais le plan ne relaie que ceux qui concernent des pays, et encore, pas tous (voir annexe p. 25-26). Le texte consacré à l'Océanie évoque ainsi l'Australie, celui consacré au continent asiatique ne cite aucun pays, tandis que le texte qui porte sur l'Afrique parle uniquement de l'Éthiopie. C'est le texte des Amériques qui en indique le plus grand nombre : Brésil, Canada, Mexique et Pérou. Parmi ces pays, seuls quatre, l'Australie, l'Éthiopie, le Mexique et le Pérou, sont associés à des photographies d'objets sur le plan. Les interactions du texte avec le plan sont donc limitées et surtout ne sont pas systématiques⁶⁸.

Si le plan fonctionne toujours sur le même modèle et permet de distinguer les grandes séquences du plateau des collections, il apporte peu d'information sur l'organisation de l'espace à l'intérieur de chaque séquence. Le plan fonctionne comme un outil de localisation très large, qui permet de reconnaître les contours de la séquence, et très précis à la fois, puisqu'il indique l'emplacement de certains objets choisis, mais il ne fournit pas d'information intermédiaire.

⁶⁷ Mais aussi ceux représentés sur le plan papier. Le plan papier du plateau des collections distribué aux visiteurs est, en effet, lui aussi illustré par des images d'objets exposés et localisés, dix exactement.

⁶⁸ Notons que le fait de retrouver le même texte sur les panneaux continentaux qui ne comportent pas de plan, et un planisphère au lieu d'une carte à l'échelle continentale, favorise cette compréhension du texte comme un texte autonome.

3. Détermination d'un sens de visite par la flèche

Bien que les textes associés aux tables et aux panneaux continentaux parlent de *parcours* pour qualifier l'organisation de l'espace d'exposition, celui-ci ne paraît pas flagrant, du moins si l'on en croit le plan. On lit ainsi dans le texte consacré à l'Océanie : « [...] **le parcours** consacré à l'Océanie et l'Insulinde [...] », dans celui consacré à l'Asie : « [...] **le parcours** muséographique est articulé en séquences géographiques et culturelles », à l'Afrique : « [...] **présentées selon un parcours** géographique [...] » et enfin aux Amériques : « Dans **le parcours** muséographique, l'Amérique récente et actuelle répond à l'Amérique précolombienne [...] ».

Le terme « parcours » renvoie à l'idée d'une construction de sens dans l'espace dont la compréhension ou l'appréhension passe par l'identification d'un ordre avec un début, une fin et des étapes. Dans ce contexte, au sens de Roy Harris, où « le signe n'existe en tant que signe que pour permettre l'intégration, dans un contexte donné, de certaines activités humaines » (1993 : 137), et où l'unité de base n'est pas le signe mais « *le signe dans son contexte* », l'usage du mot « parcours » en tant que signe, sur le plateau des collections, laisse penser que la flèche, signe vecteur qui traduit la direction, est associée aux éléments iconographiques qui représentent l'espace de l'exposition, à savoir les plans, dans le but d'indiquer la direction à prendre au sein de ce ou ces parcours pour en saisir le sens. Or il se trouve que, sur les dispositifs où le texte qui parle de parcours est présent, soit le texte n'est pas associé au plan, dans le cas des panneaux continentaux, soit le plan ne comporte pas de flèches, comme c'est le cas sur les tables liées à chaque séquence.

Pourtant, les flèches sont bien présentes (voir annexe p. 23). On compte douze flèches noires et une rouge, plus grande, sur le plan général, tandis qu'au sol dans l'espace de l'exposition – où elles sont inégalement réparties – on en trouve une dans la séquence centrale, dix dans la séquence Océanie, deux dans la séquence Asie, neuf en Afrique et huit dans la séquence américaine – et encore deux fois au mur, une fois sur une pancarte associée à la mention « sens de la visite », et une fois directement sur le mur, associée à la même mention dans la séquence américaine.

Cette dernière mention « sens de la visite » éclaire l'usage des flèches sur le plateau des collections. Au moins deux fois, la flèche est explicitement rattachée, grâce au message linguistique auquel elle est associée, au « sens de la visite », qui apparaît moins contraignant que le « parcours » explicité plus haut. Sur le plan général, si l'on cherche à rattacher les

flèches par des lignes en commençant par la rouge, qui domine les autres par sa taille et sa couleur particulière, on dessine une boucle dans le sens des aiguilles d'une montre qui indique une direction générale, un *mouvement* qui part de l'Océanie, passe par l'Asie, l'Afrique et enfin les Amériques, et qui est cohérent avec celui inscrit au sol.

L'usage de la flèche paraît finalement traduire une direction générale dans laquelle parcourir l'espace, presque une suggestion, tandis que les « parcours » énoncés semblent référer soit à la construction du sens de l'exposition au moment de la conception de l'exposition avant sa réalisation dans l'espace, soit au contexte général de la pratique de mise en exposition, qu'on pourrait qualifier de « contextes antérieurs » (Harris, 1993 : 148) et qui traduit une conception de cette activité comme la réalisation d'une construction de sens organisée dans l'espace, soit, enfin, à une construction d'un parcours qui existe conceptuellement mais qui n'est pas marqué spatialement.

Ces deux dernières hypothèses invitent à remarquer que, s'il existe effectivement un parcours au sein duquel les sous-unités et les unités se succèdent dans un certain ordre, il doit être identifiable à travers les autres registres de l'exposition, on pense ici notamment au registre scriptovisuel, et que si ce n'était pas le cas, l'analyse du registre scriptovisuel révélerait qu'il n'y a véritablement pas production de sens par l'espace au niveau des unités mais seulement au niveau des séquences et des sous-unités.

4. Interroger le lien entre les sous-unités au sein du registre scriptovisuel

Pour interroger l'existence, ou non, d'un lien entre les sous-unités, et vérifier ainsi que les sous-unités du plateau des collections sont autonomes à l'intérieur des séquences continentales, comme semble le signifier l'analyse du registre de l'espace, il n'est pas utile de mobiliser l'ensemble du registre scriptovisuel. L'analyse de la relation entre les titres, titres que l'on trouve dans les deux catégories de composants du registre scriptovisuel les plus nombreux, les panneaux et les bandeaux, peut suffire. Le titre, en tant qu'« hyper-résumé » (Jacobi, 1989 : 32), participe à comprendre la logique de chaque bandeau et de chaque panneau, mais la comparaison des titres permet aussi de repérer la relation entre panneaux, entre bandeaux et entre bandeaux et panneaux.

4.1 Relation entre les panneaux : le titre ou la carte

Sur l'ensemble des panneaux du plateau des collections, on trouve toujours un énoncé simple – sur une ligne souligné d'un trait – ou composé – lorsqu'un second énoncé est séparé du premier par un trait⁶⁹. Ces énoncés correspondent à ce que Jacobi, définissant quatre systèmes d'« orientation de la lecture » générés par la typographie et susceptibles de figurer sur les panneaux muséaux, appelle « l'accroche ». Cette accroche est « constituée par un titre en caractères typographiques importants à la visibilité renforcée (gras, majuscules, souligné) » (Jacobi, 1989 : 32).

En termes formels, seuls les titres des panneaux de la séquence asiatique sont tous identiques : une ligne de texte dans une taille de police déterminée, soulignée. Dans les trois autres séquences aussi les titres simples respectent la même typographie, mais on trouve également un grand nombre de titres composés qui associent un titre et un sous-titre⁷⁰. Les titres composés sont principalement, et formellement, de deux types : soit les caractères du titre sont plus petits que ceux du sous-titre ; soit les caractères des titres et des sous-titres ont la même taille, mais le sous-titre figure en gras. Le titre est souvent présent sur plusieurs panneaux. Ainsi on retrouve six fois le titre « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée » et trois fois « Masques de Mélanésie ». Parfois, une partie du titre seulement est répétée, comme pour la Polynésie déclinée, entre autres, en : « Polynésie : hommes et dieux » et « Polynésie : arts du corps ». On constate également, dans les séquences Océanie, Afrique et Amériques, que les titres simples sont souvent répétés, associés à un sous-titre dans des titres composés, comme c'est le cas des titres « Mélanésie », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale » ou « Amérique centrale préhispanique » (voir annexe p. 27).

On voit donc, dans la construction « titre / sous-titre », que certains titres sont répétés plusieurs fois accompagnés de différents sous-titres. On peut donc former l'hypothèse que le *titre* du titre composé permet d'inscrire le panneau dans une thématique plus large.

Parfois, notamment lorsque le titre ne s'en charge pas, la carte permet d'établir un lien entre plusieurs panneaux (voir annexe p. 28). C'est particulièrement le cas en Asie puisque treize panneaux sur vingt-quatre sont regroupés autour d'une même carte, comme « Mondes vus, mondes tissés », « Une civilisation du végétal » et « Les hottes » ; « Permanence des motifs

⁶⁹ Le trait en question sera figuré ici par un trait penché verticalement (appelé slash) de la façon suivante : « Polynésie : hommes et dieux / La tête, lieu du sacré », tandis que la ponctuation des titres est celle d'origine.

⁷⁰ Les qualificatifs *simple* et *composé* ne prétendent pas qualifier la richesse ou la complexité des titres en termes de signification. La différenciation rend seulement compte des différences formelles et de construction qui existent entre les titres.

de Dong Son », « Le bouddhisme theravâda », « Sabres et couteaux des Tai », « La vie dans la maison », « Le coupe-coupe » et « Carquois et nasses » ; « Des esprits et des hommes » et « Paysages sibériens » ; et enfin « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng » et « Théâtre d'ombres du Hebei ». Ce cas de figure se produit une seule fois en Océanie, pour deux panneaux dont le texte est différent mais qui portent le même titre et sont associés à la même carte : « Insulinde : le trésor ». En Afrique, la même carte est employée sur des panneaux aux titres et aux textes différents : « Rives du fleuve Niger / Art Igbo » et « Rives du fleuve Niger / Art de la Cross River » ; « Bassin du Congo » et « Bassin du Congo / Esprits protecteurs ». En Amérique, ce cas de figure se présente seulement pour « L'Amazonie » et « L'Amazonie / Parures de plumes ». Toutefois, si des observations poussées ont permis d'identifier ces cartes comme semblables, la carte reste un lien moins explicite que le titre.

Enfin, les deux seuls panneaux qui ne sont pas associés à des cartes renvoient clairement l'un à l'autre non plus à travers leur titre mais au sein des textes (voir annexe p. 28), puisque l'un, intitulé « Le mythe du dénicheur d'oiseaux / Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" » est présenté comme un récit extrait de l'ouvrage *Les Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss : « *L'histoire du dénicheur d'oiseaux est universelle en Amérique. La version des Bororo, Indiens du Brésil central, ouvre Les Mythologiques, œuvre maîtresse de Claude Lévi-Strauss* », tandis que l'autre, intitulé « Singularité de l'objet amérindien », fait explicitement référence aux théories de l'anthropologue liées au mythe du dénicheur d'oiseaux :

« L'anthropologue Claude Lévi-Strauss est parti de l'histoire du dénicheur d'oiseaux, omniprésente en Amérique, pour démontrer l'existence d'un grand système de transformation logique qui unit tous les mythes du continent et atteste l'unité profonde de ses cultures. »

4.2 Relation entre les bandeaux : le titre et les numéros d'étiquette

De leur côté, une très large majorité des bandeaux comporte un titre, y compris lorsqu'ils ne comptent qu'une étiquette. Dans ce dernier cas, le titre participe à inscrire les étiquettes dans une thématique plus large, donc éventuellement à un groupe de sous-unités. Attaché à un groupe d'étiquettes, il indique, en plus, le sens à donner à cette liste (voir annexe p. 29-30).

Beaucoup de titres de bandeaux, environ la moitié d'entre eux, sont uniques. Comme les panneaux, certains ont en commun une expression que l'on retrouve plusieurs fois, comme « Masque de Mélanésie » ou « Bassin du Congo ». En revanche, à la différence des panneaux,

la répétition conforme de certains titres est très développée parmi les bandeaux, puisqu'elle concerne l'autre moitié d'entre eux. Le titre peut ainsi être répété entre deux fois – ce qui est le plus souvent le cas – et treize fois. Notons, par exemple, que deux bandeaux sont intitulés « Le tapa en Océanie / Futuna » ou « Instruments de musique / Lamellophones et idiophones », tandis que six bandeaux s'intitulent « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Maison des hommes », et que le titre « Australie : peintures du désert central » est décliné treize fois. Ce cas de figure n'intervient que trois fois en Asie, pour « Torques », « Cultes, croyances et signes » et « Armes et parures d'hommes », même si certains titres de bandeaux entretiennent toutefois des affinités comme, par exemple, « Broderies du Punjab, Inde » et « Broderies du Punjab, Pakistan » ou « Costumes des femmes turkmènes » et « Parures de femmes turkmènes ».

D'autres éléments du bandeau, comme les étiquettes, doivent être mobilisés pour interpréter la relation des bandeaux qui portent le même titre par deux. En effet, dans de nombreux cas, les numéros d'étiquettes se succèdent entre deux bandeaux qui portent le même titre, indiquant qu'ils fonctionnent en binôme. C'est par exemple le cas du bandeau « L'Amazonie / Parures et ornements ». En Asie, on trouve même quatre bandeaux intitulés « Costumes de femme du Moyen-Orient », même si, plus généralement, les titres identiques restent rares dans la séquence asiatique. Dans d'autres cas, également rares, l'un des bandeaux porte le titre et un texte introductif, souvent bilingue ou trilingue, tandis que le second porte le même titre et les étiquettes, comme en Océanie sur les bandeaux intitulés « Mélanésie : chefferies de Nouvelle-Calédonie / Le ventre kanak : trésors du clan », mais ce second cas de figure est surtout présent dans la séquence américaine à travers une série de bandeaux qui se distingue également par ses tons bleus⁷¹.

Enfin, en Asie et en Afrique, on trouve des bandeaux dont la première étiquette ne commence pas par [1] mais qui ne peuvent pas être reliés à d'autres bandeaux par l'intermédiaire du titre. Ces bandeaux sont donc associés à un ou plusieurs autres qui ne portent pas le même titre, elles sont donc inidentifiables au niveau du registre scriptovisuel. On en compte une quinzaine dans la séquence asiatique et quelques-unes en Amériques. En voici des exemples, associés au premier numéro de leur(s) étiquette(s) : « Voiles de visage » [11], « Voile teint du Gujarat » [2], « Les *Miao* de Guiding » [6], « Femmes et petites filles » [7] [8], « Les

⁷¹ « Abstraction et figuration / La dualité des sexes », « Continuité et discontinuité / Métaphores de la frange », « Axe animique et totémique / De la couronne à l'auréole », « Ultimes transformations / De la Côte nord-ouest à la Californie », « Vitalité de l'objet / La logique du contenu et du contenant », « Primauté du langage / La perle et le tissage », et « Éloignement et rapprochement / Casse-têtes et hochets ».

Amériques noires / Candomblé » [9], « Arctique : *Ammassalimiut* du Groenland / Du sortilège à la représentation » [11-28] et « Arctique : *Ammassalimiut* du Groenland / L'art du masque » [6-10].

4.3. Relation entre les bandeaux et les panneaux

Les titres ne permettent pas seulement de faire le lien entre les panneaux ou entre les bandeaux, ils permettent aussi de relier certains bandeaux aux panneaux (voir annexe p. 31). Le plus souvent, le titre d'un panneau est identique à celui d'un bandeau, notamment en Asie. On retrouve ainsi les titres : « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : poteaux funéraires », « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng », « Vêtements drapés, vêtements coupés », « Art villageois au Cambodge », « Rives du fleuve Niger / Art Igbo », ou « Antilles précolombiennes » à la fois sur un panneau et sur un bandeau.

Mais le titre du panneau peut aussi être présent sur plusieurs bandeaux. C'est le cas de : « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : secrets d'initiés », « Le Grassland / Le Legs du docteur Pierre Harter » ou « Mésoamérique préhispanique / Culture maya ». Enfin, sans être *exacte* la relation entre certains titres de bandeaux et des titres de panneaux est néanmoins ressemblante, par exemple pour le titre de bandeau « Mélanésie / L'art de la guerre » proche du titre de panneau « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / L'art de la guerre ».

Il existe donc bien des liens entre certains composants du registre médiatique scriptovisuel, liens entretenus notamment par les titres qui permettent de constituer des sous-ensembles de bandeaux et de panneaux, et des sous-ensembles de bandeaux associés aux panneaux. Puisque des composants du registre scriptovisuel peuvent être rapprochés sémantiquement, il est légitime de s'interroger sur l'existence d'unités sur le plateau, et plus seulement de sous-unités, même si l'analyse du registre de l'espace témoigne de l'absence de construction du sens par l'espace au niveau des unités.

Conclusion du sixième chapitre

L'analyse du registre de l'espace à l'exclusion des autres, mais aussi la prise en compte des outils d'orientation analysés et des titres des bandeaux et des panneaux au sein du registre scriptovisuel, mettent en lumière les caractéristiques de l'espace et ce qui fait la

singularité de la question de la production du sens par l'espace sur le plateau des collections. Elles permettent d'établir quatre résultats principaux.

Elles montrent, premièrement, l'impossibilité d'identifier les séquences dans l'espace d'exposition, les différentes zones identifiées au sein du registre de l'espace ne correspondant pas au découpage des séquences tel qu'il apparaît sur le plan d'orientation.

Elles révèlent, ensuite, l'absence de construction du sens par le registre de l'espace au niveau des unités, les unités n'étant pas identifiées en tant que telles sur le plan d'orientation, et la répartition des sous-unités dans l'espace ne permettant généralement pas, sauf pour les boîtes architecturales et certains modules, d'identifier, éventuellement, leur unité d'appartenance.

Troisièmement, elles ont permis d'établir qu'il existe des liens entre certains composants du registre médiatique scriptovisuel, liens entretenus notamment par les titres, qui permettent de constituer des sous-ensembles de bandeaux et de panneaux, et des sous-ensembles de bandeaux associés aux panneaux. Puisque des composants du registre scriptovisuel peuvent être rapprochés sémantiquement, nous pouvons formuler l'hypothèse de l'existence d'unités sur le plateau, et non seulement de sous-unités, hypothèse qui sera vérifiée à travers l'analyse des registres en interaction.

Enfin, elles montrent que, en dehors de sa propriété à délimiter l'espace d'exposition vis-à-vis de l'extérieur et vis-à-vis de l'espace de passage au centre, c'est au niveau des sous-unités que le registre de l'espace constitue un marqueur susceptible de compter parmi les interprétants du sens des objets exposés. Les supports spatiaux constituent ainsi les principaux indicateurs de la distribution de l'espace après la séquence d'exposition, omniprésents à la fois pour séparer les objets et l'espace de circulation, mais aussi pour structurer l'espace lui-même, alors même qu'ils sont extrêmement hétérogènes dans leur matérialité et dans leur répartition au sein de l'enveloppe architecturale.

La somme de ces résultats incite à envisager que la mise en espace du plateau des collections corresponde au « degré zéro » de la mise en espace, l'espace – autonome – ne participant pas à la production de la signification de l'exposé (Davallon, 1999 : 68) ou, plus exactement, l'espace ne participant pas à la production de la signification des objets en dehors des sous-unités. L'analyse des registres en interaction permettra de vérifier cette hypothèse et d'interroger, le cas échéant, les effets du « degré zéro » sur l'opérativité de l'exposition et sur la production du sens des objets car, comme le souligne Barthes, le degré zéro n'est « pas à proprement parler un néant (contresens cependant courant), c'est une absence qui signifie »

(Barthes : 1964b : 124). Mais avant cela, il convient d'abord d'identifier les autres marqueurs au sein des registres médiatiques scriptovisuel et audiovisuel.

CHAPITRE 7

OMNIPRÉSENCE DU MONDE D'ORIGINE AILLEURS

La recherche des manifestations des mondes d'origine ailleurs et muséaux au sein des registres médiatiques du plateau des collections est centrale dans cette étude car la certification des mondes d'origine est une des règles constitutives de l'exposition, et parce qu'elle est nécessaire au processus d'assignation du statut d'objet de patrimoine. Pour pouvoir interpréter le statut assigné aux objets sur le plateau des collections, il faut donc commencer par chercher à identifier les éléments de certification des statuts *déclarés* par l'institution, celui d'objet de musée et celui d'objet de patrimoine. Les analyses ont permis de montrer que les mondes d'origine étaient mentionnés uniquement au sein des registres médiatiques scriptovisuel et audiovisuel. Elle a aussi révélé l'omniprésence, notamment au sein des éléments du registre scriptovisuel, tout particulièrement au sein des panneaux et des bandeaux porteurs des étiquettes, de la certification du monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique. Mais les éléments de localisation permettant de certifier l'existence de ce monde d'origine sont aussi présents au sein de certains dispositifs audiovisuels dont le globe, dispositif unique sur le plateau, les écrans et les écrans tactiles. L'analyse des panneaux, la première restituée ici, rend compte en détail de la logique de localisation caractéristique du plateau. L'analyse des autres éléments des registres scriptovisuel et audiovisuel participant à la logique de localisation est moins détaillée, du moins en ce qui concerne les caractéristiques partagées par les panneaux, les bandeaux, et, au sein du registre audiovisuel, le globe, les écrans et les écrans tactiles.

1. La logique de localisation du monde d'origine ailleurs au sein des panneaux

Malgré l'existence d'une grande variété de relations entre les trois éléments qui constituent le panneau – la carte, le titre et le texte bi ou trilingue –, relations qui aboutissent à des stratégies de production de sens différentes, les cent vingt-cinq panneaux du plateau partagent la même charte graphique et le même format, bien qu'on les trouve sur des supports variés, comme des vitrines, des cloisons ou la paroi centrale en cuir, et à l'exception des deux

panneaux sans carte⁷² et de ceux dont la nouvelle version ne propose qu'une traduction en anglais (et non en espagnol)⁷³. La répétition des traits formels des panneaux et les effets de sens qu'elle est susceptible de provoquer, autrement dit « l'isotopie » des traits situés sur le plan du signifiant, invite à penser qu'il y a, cette fois sur le plan du signifié, quelque chose de commun à ces panneaux, notamment autour de la carte géographique (Greimas, 1986 : 69-70). L'omniprésence de la carte, toujours placée en haut des panneaux, avant le titre et le texte, invite à interroger tout particulièrement sa signification et sa fonction, en elle-même et par rapport aux autres composants du panneau.

1.1 La carte, un outil de localisation du monde d'origine ailleurs

Pour Robert, les cartes

« restent des outils que l'on peut utiliser pour représenter des croyances, pour valoriser un pouvoir, se repérer ou pour connaître, toutes opérations symboliques et / ou cognitives engendrées par des supports concrets d'information » (Robert, 2008 : 33).

Sous cet angle, Robert qualifie les cartes d'« outils de traitement de l'information », au sein desquelles il distingue trois types de cartes. La carte topographique, qui permet « de repérer un point de l'espace, un lieu, éloigné de celui où l'on se trouve ici et maintenant, et de se préparer à la physionomie de la route (physique et sociale) qui y mène ». La carte, dans ce sens, permet de « pré-voir » (*Ibid.* : 34-35). La carte décisionnelle « qui oscille entre le quasi-modèle de la réalité [...] et la logique prescriptive et normative » (*Ibid.* : 35), avec pour exemple le plan d'urbanisme ; et la carte thématique, qui « apporte au visible ce qui ne renvoyait *a priori* qu'au seul intelligible » (*Ibid.*) notamment en présentant des données statistiques.

Les cartes étudiées ici ne renvoient pas aux deux dernières catégories et seulement en partie à la première, la carte topographique. En effet, elles ne préparent pas à la physionomie des lieux qu'elles représentent, notamment en raison de leur manque de précision, elles ne permettent donc pas de « pré-voir », de voir à l'avance et d'anticiper. D'abord, les cartes mesurent environ vingt centimètres de long sur douze centimètres de haut alors qu'elles représentent, le plus souvent, une partie d'un continent et, plus rarement, un pays ou une région. Précisons,

⁷² « Le mythe du dénicheur d'oiseaux / Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" » et « Singularité de l'objet amérindien ».

⁷³ Certains des panneaux ont été modifiés, et d'autres ajoutés, entre les deux campagnes de prise de vue. Ces nouveaux panneaux sont traduits seulement en anglais.

d'ailleurs, que seuls deux panneaux, tous deux dans la séquence américaine, ne portent pas de carte : « Le mythe du dénicheur d'oiseaux / Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" » et, répété trois fois, « Singularité de l'objet amérindien ».

Sur les panneaux où elles figurent, elles sont toutes bicolores, les couleurs variant en fonction du support. Sur la paroi en cuir beige, les terres émergées sont marron foncé et les océans, les frontières et les éléments langagiers figurent en beige ; sur les murs, les terres gardent la couleur des murs, sauf quand la teinte est vraiment claire (dans ce cas, comme pour les parois en cuir, les terres sont représentées en marron foncé) et les mers et les frontières sont plus claires, les éléments langagiers apparaissant en blanc. Sur les vitrines, les terres apparaissent en gris foncé, les mers et les frontières en gris clair, les inscriptions en blanc, sauf sur les mers où elles deviennent gris foncé (voir annexe p. 32). Il n'y a donc pas ici d'usage symbolique des couleurs, comme c'est parfois le cas pour les cartes géographiques. Le contraste entre teintes claires et teintes foncées a d'abord pour fonction de faire apparaître les éléments constitutifs de la carte. D'ailleurs, l'absence de légende, qui permettrait d'interpréter l'usage des couleurs, le confirme.

En revanche, on trouve toujours des indications langagières que la typographie permet de rattacher à des types d'information, là encore sans légende. Ainsi, les pays sont indiqués en capitales, les régions ou les zones géographiques en petites capitales ; les villes, en caractères bas de casse, sont associées à un point. En Océanie, les noms de certaines îles sont aussi inscrits en caractère bas de casse mais sans point. Les océans, les mers, les lacs, les courts d'eau et les reliefs (falaises, monts) sont indiqués en italique, les noms de courts d'eau et de massifs étant écrits le long de ces derniers. Les populations sont indiquées en italique et dans une couleur claire, souvent le blanc, tandis que les cartes de la séquence américaine comportent des énoncés langagiers qui désignent des espaces associés à des civilisations toujours indiqués en blanc et en italique, comme « région Huastèque » et « aire Maya » sur le panneau « Amérique centrale préhispanique / La grande Nicoya et la vallée de l'Ulùà », entre autres. En fonction des cartes, on trouve certains de ces éléments sans qu'aucun ne soit systématique, mais, au minimum, les noms de certains pays représentés sont inscrits.

Par ailleurs, les cartes ne sont pas associées à une échelle, alors que celle-ci varie d'une carte à une autre, mais à un petit encadré d'environ cinq centimètres de long sur trois centimètres de haut situé à l'intérieur de la carte en haut à droite, ce qui lui vaut d'être désigné ici comme un *timbre*. Il représente une aire géographique plus vaste dans laquelle s'inscrit la zone

géographique représentée sur la carte⁷⁴. Sur chaque timbre, un viseur carré situe peu précisément, la carte étant rectangulaire et le timbre ne comportant aucun énoncé langagier, la zone représentée sur la carte à laquelle il est associé.

Le timbre permet ainsi de prendre du recul pour appréhender de façon indicielle, mais imprécise, l'environnement de la zone délimitée sur la carte, localisée à l'aide du viseur. On se trouve ici dans la situation décrite plus généralement par Annette Béguin-Verbrugge où :

« une image est plus petite que l'autre, ce qui signifie probablement qu'elle est subordonnée à l'autre. Elle est placée *sur* l'autre, ce qui signifie qu'elle est à envisager de manière seconde dans le temps » (Béguin-Verbrugge, 2006 : 100).

La carte représente donc un espace géographique restreint auquel elle associe des informations comme les noms de pays, de villes, de fleuves mais aussi des populations ou les aires de rayonnement culturel des civilisations qu'elle permet de localiser. Le timbre qui lui est associé constitue, lui aussi, un outil de localisation : cette fois, il s'agit de situer la zone géographique concernée dans un espace plus large, au moins à l'échelle continentale sinon sur une mappemonde. Il n'y a donc pas, dans les cartes, l'idée de la destination concrète et la fonction de repérage, si elle existe, n'est pas liée à un déplacement. Cependant, on ne peut douter de se trouver face à une carte, puisque l'élément iconographique en question renvoie au « geste qui vise à rapporter par inscription tout ou partie du monde sur une surface de papier ou de toute autre matière » (Robert & Souchier, 2008 : 26), autrement dit au geste cartographique. Simplement, elle possède une autre destination, *la localisation*.

1.2 La carte, entre logique toponymique et logique symbolique

De manière générale, le processus d'identification d'une carte en tant que carte, mais aussi de l'aire géographique qu'elle représente, nécessite des connaissances préalables et des qualités d'observation. Ces connaissances et ces qualités d'observation sont qualifiées par Barthes, pour l'image fixe en général, de « savoir culturel » et de « savoir pratique », entre

⁷⁴ En Océanie, la plupart des timbres sont centrés sur l'Australie, et plus généralement sur le continent océanien à l'exclusion des autres, tandis que certains représentent une mappemonde centrée sur l'océan Pacifique. En Asie, le plan le plus large est constitué d'une mappemonde centrée sur l'océan Pacifique. Au plus serré on voit l'Afrique, le sud de l'Europe et du continent asiatique et une partie de l'Australie. En Afrique, deux fonds de carte sont utilisés : le plus souvent, l'Afrique est centrée, on voit seulement le sud de l'Europe et une partie de l'Inde, mais on a aussi un plan plus large qui permet de voir toute l'Europe, l'Asie et jusqu'à l'Australie, à l'exclusion des Amériques. Enfin pour les Amériques, le fond de carte le plus étendu représente une mappemonde centrée sur l'océan Atlantique, et le plan peut se resserrer jusqu'à englober les Amériques, l'Europe et l'Afrique, avec des variations entre les deux extrêmes.

autres catégories de savoirs. Selon lui, la variation des lectures d'une image en dépend (Barthes, 1964a : 48).

Barthes explique également que « toute image est polysémique » (Barthes, 1964a : 44), cette polysémie produisant une interrogation sur le sens. Dans le cas présent, celui de la carte géographique, l'image est une représentation graphique en deux dimensions d'un espace réel en trois dimensions souvent associée à des éléments langagiers – auxquels viennent s'ajouter les codes graphiques – susceptibles, selon Barthes, de participer à fixer les signifiés de l'image. Ce sont ces éléments langagiers – associés à la reconnaissance d'un code qui fait d'une ligne sinueuse le lit d'un cours d'eau et d'un trait rectiligne en pointillés le tracé net d'une frontière africaine –, qui autorisent à identifier l'image comme une carte et qui remplissent la « fonction d'ancrage » en permettant la « description dénotée de l'image » (Barthes, 1964a : 44).

Barthes a également envisagé un second type de relation susceptible d'intervenir entre l'image et le message langagier, ce dernier remplissant la « fonction de relais » en apportant « des messages qui ne se trouvent pas dans l'image » (*Ibid.* : 45). Si Barthes considère que ce cas de figure est rare pour l'image fixe, il nous semble bien ici que le contenu langagier remplisse également la fonction de relais. En effet, des éléments langagiers dépend l'interprétation de la carte, non pas seulement en tant que carte, mais également comme une carte représentant un espace en particulier.

Ici, la carte laisse une place prédominante au message langagier, et à la typographie, pour donner du sens à l'image. En effet, elle n'exploite pas la symbolique des couleurs pour donner du sens aux espaces représentés. En outre, elle n'est pas associée à une légende, au sens d'une « convention » nécessaire face à l'arbitraire des symboles utilisés sur la carte (Lambert, 2008 : 55) ni à une légende comprise comme un message linguistique qui « aide à choisir le bon niveau de perception » (Barthes, 1964a : 44), à moins que le titre, qui qualifie l'ensemble du panneau, tienne ce rôle.

Dans ces conditions, le processus d'identification de la carte paraît fortement soumis aux savoirs culturels et pratiques, puisqu'il semble nécessiter des connaissances préalables et des qualités d'observation à la fois pour reconnaître les espaces représentés et pour lire la carte géographique. Ainsi, les connaissances préalables et les qualités d'observation permettent d'interpréter une carte sans légende et de remarquer que, sur l'ensemble des cartes, un point indique une ville ou l'italique une population. Mais, sous un autre angle, la lecture de la carte

peut aussi sembler peu soumise à ces connaissances et à ces qualités d'observation, dans la mesure où l'imprécision de la représentation de l'espace n'incite pas à faire une lecture fine de la carte.

Robert envisage que la carte puisse faire plus ou moins référence aux outils qui permettent de l'interpréter et de définir sa fonction :

« La carte est [...] un outil régulé, c'est-à-dire qu'elle possède en elle-même un certain nombre d'outils qui en assurent la structuration, l'organisation, la cohérence ; n'est-elle pas fondée sur une trame [...], sur une projection (dès lors qu'elle prétend à une certaine scientificité), une échelle, une légende et des symboles conventionnels ? Ces outils n'ont pas équipé la carte d'emblée de pied en cap, ils ont été intégrés au long d'une riche histoire et non donnés dès le départ. Plus ils se font rares et plus la carte tend vers un modèle symbolique. » (Robert, 2008 : 37.)

Les choix qui caractérisent les cartes du plateau des collections, que ce soit la rareté d'outils tels que l'échelle de la représentation ou l'absence de codes couleurs, tend justement vers ce modèle symbolique, qui fait de la carte un appel « au rêve et à l'imagination », aux « imaginaires du territoire, du voyage ou de l'épopée » (Souchier & Robert, 2008 : 28) davantage qu'un « modèle à vocation scientifique (au moins dans la construction de la carte si ce n'est dans son usage) » (Robert, 2008 : 37). Mais si les cartes tendent vers un modèle symbolique, elles répondent tout de même à des conventions, principalement typographiques, qui permettent de les interpréter, et elles sont associées à un outil, le timbre, qui moins précisément que ne le ferait une échelle, mais de manière plus imagée, permet de localiser et d'interpréter l'espace représenté. Les cartes sont ainsi prises entre la logique toponymique, qui incite à repérer les éléments langagiers superposés au fond de carte pour localiser et interpréter les lieux qu'ils désignent ; et la logique symbolique, qui invite à imaginer ce qui est inscrit et représenté, mais aussi ce qui ne l'est pas.

Pour interroger la fonction de localisation de la carte vis-à-vis des éléments toponymiques énoncés au sein des titres et des textes des panneaux, il a d'abord fallu identifier ces indications toponymiques – pays, villes, populations, fleuves, etc. – au sein des titres et des textes pour, ensuite, constater leur présence ou leur absence sur les cartes correspondantes.

1.3 Construction sémantique des titres : une logique de localisation du monde d'origine ailleurs

Situés entre la carte et le texte, les titres ne sont pas associés particulièrement à l'un ou à l'autre. Ils font office de titre pour l'ensemble du panneau sur lequel ils figurent. Leur construction, et notamment la distinction entre les titres simples et les titres composés, a déjà pu être décrite (voir p. 140). C'est, maintenant, au niveau sémantique que les titres retiennent notre attention, dans l'objectif de rendre compte de la relation entre les éléments langagiers figurant sur la carte et énoncés dans les titres. Pour cela, il a fallu identifier les éléments du champ lexical géographique présent au sein des titres (voir annexe p. 33).

Et il se trouve, en effet, que de nombreux titres comportent des énoncés propres au champ lexical géographique. Parmi les titres simples de la séquence océanique⁷⁵, on trouve des titres seulement thématiques, comme « Maison des hommes », mais surtout des titres géographiques comme « Mélanésie » ou « Australie » ; thématiques situées géographiquement, comme « Masques de Mélanésie » ; géographiques associés à une thématique, comme « Insulinde : le trésor » ou « Polynésie / Formes et design » ; ou géographiques associés à une thématique située localement, comme c'est le cas de « Mélanésie / Les grades au Vanuatu ».

Dans la séquence asiatique, on ne trouve formellement que des titres simples⁷⁶. Il y a davantage de titres thématiques que dans les autres séquences, comme « Les hottes », « Décor au pochoir », « Mondes vus, mondes tissés », « Vêtements drapés, vêtements coupés » ou « Cultes, croyances, et signes », mais on trouve également des titres thématiques situés géographiquement, comme « Paysages sibériens », « Théâtre d'ombres de l'Andhra Pradesh », « Art villageois au Cambodge » et « Parures des femmes du Moyen-Orient » ; ou thématiques et liés à une civilisation, comme « Sabres et couteaux des Taï » et « Parures de guerriers nagas et mizos ». D'autres encore, qualifiés ici de conceptuels, traduisent un événement, un processus, un raisonnement, c'est le cas de « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng » et « Une civilisation du végétal ».

En Afrique⁷⁷, on trouve aussi quelques titres simples thématiques, comme « Mère des masques » ; géographiques, comme « Madagascar » ; ou thématiques situés géographiquement, comme « Mégalithes d'Afrique ». Toutefois, le plus souvent, les titres

⁷⁵ Treize titres simples sur trente-et-un panneaux.

⁷⁶ Vingt-quatre exactement.

⁷⁷ Quinze titres simples pour quarante-trois titres composés.

mentionnent des aires géographiques associées à un milieu comme « Savanes et Sahel subsahariens » ou « Forêt d'Afrique équatoriale ».

Enfin, les titres simples de la séquence américaine⁷⁸ peuvent être géographiques, comme « L'Amazonie » ou « Côte Nord-Ouest » ; géographiques inscrits dans une thématique, comme « Les Amériques noires » ; civilisationnels, comme « Inuit, Yup'ik et Alutiiq » ou « Les Indiens des Plaines » ; conceptuels, comme « singularité de l'objet amérindien » (répété trois fois) ; et, enfin, géographiques situés historiquement, comme « L'Amérique du 17^e siècle à nos jours », « Antilles précolombiennes » ou encore « Amérique centrale préhispanique ».

De leur côté, les titres composés présentent des associations sémantiques très différentes. En Océanie, on distingue cinq constructions de sens différentes au sein des titres composés : une logique thématique située géographiquement associée à une localisation restreinte, comme « Masques de Mélanésie / Nouvelle-Irlande » ; ou géographique associée à une thématique puis à une thématique restreinte ou conceptuelle, comme « Polynésie : hommes et dieux / La tête, lieu du sacré » ; mais aussi géographique associée à une localisation restreinte puis à une thématique, comme « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Signes de Prestige » ; ou géographique associée à une localisation restreinte puis à une thématique avec une sous-thématique, comme « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : figurines magiques » ; ou encore géographique associée à une thématique puis à une thématique localisée, avec, par exemple, « Polynésie : signes de distinction / Objets de l'élite aux îles Marquises ».

En Afrique, lorsque les titres comportent une logique géographique associée à un milieu, ce qui advient le plus souvent, ils peuvent être suivis d'un thème, comme « Afrique septentrionale / Art rural » ou « Savanes et Sahel subsahariens / Les masques d'initiation » ; d'un élément géographique, comme « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / La Côte d'Ivoire » ; ou relié à un thème localisé, comme c'est le cas de « Bassin du Congo / Initiation en Afrique centrale » ; ou, enfin, suivi d'une thématique liée à une thématique restreinte, comme « Afrique septentrionale / Art rural : les armes berbères ». Plus rarement, les titres composés suivent une logique géographique puis thématique, comme « Le Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter » ; ou thématique puis géographique, avec, par exemple, « Instruments de musique / Maghreb et Sahel ».

⁷⁸ Quatorze titres simples et quinze titres composés.

Enfin, en Amérique, mis à part un titre composé entièrement thématique : « Le mythe du dénicheur d'oiseaux / Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" », une majorité des titres composés suit d'abord une logique géographique située historiquement et associée à un élément géographique, comme « Amérique centrale préhispanique / La grande Nicoya et la vallée de l'Ulúa » ; ou à un élément conceptuel relié à une thématique, comme « Mésoamérique préhispanique / Sculpture aztèque : des dieux et des hommes » ; ou encore à une thématique historique ou civilisationnelle, comme « Andes préhispaniques / Royaume Chincha », « Andes préhispaniques / Des grands empires aux royaumes tardifs » ou « Mésoamérique préhispanique / Culture huastèque ». On trouve aussi un titre thématique situé géographiquement associé à une thématique en relation avec une civilisation, il s'agit de « Rituels amérindiens / La métamorphose corporelle en Amazonie » ; et, enfin, plus simplement, un titre géographique associé à un thème : « L'Amazonie / Parures de plumes ».

La variété dans la construction sémantique des titres a ainsi pu être démontrée, une variété qui ne porte pas atteinte à l'omniprésence des éléments du champ lexical géographique. Si les éléments d'ordre géographique sont parfois exclus des titres simples qui développent des raisonnements conceptuels, comme en Asie ou en Amérique, ou plus généralement des thématiques, les titres composés mentionnent toujours un élément géographique, sauf pour l'un d'entre eux, uniquement thématique, situé dans la séquence américaine : « Le mythe du dénicheur d'oiseaux Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" ». Quand les titres ne traduisent pas la logique de localisation, lorsqu'ils sont uniquement thématiques ou conceptuels et qu'aucune indication d'ordre géographique ou civilisationnel n'y figure, la carte est toujours présente pour y remédier, sauf dans le cas de ce panneau consacré au mythe du dénicheur d'oiseaux. Deux lignes en italique y expliquent le statut universel du mythe et précisent que la version des Bororos, celle qui a été choisie, ouvre *Les Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss (1964). Elles sont suivies par un récit du mythe. Il semble que le caractère mythique du texte cité rende inutile ou impossible la localisation, sauf si on le rattache à un autre panneau qui, pourtant, n'a pas non plus de carte, mais dont le titre « Singularité de l'objet amérindien » est en partie civilisationnel.

Ce panneau présente l'approche développée par Claude Lévi-Strauss, à partir de l'histoire du dénicheur d'oiseaux, pour démontrer l'existence d'un système de transformation qui unit tous les mythes du continent. Emmanuel Désveaux, qui signe le texte, explique que ce principe transformationnel régit également les rites, les organisations sociales et se retrouve dans la culture matérielle au point de faire de l'Amérique au sens large une humanité autre. Ce

panneau sans carte, signé, écrit en bleu et répété trois fois dans la séquence américaine, est particulier à bien des égards. Le thème qu'il développe semble à la fois fondamental et particulier, puisqu'il est aussi le seul à être répété plusieurs fois à l'identique et que le principal outil de localisation, la carte, n'est pas là pour en activer la compréhension. Les deux constituent des exceptions à la logique de localisation développée dans les panneaux.

Plus généralement, dans la construction « Titre / Sous-titre » des titres composés mise en avant plus haut, on constate que, lorsque le titre et le sous-titre comportent un élément géographique, celui indiqué dans le titre est toujours plus vaste, dans l'espace réel, que celui indiqué en sous-titre, comme « Masques de Mélanésie / Nouvelle-Irlande », « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara » ou « Mésoamérique préhispanique / Équateur et Colombie », et à l'exception de « Bassin du Congo / Initiation en Afrique centrale ». Le « titre » du titre composé permet ainsi de localiser plus largement la thématique et/ou la zone géographique restreinte désignée en sous-titre. Ce fonctionnement n'est pas sans rappeler la relation de la carte géographique au timbre, le titre indiquant le contexte géographique du sous-titre, thématique ou autre, développé dans le panneau, comme le timbre permet de situer plus largement la zone délimitée sur la carte géographique.

1.4 Double relation de la carte au titre

L'omniprésence du champ lexical géographique, la logique de localisation identifiée à l'intérieur d'une partie des titres doubles et l'association de la carte géographique à la plus grande partie des panneaux vont dans le sens de la logique de localisation engagée par l'élément graphique récurrent du panneau : la carte. Il reste maintenant à interroger la relation des éléments géographiques du titre à ceux de la carte pour voir si et comment cette relation participe à cette logique de localisation, mais aussi pour voir si le titre permet d'interpréter la carte, à la manière d'une légende.

Il se trouve que, quand les titres simples ou composés mentionnent des aires géographiques qui qualifient des *régions* du monde, celles-ci ne sont jamais nommées sur la carte, comme la Polynésie, la Mélanésie ou l'Insulinde, ou même l'Australie pour le panneau intitulé précisément « Australie », en Océanie ; le Moyen-Orient en Asie ; l'Afrique septentrionale, l'Afrique australe ou les Côtes et forêts d'Afrique occidentale en Afrique ; l'Amazonie, les Andes ou la Mésoamérique en Amérique. Si ces aires géographiques indiquées en titre ne sont pas mentionnées, qu'elles constituent à elles seules le titre ou qu'elles soient les zones

géographiques les plus vastes associées à une zone géographique plus restreinte dans un titre composé, c'est parce qu'elles qualifient l'espace représenté sur la carte, elles le désignent. Dans ces cas de figure, le titre tient donc, au moins en partie, lieu de légende pour l'image cartographique, et la carte joue, implicitement, son rôle de localisation.

Lorsqu'ils figurent en titre, associés ou non à une région du monde plus vaste, les éléments géographiques restreints – essentiellement les pays, les îles, les populations, mais aussi une falaise ou un fleuve – sont aussi mentionnés sur la carte. C'est par exemple le cas pour le Vanuatu, les Îles Salomon ou Sumba en Océanie ; la ville d'Hebei, la région de l'Andhra Pradesh, le Cambodge en Asie – même si beaucoup de titres de cette séquence ne comportent pas d'élément géographique – ; la falaise de Bandiagara, les Senoufo, les Lobi, la Côte d'Ivoire, Madagascar ou l'Éthiopie en Afrique ; le royaume Chinchu, la vallée de l'Ulù, les cultures de la Côte du Golfe, la Côte Nord-Ouest, l'Équateur et la Colombie en Amérique. Dans ces cas, le titre ne joue plus le rôle de légende, puisqu'il désigne un espace plus vaste, mais la carte, elle, joue explicitement son rôle de localisation vis-à-vis des éléments du titre.

Le titre tient donc le rôle de légende pour les cartes qui comprennent, au moins en partie, la mention d'une région du monde, ainsi que pour l'Australie – ce qui s'explique probablement du fait qu'elle est un grand pays – et la carte exerce explicitement une fonction de localisation vis-à-vis des éléments géographiques du titre lorsque des zones géographiques restreintes, à partir du pays, y sont mentionnées. On peut alors se demander si cette logique de localisation se retrouve dans la relation de la carte au texte ou si elle est spécifique à la relation entre le titre et la carte.

1.5 L'Autonomie relative de la carte et du texte

On a pu observer que les régions du monde mentionnées dans les différents textes, qu'elles aient été identifiées dans les titres ou pas, comme la Micronésie, l'Asie du Sud-Est, la péninsule indochinoise, le Proche-Orient, l'Asie centrale, le bassin méditerranéen, l'Afrique subsaharienne, l'Afrique équatoriale ou l'Amérique centrale, ne sont pas nommées sur la carte, sauf sur un panneau de la séquence américaine intitulé « L'Amérique du 17^e siècle à nos jours » (voir annexe p. 34). Sur ce panneau, une partie des régions du continent américain est mentionnée à la fois dans le texte et sur la carte qui représente le continent américain : l'Arctique, la Côte Nord-Ouest, les Grandes Plaines et l'Amazonie. La carte mentionne, en plus, la Mésoamérique, les Antilles, l'Amérique centrale, les Andes et le Cône Sud.

Conformément à la relation observée entre les éléments géographiques du titre et de la carte, la carte ne joue donc pas son rôle de localisation à l'échelle des régions du monde, ou alors implicitement, sauf – en partie – sur le panneau « L'Amérique du 17^e siècle à nos jours ».

En revanche, quand des indications géographiques restreintes, comme les noms de pays, de villes, les îles, les fleuves ou les océans, mais aussi les populations, se trouvent dans les textes, leur relation à la carte varie. Si un grand nombre de ces éléments géographiques cités dans les textes se trouvent inscrits sur les cartes, permettant que celles-ci remplissent leur fonction de localisation, il arrive aussi que des éléments géographiques restreints présents dans les textes ne soient pas situés sur la carte, ou que la carte comporte davantage d'éléments géographiques restreints que ceux présents dans le texte.

Prenons d'abord le cas des éléments géographiques restreints présents dans les textes et non situés sur la carte en considérant, encore une fois, les panneaux par séquence. Il n'y en a que quelques exemples en Océanie, l'Aire Tami et une fois les Îles Salomon. La séquence océanienne comporte surtout deux panneaux intitulés « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / L'art de la guerre » associés au même texte et à deux cartes différentes. Dans ce cas, les éléments sont partiellement répercutés sur la carte de l'un des deux panneaux où le Vanuatu et la Nouvelle-Calédonie ne sont pas mentionnés, témoignant d'une certaine autonomie de la carte vis-à-vis du texte.

En Asie, ce sont surtout les populations qui sont nommées dans les textes mais pas sur les cartes : Muong, Khmer, Naga, Mizo, Khmou ou Taiï, sauf pour deux panneaux, « Des esprits et des hommes » et « Paysages sibériens » où le texte évoque « *les peuples sibériens* » et « *la diversité culturelle des groupes occupant ce milieu arctique* » et dont la carte, la même pour les deux panneaux, situe les peuples Nganassane, Nénétse, Khante, Iakoute, Koriak, Tchouktche, Evenk, Nivkk, Bouriate et Aïnou. En dehors de la mention des populations, les éléments géographiques qui figurent dans le texte mais pas sur la carte sont rares : Ceylan ou Le Caire, la Chine et l'Inde, tandis qu'une indication prête à confusion dans le panneau « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng » où le texte parle de Pékin et où la carte indique Beijing.

En Afrique, parmi les éléments géographiques restreints, les populations citées dans les textes ne sont pas systématiquement inscrites sur les cartes, mais il arrive qu'elles le soient. Ainsi la population Touareg est présente dans le texte et sur la carte du panneau « Afrique septentrionale / Les expressions du sacré », mais seulement dans le texte du panneau

« Afrique septentrionale / Art nomade ». Ce cas de figure se présente pour chacune de ces populations : Dogon, Tellem, Soninke, Touaregs, Maures, Berbères, Malinke, Bamana, Voltaïques, Krou, Akan, Baoule, Wan, Igbo, Bamoun, Bamileke et enfin Bangwa. C'est aussi le cas pour certains noms de pays : le Ghana, l'Éthiopie, la Côte d'Ivoire, le Mali, le Togo, le Soudan ; pour les villes d'Ifé et de Tombouctou, et pour certains courts d'eau, les rivières Bénoué et Kasai, les fleuves Zambèze et Ogooué, et surtout le fleuve Niger sur le panneau intitulé « Rives du fleuve Niger ».

Enfin, en Amérique, on trouve aussi des cas d'indications présentes dans les textes mais pas sur les cartes, comme Vancouver, l'océan Pacifique, le Mato Grosso, Gran Chaco, la Cordillère, Lima et enfin Veracruz. Le cas le plus significatif est celui du panneau « Inuit, Yup'ik et Alutiiq », où seul l'Alaska et le Groenland sont mentionnés dans le texte et situés sur la carte alors que le texte désigne aussi l'Asie, l'Arctique, les Inuit, les Yup'ik et Alutiiq, la mer de Béring et le Nunavut. Ce cas de figure se présente aussi pour une partie des panneaux de la séquence américaine qui décrivent, au sein des textes, des évolutions ayant eu lieu sur un territoire dans l'histoire. Ainsi, le texte du panneau intitulé « Andes préhispaniques / Des grands empires aux royaumes tardifs » mentionne les sites de Tiwanaku et de Wari, le lac Titicaca, le royaume Chimú et la culture Chancay sans les situer. D'autres textes mentionnent également sans les situer les populations Inca, Taïno, Aztèque, et la ville de Cuzco.

Il convient, maintenant, d'ajouter que, dans tous les cas cités, si la carte ne donne pas toutes les informations comprises dans le texte, elle en donne toujours davantage. Le panneau intitulé « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : poteaux funéraires » servira ici d'exemple (voir annexe p. 34). Alors que sa carte indique les populations Asmat et Kamoro, citées dans le texte, elle permet également de situer les Jow, et deux villes, Timuka et Jepem, dont il n'est pas question dans le reste du panneau. Il arrive même que le texte ne fournisse pas d'éléments susceptibles d'être localisés, tandis que la carte en donne un grand nombre. Ainsi, la carte du panneau « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : figurines magiques » n'indique que des éléments qui ne sont pas cités dans le texte : les îles Mérat, Tarawai, Kairiru, Mushu, l'océan Pacifique, le lac Sentani, le fleuve Sépik, les rivières Ywat, Keram, Romu, la ville de Kambot et les populations Angoram et Tindam.

Un autre cas à part se présente en Asie sur le panneau « Carquois et nasses ». Le texte qui s'y trouve débute ainsi : « *Partout* la cueillette, le piégeage et surtout la pêche fournissent un apport essentiel à l'alimentation. » L'expression « Partout » est ici le seul marqueur spatial du

texte. Comme il ne peut pas référer au titre, qui ne donne pas d'indication géographique, il ne peut que référer à la carte, ou éventuellement à d'autres panneaux, puisque la carte qui figure sur « Carquois et nasses » est commune aux panneaux « Permanence des motifs de Dong Son », « Le bouddhisme theravâda », « Sabres et couteaux des Tai », « La vie dans la maison » et « Le coupe-coupe ». On se trouve face à une situation semblable avec le panneau intitulé « Cultes, croyances et signes » où le titre ne donne pas d'éléments capables de situer géographiquement le propos. Par contre, le texte parle du « *Proche-Orient* » qui n'est pas nommé sur la carte, mais dont on peut penser qu'il désigne la région qu'elle représente.

Si, de manière générale, ces observations montrent qu'il existe une certaine autonomie entre la carte et le texte, cette première ne localisant à la fois qu'une partie des éléments géographiques mentionnés dans le texte et davantage que ces éléments, les analyses montrent toutefois que, dans de rares cas, la relation entre le texte et le titre est telle que les trois éléments du panneau sont étroitement liés. Ce cas se présente lorsque des groupes nominaux identifiés dans le texte, dont certains déterminés par « ce », font référence à des éléments géographiques du titre. Une relation sémantique particulière est alors créée entre le titre et le texte, la compréhension du texte dépendant de sa relation au titre. Ainsi, sur le panneau « Australie » on lit : « *Les pratiques culturelles très anciennes de **cet immense territoire** ont été transmises par les populations aborigènes semi-nomades.* » ; sur le panneau « Insulinde : le trésor / Sumba » : « *Une noblesse héréditaire régnait sur la partie est **de l'île** tandis que de nombreuses chefferies morcelaient la partie ouest, prônant la compétition et l'exploit.* » et enfin sur le panneau « Afrique australe » : « *Dans **cette partie méridionale** du continent africain, les zones arides sont les lieux d'établissement des chasseurs-cueilleurs.* » Dans deux cas la carte représente la zone désignée en titre et dans le troisième, celui de Sumba, l'île est nommée à la fois dans le titre et sur la carte : les trois éléments interagissent donc étroitement.

Mais, plus généralement, il apparaît que les stratégies de localisation liées à la carte géographique ne sont caractérisées ni par leur précision ni par leur systémativité. Elles sont bien présentes, mais elles restent approximatives, étant donné les dimensions et l'aspect de la carte, et relativement autonomes vis-à-vis des messages langagiers du panneau. Comme on l'a montré, la carte donne toujours plus d'informations que n'en contiennent le texte et le titre et, *a contrario*, elle ne permet pas toujours de situer les éléments cités dans le texte. Le cas de l'usage de deux cartes différentes associées au même texte sur le panneau « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / L'art de la guerre » est exemplaire de cette autonomie, tout comme l'utilisation répétée d'une même carte pour des panneaux dont le contenu est

différent, comme pour le groupe de cinq panneaux « Permanence des motifs de Dong Son », « Le bouddhisme theravâda », « Sabres et couteaux des Tai », « La vie dans la maison », « Le coupe-coupe » et « Carquois et nasses », ce qui va par ailleurs dans le sens d'une localisation *large* des phénomènes décrits dans les panneaux.

2. La logique de localisation du monde d'origine ailleurs au sein des bandeaux

Sur le plateau des collections, on trouve une autre catégorie d'éléments du registre scriptovisuel, les *bandeaux*, qui portent eux aussi, le plus souvent, une carte géographique et un titre. On en compte plusieurs centaines. Contrairement aux panneaux, ils ne sont pas réunis d'abord en fonction de leur aspect formel. Si la plupart sont effectivement des bandes continues horizontales ou verticales, certains, parmi les bandeaux horizontaux, sont fragmentés, d'autres encore, minoritaires, sont des quadrilatères de formats différents. En revanche, ils ont en commun de comporter des petits textes isolés ou présentés sous la forme d'une liste, qui répondent à la définition de l'étiquette selon Desjardins et Jacobi (1992 : 15-17) (voir p. 123). À l'instar de Poli, on distingue deux formes différentes de ces petits textes : les étiquettes autonymes, qui « comportent un énoncé minimal composé de quelques mots, mais pas encore de phrases » et les étiquettes prédictives qui « comportent [aussi] des phrases » (Poli, 2002 : 59). Les deux sont présentes sur les bandeaux, ainsi qu'un autre type d'énoncé qui figure entre le titre et les étiquettes, mais pas de façon systématique, appelé pour les besoins de l'analyse le *texte introductif*, puisqu'il figure après le titre et avant les étiquettes, et pour le distinguer du *texte* des panneaux. Beaucoup plus rarement, les bandeaux comportent, en plus de la carte géographique, des éléments iconographiques tels que des dessins, des photographies, ou encore des flèches.

La présence d'étiquettes constitue donc le point commun à un ensemble de manifestations du registre scriptovisuel qui permet de les considérer dans une même catégorie. Comme les panneaux, les bandeaux comportent également une carte géographique, mais elle est carrée et ses dimensions sont réduites, environ huit centimètres de côté. Le timbre y est aussi présent mais de manière irrégulière, bien que majoritaire. Panneaux et bandeaux partagent aussi les mêmes caractéristiques typographiques et le même usage des couleurs. L'omniprésence de la carte au sein des bandeaux va, d'ailleurs, dans le sens de la logique de localisation déjà identifiée au niveau des panneaux, tout comme la construction des titres.

En effet, comme dans les panneaux, les titres des bandeaux restent associés, la plupart du temps, à des indications d'ordre géographique dans les séquences océanienne, africaine et américaine ; la séquence asiatique restant, encore une fois, en marge avec une très grande majorité de titres sans élément lexical géographique. Comme sur les panneaux, lorsque le titre mentionne une région plus vaste qu'un pays, la carte représente cette région sans la désigner, le titre tient donc encore lieu de légende pour l'aire géographique représentée, du moins lorsque le titre comporte des éléments toponymiques. En revanche, ce qui est particulier à la logique de localisation des bandeaux c'est la relation des éléments toponymiques mentionnés dans les étiquettes avec ceux présents sur les cartes.

Les étiquettes comportent, sous forme de liste et de haut en bas, un groupe nominal puis, en plus petit, la désignation d'une « population » d'une « culture » ou d'une « communauté ». Extrêmement rarement on identifie, au lieu de ça, un nom dans la même taille de caractère que le premier groupe nominal mais sans caractères gras. Immédiatement en dessous figure un toponyme, le plus souvent un pays, parfois associé à une région. Dans certains cas, la population ou la communauté n'est pas indiquée et le premier groupe nominal est suivi directement par la toponymie. Il arrive aussi que la ligne immédiatement sous la toponymie indique, dans la même taille de caractère, un toponyme plus précis que ceux énoncés au-dessus, une ville ou une île, par exemple. Les éléments toponymiques et liés à la population figurent donc systématiquement au début des étiquettes.

Dans la même taille de caractère, la ligne suivante indique une période, soit sous la forme « 1880-1910 », soit sous la forme « 20^e siècle ». Plus rarement, elle indique une année. Vient ensuite, en italique et dans la même taille de caractère, l'énumération de matériaux ou de techniques. Les étiquettes autonomes comportent seulement la liste décrite jusqu'ici. Elles s'achèvent sur l'indication d'un « don », d'un « legs » ou d'une « mission » suivie d'un numéro d'inventaire, ou directement sur ce numéro d'inventaire, les deux étant écrits en tout petits caractères. Les étiquettes prédictives comportent, en plus, entre la partie commune aux étiquettes et l'indication des conditions d'entrée au musée et/ou du numéro d'inventaire, un petit texte constitué au minimum d'une phrase, au maximum d'un paragraphe.

La recherche des éléments du champ lexical géographique indiqués dans les étiquettes et sur les cartes de bandeaux a rapidement révélé qu'un élément toponymique ou la mention de la population, ou parfois les deux, figurant dans chaque étiquette étaient systématiquement reportés sur la carte du bandeau, parfois sans autre élément géographique, parfois avec quelques éléments de contexte, notamment les noms de pays frontaliers, les océans, mais

généralement dans une économie d'énoncés langagiers. On retrouve cette logique sur le bandeau intitulé « Afrique septentrionale / Art rural : la vaisselle berbère » (voir annexe p. 35) où onze étiquettes indiquent une population ou une société, toutes reportées sur la carte, sans indication de pays. De son côté, la carte du bandeau « Mésoamérique préhispanique / Culture Maya » (voir annexe p. 36) représente les cartes qui donnent des indications géographiques, en l'occurrence deux pays, le Mexique et le Guatemala, et trois villes, Nebaj, La Lagunita et Mixco-Viejo. Chacune des sept étiquettes qui y sont associées indique un de ces pays et/ou une de ces villes, avec parfois des informations intermédiaires qui ne sont pas reportées sur la carte, comme les départements.

Notons d'ailleurs que, même dans les cas où la logique thématique du titre est forte, la carte géographique reste présente pour localiser l'information toponymique inscrite dans les étiquettes, comme le montre les bandeaux thématiques dans la séquence américaine intitulés : « Éloignement et rapprochement / Casse-têtes et hochets », « Abstraction et figuration / La dualité des sexes », « Continuité et discontinuité / Métaphore de la frange », « Primauté du langage / La perle et le tissage », « Axes animique et totémique / De l'auréole à la couronne », « Mise à distance / De la pagaie au casse-tête » et « Vitalité de l'objet / La logique du contenu et du contenant » dont les cartes, pourtant aux mêmes dimensions que les autres, représentent le continent américain (voir annexe p. 37). Ces cartes, malgré leur imprécision, participent encore à localiser les toponymes indiqués dans les étiquettes réunies sur chaque bandeau, mais cette fois, elles le font à l'aide de numéros accompagnés de l'astérisque à cinq branches (emblématique du musée) qui se rapportent aux numéros des étiquettes placées en dessous. Malgré l'éloignement géographique observé entre les toponymes indiqués dans les étiquettes, la carte continue de représenter, à l'échelle continentale, donc de manière particulièrement imprécise, l'aire géographique concernée, instaurant bien une logique de localisation.

Ajoutons que les bandeaux porteurs d'une carte peuvent également être associés à une seule étiquette (voir annexe p. 37). Comme pour les bandeaux porteurs d'une liste d'étiquettes, on trouve indiqué, selon les cas, les localités ou les groupes ethniques désignés dans chaque étiquette, ou encore les deux. Ainsi, le « poteau d'interdit *tutuo* » associé au bandeau intitulé « Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter » est attribué, dans l'étiquette, à la population Bamileke de la Province de l'Ouest du Cameroun, plus précisément à la chefferie de Banka. Sur la carte du bandeau, on trouve indiqués le Cameroun, la ville de Banka et la population Bamileke mais aussi le Nigeria et le Grassland.

La logique de localisation est donc bien présente au sein des bandeaux, où elle s'attache à la localisation constante d'au moins une catégorie de toponymes indiquée dans les étiquettes. Le mouvement de localisation se dirige donc plutôt des étiquettes vers la carte que de la carte vers les étiquettes, contrairement à ce que pourrait laisser penser la situation de la carte en haut du bandeau. En effet, compte tenu de la place des énoncés qui désignent l'origine géographique ou la population sur l'étiquette – après la carte, le titre, parfois un texte introductif et dans la seconde partie des étiquettes – mais aussi de l'économie de messages langagiers qui caractérise les cartes, il est moins aisé de rattacher une information inscrite sur la carte à l'étiquette ou aux étiquettes auxquelles elle se rapporte que l'inverse.

Cela dit, comme les cartes des panneaux, celles des bandeaux sont prises entre la logique toponymique, qui incite à repérer les éléments langagiers du texte sur la carte pour les localiser ; et la logique symbolique, qui invite à imaginer à la fois ce qui est représenté et ce qui ne l'est pas. Le caractère systématique de la logique toponymique la met en valeur, mais la carte conserve sa part d'imaginaire liée au non-usage des couleurs et à l'absence d'échelle, mais aussi à ses dimensions réduites qui rendent la représentation du territoire particulièrement imprécise.

3. La logique de localisation du monde d'origine ailleurs au sein du registre audiovisuel

Au sein des dispositifs du registre audiovisuel, certains, comme dans les panneaux et les bandeaux, comportent des cartes géographiques sous forme d'animations, et non plus d'images fixes. Ainsi, un dispositif visuel unique, désigné ici comme *le globe*, est entièrement élaboré autour d'une représentation de la mappemonde centrée sur l'océan Pacifique, tandis que les cartes géographiques sont omniprésentes sur les écrans sonores, visuels et audiovisuels et, de façon différente, sur les écrans tactiles. On peut donc s'interroger sur l'usage de la carte pour voir si, là encore, la carte favorise la logique de localisation du monde d'origine ailleurs.

3.1 Le globe : une logique encyclopédique de description du monde d'origine ailleurs

Le globe, présent uniquement dans la séquence océanienne, est un dispositif circulaire d'environ un mètre de haut pour quatre-vingt-dix centimètres de diamètre dont la surface est bombée. Cette surface bombée et transparente est posée sur un socle noir opaque. Sous cette

surface, le dispositif diffuse une série d'animations virtuelles qui mobilise principalement une représentation du globe terrestre centrée sur l'océan Pacifique. Cette mappemonde en images de synthèse rappelle les images satellites accessibles sur des sites Internet comme *Google map*⁷⁹. La comparaison s'arrête là car l'animation n'indique pas systématiquement de toponymes tels que les noms de continent, de pays, de ville, etc. Comme ceux qui apparaissent à l'écran sur *Google map* et qui varient en fonction de l'échelle de la représentation, et parce que le dispositif du plateau des collections ne peut être manipulé. En tout, seize programmes numérotés se succèdent rapidement, avec pour transition un fondu au *bleu marin* qui, comme le plus classique fondu au noir, « conserve toujours pour sens principal celui d'une démarcation, puisqu'il consiste physiquement en une démarcation, en un *silence* visuel » (Metz, 2003 : 135). Le nombre rattaché à chacun apparaît pendant quelques secondes au début de leur diffusion, immobile au milieu de l'écran, tandis que leur titre tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. Les programmes diffusés durent entre trente secondes et plus de cinq minutes. Mis bout à bout, leur diffusion atteint une vingtaine de minutes (voir annexe p. 59-60).

De manière générale, au cours de ces programmes, la représentation du globe est extrêmement mobile. Celui-ci n'a pas d'axe de rotation fixe, il effectue des rotations dans toutes les directions sans se référer au mouvement de rotation de la terre et fait également l'objet de travellings avant et arrière. En plus des mouvements de rotation et des travellings avant et arrière que subit la mappemonde, elle est parfois associée à des animations comme l'illumination progressive d'une zone circulaire autour d'un point de la carte dans « Des terres isolées » ; ou le tracé d'une ligne pour désigner une distance dans « De Panama à la Malaisie 18 800 km » ; un itinéraire dans « Le peuplement » et « Les grands découvreurs du Pacifique » ; ou encore une démarcation dans « La ligne de Wallace, frontière entre les espèces animales » ; l'apparition des fuseaux horaires à sa surface qui s'illuminent les uns après les autres dans « Le Pacifique » ; la représentation des océans en rouge et des volcans actifs par des points jaunes dans « Une région d'origine volcanique » ; le découpage d'une zone géographique déplacée au-dessus d'une autre pour comparer leur superficie dans « La Polynésie française, l'Europe » ; ou, enfin, la modification du globe illustrant la formation des continents dans « - 250 millions d'années : la Pangée ».

Dans tous les cas, les mouvements de la mappemonde sont associés à des éléments langagiers, même succincts, le plus souvent en mouvement et qui peuvent évoluer au fil du

⁷⁹ Disponible à l'adresse <<http://maps.google.fr/>> (Dernière consultation le 10 mars 2010).

programme. Ces phrases et ces nombres apparaissent et disparaissent en *glissant* à la surface du globe. Certains d'entre eux, le titre ou d'autres inscriptions qui apparaissent au cours du programme et que nous appellerons des sous-titres, tournent autour du globe durant la diffusion. Ainsi, le sous-titre « les volcans actifs en 2005 » tourne durant la diffusion du programme « Une région d'origine volcanique », tandis qu'un compte à rebours, où les milliers d'années défilent au rythme des millièmes de seconde, tourne autour de l'animation du programme « - 250 millions d'années : la Pangée » ou que les mois de l'année apparaissent les uns après les autres selon le même procédé sur le programme « Une région d'origine volcanique ». Pour les sous-titres qui comportent un tracé, celui-ci peut être associé à une distance en kilomètres qui augmente au fur et à mesure que la ligne s'allonge, comme sur le programme « De Panama à la Malaisie 18 800 km », ou à un nom et à une date dans le cas d'un itinéraire, la date pouvant évoluer au fil du trajet, comme sur le programme « Les grands découvreurs du Pacifique » où des lignes tracées suivent les inscriptions « James Cook 1772 » ou « Louis-Antoine de Bougainville 1767 », entre autres. Une autre animation consiste à faire tourner des énoncés sur eux-mêmes. Ainsi, dans le programme « Les cyclones en 2005 », le nom des cyclones tournent sur eux-mêmes à l'endroit où ils ont frappé tandis que dans le programme « Le réchauffement climatique : des îles menacées par les eaux », ce sont les noms des îles menacées, comme Tonga, Samoa, Palau, Nauru, etc. Qui défilent en cercle.

En dehors de la mappemonde, les éléments iconographiques apparaissant dans certains programmes comportent parfois des images, le plus souvent des photographies mais aussi des dessins. Ces images peuvent apparaître au-dessus de la mappemonde. Dans le programme « La ligne de Wallace, frontière entre les espèces animales », par exemple, une ligne sépare l'Océanie en deux : de chaque côté de la ligne figurent des dizaines de photographies d'animaux, différents des deux côtés. Dans d'autres types de programmes, le travelling avant et arrière produit une alternance de la diffusion en plein écran de photographies ou de dessins et de la mappemonde. Ainsi, durant le programme « Le peuplement », trois dessins d'embarcation apparaissent quelques instants, en blanc sur fond bleu marine, entre les plans où les voies de peuplement sont tracées ; tandis que les programmes « Des îles paradisiaques » et « L'endémisme » débutent tous les deux par un travelling avant à partir de la mappemonde qui les conduit, pour l'un, sur une zone géographique limitée, pour l'autre, à un niveau de travelling tel que l'image devient floue. Le travelling arrière qui suit amène, pour le premier, à la photographie de l'île ciblée, comme l'île des Pins, et pour le second sur

la photographie d'un animal. Le travelling avant ciblé sur l'Australie est ainsi lié au kangourou et celui sur les Galapagos à la tortue géante.

On constate finalement, à la lecture des titres, que les programmes concernent des dimensions très différentes de l'Océanie. Sur seize programmes, cinq traduisent bien une dimension géographique, intégrant des phénomènes comme le programme « Les vents et les courants » à la frontière de la dimension géographique et de la dimension climatique. Seuls les quatre autres programmes : « Le Pacifique », « De Panama à la Malaisie 18 800 km », « La Polynésie française, l'Europe » et « Des terres isolées » présentent véritablement les particularités toponymiques du continent, notamment son étendue et son caractère morcelé. Les autres programmes évoquent d'autres aspects, comme la dimension climatique : « Les cyclones en 2005 », « Le réchauffement climatique : des îles menacées par les eaux » ; la dimension géologique : « Une région d'origine volcanique », « La formation d'un atoll », « - 250 millions d'années : la Pangée » ; la dimension biologique : « La ligne de Wallace, frontière entre les espèces animales », « L'endémisme » ; ou encore historique : « Le peuplement », « Les diasporas océaniques » ; mais aussi « Les grands découvreurs du Pacifique », élément du monde d'origine muséal⁸⁰ et un dernier programme à part « Des îles paradisiaques ».

Comme pour les cartes de panneaux et de bandeaux sans échelle ni légende, le globe exploite une représentation de la mappemonde libérée des codes du genre, sans être dans l'imaginaire puisque l'espace représenté est bien réel. Mais à l'inverse des cartes de panneaux et de bandeaux, les mouvements de la mappemonde servent des propos très différents, géographiques mais aussi climatiques, géologiques, biologiques et historiques. L'usage de la mappemonde au sein des programmes poursuit donc un autre but que la localisation, sauf dans le programme intitulé « La Polynésie française, l'Europe » où l'animation mesure la surface de l'Océanie puis déplace l'aire délimitée pour la superposer à l'Europe afin de rendre compte, par comparaison, de son étendue. Mais, plus généralement, la mappemonde sert de prétexte ou de support à la description d'un continent sous différents aspects, il sert aussi une logique *encyclopédique* dans la description du monde d'origine ailleurs.

⁸⁰ L'analyse de ce programme est détaillée p. 200.

3.2 Les écrans : une logique de localisation du monde d'origine ailleurs secondaire

Sur l'ensemble du plateau on trouve également, parmi les éléments du registre audiovisuel, des écrans de petites dimensions – ils mesurent environ quinze centimètres de haut pour vingt et un centimètres de large – qui diffusent chacun en continu un programme visuel ou audiovisuel, et plus rarement, uniquement sonore. Tous sont placés à plus d'un mètre du sol sur un plan vertical. Sur les quarante-deux écrans⁸¹, il y a presque autant de programmes visuels que de programmes audiovisuels et, seulement en Afrique, deux programmes sonores. Tous différents, ils partagent néanmoins des caractéristiques communes⁸².

D'abord celles, techniques et formelles, du dispositif déjà décrit, mais aussi des caractéristiques concernant le format des programmes, les types de documents exploités et la récurrence de certaines séquences – au sens cinématographique du terme, c'est-à-dire des « segments autonomes » qui forment les programmes (Metz, 2003 : 118). Certaines d'entre elles sont des animations virtuelles, on les appelle les *séquences-animation*. D'autres comportent exclusivement des énoncés langagiers. Deux d'entre elles figurent dans tous les programmes sans exception, on les appelle les *textes-séquence*. Ces séquences ont en commun de ne jamais être associées, sur le même écran et au même moment, à l'image. La première est la *séquence-titre*. Elle est parfois répétée une ou plusieurs fois au cours du programme. La seconde est le *générique* où sont mentionnés, dans l'ordre : le « Conseiller scientifique », la « Production MQB », les « Crédits », les « Extraits (dans l'ordre d'apparition) » suivies des informations relatives à chaque programme, et de la mention « © MQB 2005 ». Ces programmes peuvent comporter des images fixes, comme des photographies en noir et blanc, parfois jaunies, ou en couleur, parfois passées ; des dessins, des planches de dessins, des aquarelles ou des gravures et des images mouvantes, extraits vidéo en noir et blanc ou en couleur, l'image projetée trahissant parfois l'usure de la pellicule, mais aussi des animations virtuelles, toutes différentes, conçues à partir de documents visuels authentiques ou non⁸³.

Parmi les quarante-deux programmes considérés, quinze ont été décrits en détail pour cette étude : trois dans la séquence océanienne, « Les masques Mwai », « Masques de l'archipel Bismarck » et « Parures de Polynésie » ; trois dans la séquence asiatique, « À l'image des

⁸¹ On en compte en réalité quarante-quatre mais deux sont restés inactifs pendant la durée de l'étude, l'un dans la séquence africaine, l'autre dans la séquence américaine, leurs titres restant toutefois affichés.

⁸² Le corpus photographique ne comporte pas d'images permettant de rendre compte du contenu des programmes en annexe.

⁸³ Nous ne disposons pas d'images ou de captures d'écran de ce dispositif audiovisuel.

rennes », « Parures de femmes orientales » et « Théâtre d'ombres syrien » ; quatre en Afrique, « La fête d'Ashura », « Sorties de masques Dogon », « Le royaume du Dahomey » et « Musiques malgache » ; et cinq en Amériques « Conte des plaines », « Le système des transformations américain », « Les rites funéraires », « Chroniques esquimaux » et enfin « L'esthétique de la prédation ». Cette disparité dans la sélection des programmes étudiés pour chaque séquence est due à l'homogénéité des programmes dans les deux premières séquences et à l'hétérogénéité relative en Afrique, et plus importante en Amérique, qui oblige à considérer davantage de programmes pour fournir un échantillon représentatif. La représentativité des programmes sélectionnés repose principalement sur leur caractère visuel ou audiovisuel⁸⁴, et dans un second temps sur leurs traits distinctifs, comme la présence de la couleur ou du noir et blanc, de photographies ou de gravures, la présence ou l'absence de certaines animations ou de certaines séquences, etc.

On retrouve dans de nombreux programmes, précisément sur neuf des quinze programmes du corpus, une séquence d'animation récurrente qui comprend des cartes géographiques (voir annexe p. 61-62). Cette animation consiste à faire apparaître par glissement, dans un carré incliné à bords blancs, une mappemonde qui effectue un mouvement de rotation sur elle-même dans un travelling avant, jusqu'à se fixer sur une zone géographique désignée en gris clair et nommée, par écrit, en blanc. Cet arrêt peut être suivi d'un ou plusieurs autres travellings avant puis de nouveaux arrêts. À chaque arrêt, une nouvelle zone est désignée en blanc et nommée, par écrit, toujours en blanc.

Prenons l'exemple du programme « Les masques Mwai » : la mappemonde y effectue une rotation puis stoppe. Les énoncés « Océan Pacifique » et « Australie » apparaissent en blanc et en gros caractères. La mappemonde effectue un travelling avant puis s'arrête sur une île. Une zone devient blanche en même temps que la mention « Papouasie-Nouvelle-Guinée » apparaît. Un nouveau travelling avant amène sur la côte nord de l'île : un fleuve y apparaît en blanc, ainsi qu'un point, l'un rattaché à la mention « Sépik », l'autre à « Korogo ». C'est la fin de l'animation.

D'autres animations sont plus élémentaires : dans « À l'image des Rennes », après la rotation de la mappemonde, le premier arrêt se fixe sur la « Fédération de Russie » qui devient blanche, puis, après un travelling avant, le second arrêt indique seulement « Ust'Avam » à côté d'un point. Enfin, dans « Le système des transformations américain », on trouve une

⁸⁴ Par exemple, il y a plus de programmes visuels en Océanie, davantage de programmes audiovisuels en Asie, beaucoup d'animations virtuelles en Amériques.

mappemonde sans aucune indication langagière. Elle effectue sa rotation, s'arrête sur le continent américain puis zoome sur l'Amérique centrale sans autre indication. Précisons que, sur cette mappemonde de manière générale, les océans apparaissent en gris clair et les terres émergées en gris foncé, d'abord sans aucun énoncé langagier. L'animation décrite constitue la catégorie des *animations-séquences*.

Il en existe une forme simplifiée, diffusée au cours de certains programmes, qui consiste à désigner immédiatement une zone géographique réduite dans un encadré blanc, sans passer par la rotation du globe et les travellings. On appelle cette animation une *carte*. Par exemple, le programme « Masques de l'archipel Bismarck » en compte quatre dont une indique la « Nouvelle-Bretagne » et l'« Aire Sulka » et une autre la « Nouvelle-Bretagne » et l'« Aire Kilenge ».

Ces animations géographiques conservent les mêmes codes couleurs et graphiques que ceux employés pour les cartes des panneaux et des bandeaux. En outre, leur caractère dynamique, suscité par la rotation de la mappemonde, les déplacements et les travellings avant, met davantage en valeur la logique de localisation. En effet, elle permet de représenter successivement les aires géographiques de la plus vaste à la plus petite en ne laissant à l'écran que les messages langagiers pertinents à chaque échelle, donc dans une économie de message langagier. En cela, elle est d'ailleurs plus proche de la logique de localisation des bandeaux. Par ailleurs, la dynamique du programme renvoie bien à une logique de localisation, et pas à une évocation du déplacement dans l'espace réel, puisque le point de vue est toujours surplombant et qu'aucun itinéraire ne se dessine. On identifie donc bien, au sein des programmes diffusés sur les écrans, une logique de localisation du monde d'origine ailleurs des documents diffusés, par ailleurs, au sein du programme.

Toutefois, rien n'explique pourquoi une partie des programmes ne mobilise pas cette séquence de localisation, bien que leurs titres comportent, comme ceux des panneaux et des bandeaux, des éléments toponymiques ou liés à une population. Sur le corpus de quinze programmes, six ne comportent pas cette animation : « Parures de Polynésie », « Théâtre d'ombres syrien », « Parures de femmes orientales », « Musiques malgache », « Chroniques esquimaux » et « L'esthétique de la prédation ». Lorsque l'on compare les programmes entre eux, aucune régularité ni aucun contraste dans les caractéristiques des programmes, comme la diffusion d'images mobiles ou mouvantes⁸⁵, l'insertion de textes-séquences ou non, de textes-

⁸⁵ « Si l'image fixe est aisée à définir, l'image mobile peut prendre bien des formes et, si l'espèce dominante en est l'image, mouvante, cinématographique ou vidéographique, [...] on peut en imaginer bien d'autres. Pour

encarts ou non ne permet d'expliquer la présence ou l'absence de la séquence de localisation, pas plus que le titre ou même la durée de diffusion. Elle ne semble pas non plus dépendante de la séquence d'exposition dans laquelle le programme est diffusé, puisqu'on trouve des programmes avec ou sans séquence de localisation aussi bien en Océanie qu'en Asie, en Afrique ou en Amérique. La localisation partielle des images mouvantes ou mobiles diffusées sur les écrans fait donc de la logique de localisation un objectif secondaire des programmes diffusés sur les écrans, contrairement à celle mise en œuvre au sein des panneaux et des bandeaux.

3.3 Les écrans tactiles : la possibilité de la localisation du monde d'origine ailleurs

Sur les écrans tactiles, la logique de localisation est très souvent présente mais, comme pour les écrans, de manière secondaire. D'abord, mis à part les programmes intitulés « Morts et ancêtres en Indonésie », « Échanges en Mélanésie », « Artistes d'Afrique subsaharienne » et « Rituels nord amérindiens », les titres des vingt programmes diffusés sur les écrans tactiles du plateau ne comportent pas de toponymes, ou un toponyme continental comme « Tissus d'Asie » et « Masques d'Afrique ». *A priori*, ce dispositif ne met donc pas en avant les éléments de localisation liés aux sujets développés (voir annexe p. 63-65).

Sur la page de sommaire général on trouve pourtant un onglet « Dans le monde » qui sous-entend la possibilité d'une localisation du sujet abordé dans le programme. Il est associé aux onglets « Dans le musée » et « Dans le temps », tous trois étant placés visuellement et conceptuellement à l'écart du reste du programme. En effet, les liens qui permettent d'y accéder, sur le côté droit de l'écran, sont petits, illustrés seulement par une icône, en l'occurrence une mappemonde stylisée, et surtout tenus à l'écart de la barre de menu⁸⁶, c'est-à-dire de l'outil qui réunit la plupart des liens possibles vers des pages du programme, certains étant également accessibles par d'autres moyens. On ne trouve, d'ailleurs, pas toujours les icônes « Dans le temps » et « Dans le monde », cette dernière ne figurant pas dans les

prendre un exemple [...] si l'on déplace un projecteur de diapositives pendant la projection, l'image résultante sera mobile sans pour autant être mouvante » (Aumont, 2005 (1990) : 122). Ainsi l'image mouvante, le film, est distinguée de l'image mobile, image fixe qui est « mise en mouvement » au montage, ce qui est le cas sur les écrans, comme l'a montré l'analyse des modes d'apparition des images.

⁸⁶ La barre en question est coupée en deux dans le sens de la longueur. Sur la ligne du haut apparaît, en lettres majuscules, le titre du programme, puis le menu langue qui permet de sélectionner « español », « english » « français » où une version pour les visiteurs malentendants. En bas, on trouve une flèche tournée vers la gauche associée à la mention « Retour », puis un fragment de pellicule stylisé associé à l'énoncé « Récit », et enfin trois petits carrés les uns sur les autres associés à la mention « Sommaire » (voir en annexe p. 61).

programmes « Tissus d'Asie », « La genèse des monothéismes », « L'initiation », « Architectures », « La mort », « La divination » et « Artistes d'Afrique subsaharienne ».

Par ailleurs, si l'on observe le fonctionnement du dispositif, on constate que le lancement automatique de la page dédiée au récit lors du choix d'un programme, qui entraîne la diffusion d'une vidéo avec une bande sonore, et la possibilité presque constante de sélectionner l'onglet « Récit » sur toutes les pages qui comportent la barre de menu, tendent à privilégier la consultation de cette page. La stratégie du lancement automatique semble même masquer, un instant, la possibilité de faire un choix au sein des pages proposées à la consultation, même si le maintien de la barre de menu et de son encart « Sommaire » reste le signe d'un choix possible.

Sur la page de sommaire, la sélection de l'onglet « Dans le monde » provoque l'apparition de deux mains qui apportent un grand cadre gris clair en poussant la barre de menu hors de l'écran, puis l'onglet sélectionné, devenu vert, en haut à droite. L'onglet « Retour » est maintenu en haut à gauche. Des cartes apparaissent, associées à une légende, dans un encadré mais sans échelle. Les zones *remarquables* sont marquées en vert. Certaines cartes comportent des énoncés langagiers, d'autres non, d'autres encore sont associés à des petites photographies. Ainsi, sur le programme « Morts et ancêtres en Indonésie » l'onglet « Dans le monde » permet d'accéder à une carte de l'Indonésie traversée par la « Ligne de Wallace » (frontière zoogéographique) où trois zones sont marquées en vert, la République des Philippines, celle d'Indonésie et les Îles de la Sonde.

Des encadrés peuvent être activés : ils fournissent une carte plus précise accompagnée d'informations telles que le nombre d'îles, le nombre d'habitants et la capitale, ou encore la composition géologique, mais les informations apportées et les animations sont spécifiques à chaque programme. Paradoxalement, le programme qui comporte le plus de cartes géographiques s'intitule « Histoire », il est consacré à l'histoire de l'Afrique. Dans ce programme, l'onglet « Dans le monde » propose une première carte des royaumes et empires africains (Yoruba 12^e siècle, Royaume du Benin 16^e siècle, Egypte ottomane 19^e siècle, etc.), mais il comporte aussi une carte de l'« Afrique antique » (sites Nok, Volubilis, Abou Simbel, Méréo), une carte des « pistes transsahariennes », des « abolitions de l'esclavage », ou des « systèmes de monnaies », entre autres.

Dans le programme intitulé « La chambre des écorces », qui a fait l'objet d'une analyse détaillée, une carte, en gris clair et gris foncé, apparaît lors de la sélection de l'onglet « Dans

le monde ». Un timbre placé en bas à gauche de la carte représente l’Australie avec une cible sur la côte nord. Sur la carte, quatre noms de localités, Mingilang, Miligimbi, Yorokala et Groote Eyland, sont encadrés et associés à un point vert. En cliquant dessus, la photo d’une peinture sur écorce et un texte commentant le style de chaque localité apparaît.

En dehors de l’onglet « Dans le monde », certains programmes comportent, parmi les documents, une carte géographique. C’est le cas dans le programme « La chambre des écorces » qui compte seulement une carte géographique pour quarante-neuf documents. Cette carte intitulée « Terre d’Arnhem » ressemble beaucoup à celle proposée dans l’onglet « Dans le monde », elle concerne d’ailleurs le même espace géographique de manière plus détaillée, mais le programme comporte surtout des photographies, des textes, des vidéos. Là encore, la logique de localisation ne paraît pas centrale.

Conclusion du septième chapitre

Le monde d’origine ailleurs est systématiquement présent dans sa dimension géographique au sein des éléments du registre scriptovisuel, y compris auprès des bandeaux porteurs des étiquettes, donc, *a priori*, en lien étroit avec les objets exposés. Il est aussi mobilisé, quoique moins souvent, au sein du registre audiovisuel. L’important est que, dans les deux cas, il se manifeste à travers une logique de localisation caractérisée par son imprécision, peu rigoureuse par rapport aux codes de la représentation par la carte géographique, mais qui donne un repère. L’analyse séparée des registres met ainsi en valeur une convergence des manifestations du monde d’origine ailleurs autour de la localisation.

Dans le registre scriptovisuel, la localisation à travers la carte est prise entre la logique toponymique, qui incite à repérer les éléments langagiers du texte sur la carte pour les localiser, et la logique symbolique, qui invite à imaginer ce qui est représenté. La logique toponymique apparaît bien grâce à son caractère systématique, mais la carte conserve une part d’imaginaire, liée au non-usage des couleurs et à l’absence d’échelle, ainsi qu’à ses dimensions réduites qui rendent la représentation du territoire particulièrement imprécise.

La localisation au sein du registre audiovisuel est moins systématique. Ainsi, on ne trouve le dispositif du globe que dans la séquence océanienne et la mappemonde y sert de prétexte, ou de support, à la description d’un continent, sous différents aspects, et non à la localisation. Il sert une logique *encyclopédique* dans la description du monde d’origine ailleurs. Par ailleurs, une partie seulement des programmes diffusés sur les écrans localise les situations présentées

dans les documents vidéo, photographiques ou les dessins, sans que les caractéristiques des programmes étudiés ne permettent de le justifier. Dans les écrans tactiles, la localisation est tenue au rang de possibilité, d'option, tandis que les autres dispositifs, comme les projections à l'intérieur des boîtes à musique, ne participent à certifier le monde d'origine ailleurs que si l'on considère la mention du toponyme de ce monde d'origine ailleurs dans les séquences textuelles diffusées quelques secondes au début et à la fin de chaque programme. Ce sont alors les images mouvantes ou mobiles qui sont chargées de représenter le monde d'origine ailleurs, et non plus la carte géographique. Ces constats incitent à interroger la présence d'autres manifestations du monde d'origine ailleurs, mais aussi de manifestations du monde d'origine muséal, au sein du registre audiovisuel comme du registre scriptovisuel.

CHAPITRE 8

LES AUTRES DIMENSIONS DES MONDES D'ORIGINE

Si l'analyse séparée des registres a permis de démontrer l'omniprésence de la dimension géographique du monde d'origine ailleurs, en raison, notamment, de l'usage de la carte, cette dernière ne constitue pas l'unique représentation visuelle du monde d'origine ailleurs. On trouve également des photographies, des dessins sur les bandeaux ainsi que des images mouvantes ou mobiles au sein du registre médiatique audiovisuel. Une fois ces autres représentations du monde d'origine ailleurs identifiées, les conditions de leur certification restent encore à analyser. Par ailleurs, une autre dimension du monde d'origine ailleurs, la dimension temporelle, apparaît régulièrement au sein des registres susceptibles de participer à la certification des mondes d'origine. Là encore, les propriétés de cette dimension temporelle et les modalités de sa certification doivent être décrites. Enfin, ce sont les manifestations du monde d'origine muséal. Rappelons que, si l'on cherche à identifier les manifestations des mondes d'origine sur le plateau, c'est parce que les deux dimensions du monde d'origine sont nécessaires pour faire des objets exposés des objets de patrimoine.

1. Les autres représentations iconographiques du monde d'origine ailleurs

1.1 Représentation iconographique au sein du registre scriptovisuel

En dehors des cartes géographiques, on identifie des dessins et des photographies représentant le monde d'origine ailleurs sur quelques bandeaux et sur seulement deux panneaux porteurs d'étiquettes, donc de manière presque anecdotique (voir annexe p. 38). La plupart d'entre eux sont situés dans la séquence asiatique. C'est le cas du panneau intitulé « Palanquin de dromadaire » sur lequel figure une carte géographique, une étiquette prédicative et un dessin du palanquin harnaché sur un dromadaire, au trait blanc sur fond noir, sans élément de contexte et sans légende. Emilie Flon, citant les travaux d'André Gaudreault et Philippe Marion, permet d'interpréter la relation au monde d'origine représenté instaurée par le dessin :

« les images proprement “graphiques”, comme le dessin ou la peinture, sont porteuses d’un effet de “trace” (Gaudreault & Marion, 1994) : elles affichent plus l’empreinte du sujet graphiteur, du sujet énonciateur, que l’emprunte du réelle » (Flon, 2005 : 131)⁸⁷.

Le dessin ne permet donc pas, à proprement parler, d’authentifier le monde d’origine du palanquin, d’autant plus qu’il représente uniquement le palanquin sur le dromadaire, en dehors de tout contexte, mais il ne permet pas non plus d’identifier le « graphiteur » autrement que comme l’institution muséale, le musée du quai Branly, puisqu’il n’est pas associé à une légende susceptible de donner des indications sur les conditions dans lesquelles le dessin a été réalisé.

On trouve également des dessins sur les bandeaux intitulés « Bijoux de coiffure de femme », « Parures d’hommes », ainsi que sur « Boucles d’oreilles » et « Flèche faitière », en plus de la carte géographique, situés tout en bas des quatre bandeaux verticaux. Ces dessins au trait blanc sur fond noir représentent, pour les trois premiers, un buste de femme ou d’homme portant une parure au niveau de la tête, l’un de dos, l’autre de face, le troisième de profil. Le troisième est, par ailleurs, associé au chiffre [2] entre crochets, ce qui le renvoie à une étiquette en particulier. Le dernier dessin représente le fronton et une partie du toit d’une construction vue de trois-quarts sur laquelle on peut voir des détails ornementaux. Là encore, il n’y a ni certification du monde d’origine ailleurs représenté ni identification du sujet graphiteur et il n’y a toujours pas de légende. Dans tous les cas, la certification de l’existence du monde d’origine présenté apparaît plus vraisemblable que certifiée, autrement dit, le dessin ne semble pas participer à la certification de l’existence du monde d’origine, il semble seulement l’illustrer.

Toujours en Asie, sur le panneau « Sculpture de tombeau », une carte et une étiquette prédicative sont associées, cette fois, à une photographie en couleur sans légende représentant une rangée de sculptures devant une construction, probablement le tombeau désigné dans le titre. Un homme se tient debout à gauche de l’image. Là encore, l’image ne porte pas de légende, mais le dispositif technique à l’origine des images participe à attester de l’existence du monde d’origine ailleurs immortalisé, ou tout au moins du « ça a été » des situations représentées qui n’a été possible, selon Barthes, que du jour où « une circonstance scientifique [...] a permis de capter et d’imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé » (Barthes, 2002 (1980) : 854), ce qui fait de la photographie

⁸⁷ Le « graphiteur » étant défini comme le « sujet-énonciateur par le truchement duquel transite la vision d’un monde réel ou imaginaire » (Gaudreault & Marion, 1994 : 18)

« littéralement une émanation du référent » (*Ibid.*). Toutefois, en l'absence de légende, cette photographie, comme les dessins, participent davantage à illustrer le monde d'origine ailleurs qu'à certifier son existence.

Dans la séquence africaine, une dernière photographie en couleur est placée sur le bandeau horizontal intitulé « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi ». Cette fois, la photographie est associée à une légende « Thioèpté Palè devant son autel personnel » et à la mention « Cliché Julien Bosc ». On y voit, à gauche, un groupe de statuette en bois ou en terre, et desalebasses accrochées au plafond, dans une pièce où se tient par ailleurs, à droite, tourné vers les statuette, un homme noir aux cheveux blanc. Le bandeau comporte aussi l'étiquette autonome suivante :

« Autel personnel *thildùu* du sculpteur-devin Thioèpté Palè / Objets sculptés par Sihinté (?-1950), Thioèpté (1915-2002) et son fils Palenfoté Palé / Population *lobi* / Burkina Faso, village de Gbakpoulona / 20^e siècle / *Bois* / Collecté par Julien Bosc en 2003 / n° d'inventaire ».

Ici, la cohabitation sur un même bandeau de la photographie légendée et de l'étiquette permet de donner une représentation authentique du monde d'origine non seulement ailleurs mais aussi muséal puisque l'auteur de la photographie, Julien Bosc, est également celui de la collecte.

1.2 Les projections : création d'une ambiance

Sur le plateau des collections, trois types de projections ont pu être identifiés, l'un dans la séquence asiatique, un autre dans la séquence africaine et un dernier dans deux boîtes architecturales. Toutes projettent, en majorité, des photographies et des vidéos, mais aussi des dessins, des gravures et des animations.

1.2.1 Les projections de photographies : apparitions du monde d'origine ailleurs

La séquence asiatique compte, en réalité, trois dispositifs visuels qui projettent en continu et sans transition (aucun plan ne marque le début ou la fin des programmes) une succession de photographies sur la partie mate d'une vitre transparente. La zone en question mesure environ 1 mètre de large sur 3 mètres de haut et les programmes diffusés durent autour de cinq minutes. Les images projetées sont différentes pour les trois programmes mais elles ont en commun de représenter quasiment à l'échelle 1/1, en couleur ou en noir et blanc,

des hommes, des femmes ou des enfants de type asiatique, parfois plusieurs individus, en pied et sur fond noir. Ils portent des vêtements souvent très colorés et ornés de broderies, de plis, de perles, de rubans, de pièces d'argent, etc. Parfois associés à des coiffures. Les silhouettes ont été détournées de telle façon qu'on ne voit pas les pieds des individus représentés, et certains plans sont constitués de silhouettes à l'intérieur desquelles apparaissent des détails de parures et de vêtements. Les photographies sont donc abstraites du contexte de la prise de vue et leurs dimensions ont été modifiées, à la fois augmentées et uniformisées, le grain des images restant uniforme (voir annexe p. 66).

Les images sont projetées entre trois et quinze secondes chacune et se succèdent dans un raccord progressif, la transition étant assurée par des fondus au noir, qui agissent toujours comme un « silence visuel » (Metz, 2003 : 135), mais aussi par des fondus enchaînés, le fondu enchaîné étant

« proprement *transitif*, pour autant qu'il établit un mixte indiscernable et équitablement réparti de séparation et de fusion. C'est de lui, plus que de toute autre ponctuation, que l'on peut dire qu'il sépare toujours en reliant, qu'il relie toujours en séparant. Les deux images au cœur desquelles il s'entremet, et qui pendant un instant apparaissent l'une et l'autre à l'écran [...] sont ainsi surchargées de la forte présomption d'un lien intime et profond » (Metz, 2003 : 136),

certains fondus étant également associés à un flou progressif qui vient renforcer l'évanescence de la disparition et de l'apparition des images. Par ailleurs, certaines images paraissent animées artificiellement ou semblent être issues d'une prise de vue en mode *rafale* – plusieurs images à la suite – qui, mises bout à bout, donnent à l'individu représenté un mouvement presque imperceptible. Précisons aussi qu'elles ne sont pas toujours projetées au centre de la zone de projection ni à la même hauteur, elles ne se superposent donc pas tout à fait dans les fondus. Enfin, aucun énoncé oral ou écrit n'y est associé.

Si le fondu enchaîné marque davantage l'existence d'un lien entre les images que le fondu au noir, en permettant de faire des sauts entre les situations, d'agencer des éléments entre eux qui n'entretiennent pas, *a priori*, de relation ; la rapidité de la succession des images, de manière générale, crée un lien entre les photographies. Par ailleurs, l'homogénéité du thème représenté au sein des images diffusées souligne également le lien qui existe entre elles. Ainsi, une grande majorité des photographies représente des individus, et quand ce n'est pas le cas,

l'image s'inscrit dans une silhouette, évoquant l'individu qui n'est pas représenté et ceux qui ont été projetés avant et après.

Ajoutons que toutes ces images sont projetées de façon à ce que les individus paraissent presque à la taille réelle. Jacques Aumont souligne l'influence de la taille des images dans la perception, invitant à « prendre conscience du fait que toute image a été produite pour prendre place dans un environnement, qui en détermine la vision » (Aumont, 2005 (1990) : 104). Pour lui « la taille de l'image est [...] parmi les éléments fondamentaux qui déterminent et précisent le rapport que le spectateur va pouvoir établir entre son propre espace et l'espace plastique de l'image » (*Ibid.* : 105). Il ajoute que l'image photographique est généralement de petite taille et permet d'engager un rapport de proximité. Les photographies projetées ici ne sont pas de petite taille, toutefois, parce qu'elles sont reproduites à l'échelle humaine, elles produisent une autre forme de proximité. Les quelques images qui semblent animées, qui rendent mouvantes – et donc vivantes – des séries de photographies, vont aussi dans le sens de la proximité avec l'être humain représenté.

Cependant, plusieurs points mettent les images à distance : d'une part l'absence de pieds sur l'ensemble des silhouettes, d'autre part le détournement qui isole les photographies de leur contexte. Si l'on revient aux transitions floues et en fondu, et si l'on ajoute que les images ne se superposent pas mais apparaissent en différents points de l'écran, on tend plutôt à considérer ce programme comme une suite d'apparitions, dont quelques-unes s'animent.

Certaines caractéristiques du programme concourent donc à instaurer de la distance et d'autres, au contraire, de la proximité. Au croisement de ces deux stratégies, on trouve l'absence de message langagier susceptible d'indiquer des noms, des dates, l'auteur ou le lieu de la photographie. D'une certaine façon, cette absence favorise un lien direct avec la photographie, mais en l'excluant de tout contexte, elle accentue l'évanescence, l'irréalité de la représentation. Si, là encore, la photographie reste l'émanation du monde d'origine ailleurs, le dispositif de projection, lui, ne participe pas à certifier l'existence du monde d'origine représenté.

1.2.2 Les projections des boîtes à musique : illustration du son par les images

Sur le plateau des collections, on trouve un autre type de dispositif de projection visuel et sonore, cette fois, présent deux fois : l'un entre la séquence océanienne et la séquence asiatique, l'autre entre la séquence africaine et la séquence américaine. Tous deux sont

différents en termes techniques puisque le premier est constitué de trois grands écrans situés sur toute la partie supérieure de trois parois qui se rejoignent à angle droit, alors que le second est constitué d'un seul grand écran qui occupe toute la surface d'une paroi, du sol au plafond. Les deux dispositifs sont maintenus dans la pénombre. Le dispositif aux trois écrans propose quatre programmes et celui à l'écran unique cinq programmes, la diffusion durant, pour chaque groupe, environ trente minutes (voir annexe p. 67).

Chaque programme ne comporte que deux séquences de texte diffusées quinze secondes environ. Elles apparaissent et quittent l'écran dans un fondu au noir au début et à la fin de chaque programme. La première est constituée d'un texte écrit en blanc sur fond noir, le texte apparaissant dans la partie gauche de l'écran. Y figurent, sous forme de liste, le titre du programme suivi d'un paragraphe qui décrit certains éléments du programme, notamment le nom ou la population d'origine des chanteurs ou des interprètes, et un ou plusieurs toponymes. Pour certains, une phrase à droite de l'écran décrit le contenu du programme. La seconde est aussi constituée d'un texte blanc sur fond noir où le titre apparaît en plus gros et en première ligne, mais les informations qui suivent sont plus nombreuses. En plus du titre et de l'indication des interprètes, le texte comporte aussi des rubriques consacrées à la « conception et réalisation », à la « direction scientifique », aux crédits des « sons et images » diffusés, ainsi qu'à l'indication de la « direction éditoriale » attribuée au « musée du quai Branly » et du copyright « © musée du quai Branly ».

On trouve par ailleurs, dans l'ensemble des programmes, une grande variété d'images – photographies, vidéos, dessins, animations, en couleur ou en noir et blanc – et une grande richesse des modes d'apparition de ces images au cours du programme – fondus au noir, fondus enchaînés, superposition ou juxtaposition d'images, déplacements latéraux, travellings avant ou arrière, ou encore ralentis. Le plus souvent, ceux-ci diffusent plusieurs images en même temps, notamment dans le dispositif doté de trois écrans, mais pas uniquement. L'espace de projection, l'écran ou les écrans, est donc souvent fragmenté et les images qui y figurent en même temps ne défilent pas au même rythme, même si les observations ont permis d'identifier des plans séquences. Les programmes comportent également des sons d'abord différenciés en fonction de leur nature : bruits (de foule, de la nature), paroles (monologue ou dialogue), musiques (percussions, conques, guimbarde, etc.) et silence, ce dernier étant employé uniquement pour marquer les transitions entre les programmes, sauf dans un cas où il illustre des images. Notons que, dans les programmes étudiés, les bandes sonores associent, le plus souvent, plusieurs de ces manifestations sonores.

La relation de l'image photographique au monde d'origine, sa qualité de référent, et la capacité des énoncés langagiers à authentifier les images auxquelles ils sont attachés ont déjà pu être commentées (voir p. 178-179). Ici, comme pour la photographie, la présence des séquences de texte au début et à la fin de chaque programme participe à certifier, rapidement et succinctement, l'existence du monde d'origine représenté en le nommant, et à certifier l'authenticité des images et des sons en mentionnant une direction scientifique et les crédits du son et des images. En revanche, ce qui est spécifique au montage de sons et d'images en mouvement, non seulement parce qu'il s'agit d'images filmées mais aussi parce que plusieurs vidéos sont projetées simultanément et changent rapidement, invite à interroger la façon dont la relation des sons aux images participe à certifier le monde d'origine représenté.

De manière générale, les programmes ont chacun leurs spécificités et les deux dispositifs qui les diffusent ne sont pas en tout point identiques. Cependant, certaines caractéristiques se dégagent de l'ensemble, à commencer par la propension à multiplier les images, rendue possible par la fragmentation des écrans et la variété des stratégies de déplacement. Ces superpositions, ces animations visuelles, ces transitions, ces déplacements, ces associations d'images diffusées sur un ou trois grands écrans rendent les programmes extrêmement foisonnants visuellement. C'est un peu moins le cas des bandes sonores qui changent moins vite que les images, puisqu'elles les *débordent* souvent, et qui illustrent, dans bien des cas, plusieurs séquences successives. Dans ce contexte, est en considérant que « les perceptions sonore et visuelle ont chacune leur allure moyenne propre : [...] l'oreille analyse, travaille et synthétise plus vite que l'œil » (Chion, 1990 : 13), on peut donc dire que, visuellement, c'est la perception fragmentaire et évanescence des images qui est privilégiée, l'œil ayant rarement la possibilité de se concentrer sur l'ensemble des éléments présents simultanément, ni même successivement, à l'écran.

Dans ces conditions, on peut penser que le son donne une continuité aux programmes. Mais les observations permettent de rendre compte de la rareté des points de synchronisation, définis par Michel Chion comme « un moment saillant de rencontre synchrone entre un moment sonore et un moment visuel » (*Ibid.* : 52), rareté causée par la multiplication des images – les écrans étant souvent fractionnés – mais surtout par leurs nombreux déplacements, variés et parfois très rapides. Quand ils existent, ces points de synchronisation concernent le plus souvent des ambiances sonores, sons de foules ou de la nature associés à des images. Ils peuvent concerner des écrans fractionnés, mais dans des séquences où le déplacement ou le changement des images s'interrompent. On pense ici à la séquence de la

foule montant et descendant les escaliers d'un temple en Inde (voir annexe p. 67). Les programmes sont donc, plus généralement, caractérisés par leur désynchronisation et interrompus par de rares points de synchronisation. On sait pourtant que le son lié aux images à une valeur expressive et compréhensive (*Ibid.* : 8).

On sait aussi que, parmi les sons, le texte, autrement dit les dialogues, fonctionne généralement comme une valeur ajoutée à l'image qui « structure la vision » (*Ibid.* : 9). Or quelques programmes comportent des énoncés oraux, monologues ou dialogues, dont les énonciateurs ne sont pas visibles à l'écran. On peut alors envisager qu'ils constituent un « son off », c'est-à-dire « un son dont la source supposée est non seulement absente de l'image, mais aussi non-diégétique, c'est-à-dire située en un autre temps et un autre lieu que la situation directement évoquée : cas très répandu des voix de commentaires et de narration » (*Ibid.* : 65). Mais, si l'on ajoute que les propos ont été enregistrés en conservant l'ambiance sonore de la prise de son – c'est du moins l'illusion entretenue par la diffusion – et qu'ils sont tenus dans une langue étrangère difficilement reconnaissable et, surtout, non sous-titrés ou traduits, alors ils ne peuvent pas être considérés comme des commentaires à proprement parler, mais plutôt comme des sons ambiants

« qui enveloppe[nt] une scène et habite[nt] son espace, sans qu'il[s] soulève[nt] la question obsédante de la localisation et de la visualisation de [leur] source : les oiseaux qui chantent ou les cloches qui battent » (*Ibid.* : 67),

comme les sons de la nature, tels qu'on les trouve dans « Chants de séduction », ou la rumeur de la foule ou de la fête dans « Musiques et danse de Népal Mandala ». Dans ces conditions, les paroles prononcées ne guident pas la compréhension des images et ne certifient pas le monde d'origine représenté mais participent, plutôt, à créer une ambiance.

Ces éléments amènent à rapprocher les programmes étudiés de la description que Chion fait du « vidéo-clip » comme forme construite sur la musique, « où une musique est à la base et où il n'y a pas de narration portée par un dialogue » (*Ibid.* : 141). Chion explique que, dans le vidéo-clip, « l'image est totalement déliée de la linéarité imposée par le son », même s'« il y a un rapport élémentaire entre bande sonore et bande visuelle qui ne sont pas totalement indépendantes » (*Ibid.*). Sous cet angle, il semble bien que les programmes étudiés ici partagent le même fonctionnement que celui des vidéo-clips. Pour Chion, le rapport élémentaire entre la bande sonore et la bande visuelle des clips est contenu dans la présence ponctuelle de points de synchronisation dans lesquels l'image mime la production du son, les

deux «jouant» chacun de leur côté le reste du temps. Et il semble bien que pour les programmes étudiés, comme dans le clip, la bande-son des programmes n'existe pas pour accompagner les images, ce sont plutôt les images qui viennent illustrer le son. Comme ces sons sont eux-mêmes des fragments, et même si leur succession crée une impression de linéarité, le son comme l'image participent à la construction d'une ambiance plus qu'à la représentation certifiée du monde d'origine représenté.

1.2.3 La projection unique en Afrique : une fiction vraisemblable

Un dernier dispositif de projection, unique en son genre, placé dans une des boîtes architecturales de la séquence africaine, projette un programme sur une cloison placée dans un renforcement sombre et bas de plafond : il faut obligatoirement s'asseoir pour regarder le programme. La zone de projection principale mesure un mètre de haut sur un mètre vingt de large environ, mais elle n'est pas rectangulaire. Elle prend la forme d'un chapeau, à moins que ce ne soit celle d'un éléphant mangé par un boa ? Et est associée à une dizaine de zones de projection mesurant entre cinq et dix centimètres de côté, visibles sur le plan horizontal surélevé devant la zone principale de projection et sur la paroi du côté droit, perpendiculaire à l'écran principal (voir en annexe p. 66).

Dans les limites, d'ailleurs floues, de ce cadre atypique, le programme diffusé est constitué d'un montage de séquences d'images mouvantes et mobiles, certaines en couleur mais jaunies, d'autres en noir et blanc, presque constamment accompagné de son et en partie sous-titré en blanc. Certains des sous-titres paraissent écrits à la main, calligraphiés, tandis que d'autres sont dactylographiés. Le programme dure environ douze minutes. Il n'y a pas de générique, et pas d'autre transition qu'un long fondu au noir silencieux puis l'apparition de l'énoncé « Le jeune Nawo a eu une attaque au bois sacré » au centre de l'image, sur fond noir, écrit en caractère d'imprimerie, à la façon d'un titre.

Plusieurs éléments concourent à donner à ce programme une dimension narrative. Les transitions, d'abord, jouent un rôle important en prolongeant toujours les séquences, soit visuellement soit par le son, et donc en maintenant un lien constant entre elles. Par ailleurs, certaines d'entre elles inscrivent le programme dans un déroulement temporel. C'est le cas du fondu enchaîné qui sépare l'image de la vieille femme assise par terre, de face, à l'entrée d'une case et celle du vieil homme dans la même posture. Le cadrage des images est semblable, à tel point que, dans le fondu, les silhouettes des deux individus se superposent

parfaitement. Par contre, l'image de la femme est en couleur quand celle de l'homme est en noir et blanc, créant visuellement les conditions du retour en arrière dans le temps, du *flash-back*. Cette transition marque une continuité entre deux séquences tournées à des moments et avec des protagonistes différents. Mais la dimension temporelle peut aussi être présente dans la séquence elle-même, comme dans celle durant laquelle le soleil se lève progressivement sur un village, marquant le temps qui passe et situant l'action qui se déroule dans la scène suivante au début d'une journée.

Cette relation forte de l'image et du son ne caractérise pas seulement les transitions, puisqu'on la retrouve tout au long du programme. Les sons ambiants, d'abord, sont toujours visualisés, comme ceux de la nature la nuit associés au plan fixe du village, ou ceux du mortier, de la basse-cour et des cris d'enfants qui accompagnent le parcours en caméra subjective⁸⁸ à l'intérieur du village africain. Le son de la mobylette pendant le plan séquence en caméra subjective sur un guidon est, lui aussi, visualisé ; tandis que, dans une scène répétée plusieurs fois, les « tac ! » et « paf ! » répétitifs sont associés visuellement aux objets métalliques tapés au sol un par un et aux mains serrées tapées sur la jambe d'un des protagonistes. Ils constituent autant de points de synchronisation entre l'image et le son, tout comme, dans une dernière séquence où un récipient vidé à plusieurs reprises. Ces nombreux points de synchronisation entre le son et l'image participent à entretenir un récit et pas seulement une ambiance, comme c'est le cas des autres projections audiovisuelles.

Toutefois, si certaines séquences comportent des échanges dans une langue étrangère – l'une est un dialogue entre deux hommes rythmé par un « paf ! » répétitif et des échanges rapides, et les trois autres comportent des monologues dont l'un est cadencé par un « tac ! » récurrent – seules certaines paroles prononcées sont traduites au moyen d'un sous-titrage. À plusieurs reprises, d'autres propos dont la source est visualisée, en l'occurrence dans une séquence où une femme assise parle, mais aussi dans une des séquences où un homme parle, ne sont pas sous-titrés, créant ainsi une « relativisation » des paroles prononcées (Chion, 1990 : 152), un son ambiant. Par ailleurs, certains des sous-titres sont associés à des images fixes alors qu'une « voix off » masculine parle. Seulement constitués d'un mot ou d'une expression, leur brièveté et l'association avec des images fixes invitent à les considérer davantage comme des légendes que comme la retranscription complète des propos diffusés sur la bande sonore.

⁸⁸ « La caméra subjective est ce trope du langage cinématographique qui force la vision du spectateur à s'identifier au point de vue de la caméra perçu comme le regard d'un personnage (connu ou ignoré) ou comme le regard du filmeur. » (Ninety, 2002.)

D'autres séquences, tournées en caméra subjective, donnent au récit tous les traits de ce que Genette nomme la « focalisation interne » (Genette, 1972 : 206). C'est le cas de la séquence où la caméra filme à la place du conducteur de la mobylette (on le voit monter sur sa mobylette sur le plan précédent en focalisation externe), montrant à l'image le guidon et la route qui défile, et où la bande-son est le bruit d'une mobylette. C'est aussi le cas dans la scène où la caméra est située à hauteur du regard d'un homme et parcourt un village puis arrive à l'entrée d'une case. On entend les bruits du village. La caméra se place donc deux fois à la place d'un des protagonistes.

Finalement, ce programme met d'abord en valeur une histoire individuelle, celle de Nawo, mais c'est pour mieux rendre compte par la suite d'un processus immuable : la calebasse vidée et l'interprétation des pièces métalliques qui suit⁸⁹. Ce processus est ici montré plusieurs fois avec des individus différents, hommes et femme, qui ne sont pas nommés ou identifiés, et dont les propos ne sont pas toujours traduits, ce qui crée une ambiance mais laisse aussi penser que tous tiennent les mêmes propos au cours du même processus. La projection constitue donc une fiction vraisemblable au service de la compréhension d'un processus qui existe réellement dans le monde d'origine représenté, elle est donc proche du dessin sans légende dans sa relation au monde d'origine représenté et à sa certification (voir p. 177-178).

1.3 Les écrans et les écrans tactiles : certification marginale de l'authenticité du monde d'origine ailleurs représenté.

Sur les écrans, d'abord, on distingue deux formes d'authentification des images mouvantes ou mobiles et des enregistrements sonores. La première, généralisée et dont la diffusion est brève, est la séquence-texte de générique. Cette séquence apparaît par glissement, à la fin de chaque programme, dans un cadre blanc avant de prendre toute la surface de l'écran. Les énoncés langagiers, écrits en petits caractères blancs sur fond noir, y sont rassemblés sous plusieurs rubriques répétées dans chaque programme, dans l'ordre : « Conseiller scientifique », « Production MQB », « Crédits », « Extraits (dans l'ordre d'apparition) », suivies des informations relatives à chaque programme, et de la mention « © MQB 2005 ». De cette façon, l'authenticité des documents et celle de la représentation du monde d'origine ailleurs sont assurées, même si elles ne sont pas conçues pour être lisibles. En effet, il est presque impossible de rattacher l'image ou la vidéo aux crédits correspondants.

⁸⁹ Pratique liée à la divination chez les Sénoufo.

Mais le générique ne constitue pas le seul mode de présence des énoncés écrits dédiés à l'authentification à l'intérieur des programmes. Certains énoncés apparaissent à l'écran en lettres blanches sur fond noir, dans un cadre blanc légèrement incliné et aux dimensions du texte. On les nomme les « textes-encarts ». Ils constituent la deuxième forme d'authentification, moins systématique mais qui permet d'authentifier individuellement les images et les sons diffusés. En effet, de nombreux programmes vidéos ne comportent pas de texte-encart, comme « Les masques Mwaï », tandis que les programmes qui diffusent des images mobiles ne comportent pas un texte-encart pour chaque image.

Sous leur forme courte – un ou deux groupes nominaux juxtaposés, parfois associés à une date – ils font office de légende mais n'apportent pas le même type d'authentification. Ainsi, le texte-encart « Masque à résonateur, 1900 », associé à une photographie en couleur du programme « Masques de l'archipel Bismarck », désigne l'objet représenté et la date (supposée ?) de sa réalisation, donc authentifie le monde d'origine ailleurs, alors que le texte-encart « 1859 Max Radiguet » associé à une gravure sur le programme « Parures de Polynésie » désigne l'auteur du dessin et la date à laquelle il a été publié, donc authentifie le monde d'origine muséal. Par ailleurs, les deux programmes sonores placés dans l'aire africaine sont tous les deux associés à des textes-séquences, bien sûr, mais aussi à des textes-encarts permettant d'authentifier l'extrait diffusé, comme « Ensemble musical des *Betsileo Lalangina* de Madagascar 2 minutes 58 » diffusé sur le panneau « Musique malgache ».

Plus long – sous forme de paragraphes – ils deviennent de véritables commentaires. Néanmoins, comme les énoncés plus courts, ils peuvent participer à authentifier les documents diffusés, comme c'est le cas dans le programme « Chroniques esquimaux » où un texte-encart présente *Nanouk l'Esquimau*, dont est tiré l'extrait diffusé, comme un film documentaire de Robert Flaherty datant de 1922, certifiant à la fois l'authenticité du monde ailleurs représenté et celle du monde d'origine muséal. Mais tous les extraits de films ne sont pas forcément authentifiés de cette façon. Ainsi, l'extrait du film de Robert Gardner intitulé *Dead Birds* (1961) diffusé au sein du programme « La bataille » n'est présenté comme tel que dans les crédits, dans la séquence de générique.

Enfin, certaines animations virtuelles, toutes différentes, ont été conçues à partir de documents visuels authentiques. Dans ce cas, c'est le générique qui permet cette authentification. Ainsi, dans « Le système des transformations américain » une animation, qui court tout le long du programme, comporte des photographies d'objets sur fond noir. À l'intérieur d'un cadre blanc, les objets représentés se succèdent en se transformant par

« morphose »⁹⁰, ce procédé qui permet de transformer progressivement une image en une autre par traitement informatique. Les textes-encarts désignent seulement les objets associés à un matériau, comme « présentoir à offrandes, basalte ».

De leur côté, les écrans tactiles comportent un grand nombre de documents répartis entre la rubrique « Récit », qui présente toujours une vidéo ; les encadrés-documents, quarante-neuf pour le programme « La chambre des écorces » comportant des photographies, des films, des textes et une carte géographique ; et les trois onglets « Dans le musée », « Dans le monde » et « Dans le temps ». Comme pour les écrans, les images et les documents diffusés sur les écrans tactiles sont toujours authentifiés grâce, cette fois, au sigle © discrètement écrit en blanc et en bas à gauche de la page d'accueil. On le retrouve également sur la page de sommaire général et sur les pages de sommaire secondaire. Dans tous les cas, ce sigle peut être sélectionné : deux mains virtuelles font alors glisser un cadre à bord blanc depuis le bas de l'écran puis une des mains donne une *pichenette* du doigt au © qui l'envoie en haut à droite d'un nouveau bandeau placé en biais et séparé en deux onglets. On peut y lire « Générique » et « Crédits ». Chacun des onglets peut être sélectionné, les deux défilant automatiquement (les crédits dans l'ordre alphabétique) sans pouvoir être stoppés ou manipulés. Sur certains programmes, comme c'est le cas sur « La chambre des écorces » un troisième onglet « Bibliographie » s'ajoute aux deux premiers.

Les pages de récit comportent toujours une seule vidéo sans indication de durée dans laquelle un individu est mis à l'honneur et parle à l'écran. Son nom est indiqué quelques instants en haut à gauche de l'image. S'il parle une langue étrangère, ce qui est souvent le cas, ses propos sont sous-titrés. Ce sont les seuls énoncés langagiers intégrés aux récits et la vidéo est certifiée, comme les autres documents, dans les « Crédits ». En fonction de l'individu qui témoigne, le récit participe à certifier le monde d'origine ailleurs, comme dans le programme « La nature à l'œuvre » ou le monde d'origine muséal.

Les encadrés-documents participent également à représenter le monde d'origine ailleurs autrement qu'à l'aide de cartes, à travers des photographies par exemple. Comme tous les autres documents du programme, à l'exception d'un extrait vidéo consacré à l'artiste David Malangui qui porte la mention « Cécile Babirole, 1993 », les encadrés-documents du programme « La chambre des écorces » sont certifiés dans les crédits, tout comme les pages rattachées aux onglets « Dans le musée », « Dans le monde » et « Dans le temps ».

⁹⁰ La morphose est le terme retenu par le Journal officiel du 27 février 2003 pour qualifier ce procédé. <www.dglf.culture.gouv.fr/cogether/27-02-03-internet.htm> (Dernière consultation le 19 février 2010).

Finalement, les écrans tactiles sont assez proches du fonctionnement du globe, qui présente un savoir encyclopédique du monde d'origine ailleurs, la différence majeure tenant dans les modalités de consultation des écrans tactiles et dans l'authentification des représentations du monde d'origine ailleurs mobilisées.

L'étude des représentations du monde d'origine ailleurs différentes de la carte géographique a montré que leur authentification était assurée sur le plateau des collections, mais que cette authentification était placée au second plan ou implicite. En conséquence, les représentations du monde d'origine ailleurs participent davantage à créer une ambiance qu'à certifier le monde d'origine ailleurs représenté. Une autre dimension du monde d'origine ailleurs ne paraît pas mise en valeur au sein des registres scriptovisuel et audiovisuel, il s'agit de la dimension temporelle.

2. La dimension temporelle du monde d'origine ailleurs

2.1 Ancienneté et périodisation du monde d'origine ailleurs

La dimension temporelle du monde d'origine ailleurs est mentionnée, quoiqu'inégalement et de manière différente, dans l'ensemble des manifestations du registre médiatique scriptovisuel. Parmi les panneaux continentaux⁹¹, c'est celui consacré aux Amériques qui comporte le plus explicitement des éléments sur « l'histoire de l'Amérique » et qui les développe le plus longuement. Il explique ainsi :

« L'histoire de l'Amérique débute lors des dernières glaciations, entre 50 000 et 10 000 ans avant notre ère, quand le continent est peuplé par des chasseurs venus d'Asie. À l'écart de l'Ancien Monde, les cultures amérindiennes s'épanouissent, coexistent et se succèdent au sein de grands ensembles culturels. Les conquêtes européennes amorcées par Christophe Colomb bouleversent cet univers. De nombreuses sociétés sont anéanties, d'autres résistent, se replient ou intègrent des éléments culturels issus des autres continents. »

On constate que l'histoire est ici brossée à grands traits et qu'elle prend son origine dans des temps très reculés. C'est aussi le cas dans le panneau continental asiatique, même si l'origine est moins nettement déterminée et que les étapes ne sont pas détaillées :

« Les premières civilisations connues et les grandes religions y sont nées. L'Asie est plurielle, de complexes mouvements migratoires, étalés sur plusieurs millénaires, ont fait de presque chaque pays de ce continent une mosaïque ethnique, linguistique et religieuse. »

⁹¹ Et donc les tables continentales, puisque le texte est commun aux deux éléments.

Dans ce cas, c'est plus l'existence de cette histoire qui est mentionnée que les étapes qui la constituent, comme sur le panneau consacré à la séquence africaine où l'on peut lire « *Chaque objet renvoie à l'histoire : histoire de l'art et des créations, histoire de l'Afrique, mais également histoires des collectionneurs* », sans plus de détails sur l'ensemble de ces *types* d'histoire (voir annexe p. 39-40).

Sur les panneaux, lorsqu'elle est présente, la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs peut également participer à inscrire le monde d'origine dans une histoire ancienne, parfois jusque dans la « Préhistoire », comme dans « Afrique septentrionale / Art rural : la vaisselle berbère », mais plus généralement elle mentionne des périodes historiques plus récentes, et de manière plus précise, comme « vers la fin du 19^e siècle » sur le panneau « Mélanésie : Îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite ». Cette périodisation est, d'ailleurs, également en vigueur dans une grande majorité d'étiquettes. Placée en quatrième ou cinquième ligne après le premier groupe nominal ; la désignation d'une « population » d'une « culture » ou d'une « communauté » ou d'un nom ; un toponyme et, dans certains cas, un toponyme plus précis ; la période est mentionnée dans l'étiquette soit sous la forme « 1880-1910 », soit, plus souvent, sous la forme « Fin du 19^e siècle » ou « 20^e siècle ». Plus rarement, elle indique une année, comme « 1989 ». Elle reste donc, généralement évasive.

Précisons toutefois, pour revenir aux panneaux, que la dimension temporelle du monde d'origine est rarement présente dans les titres de panneaux, comme, d'ailleurs, dans les titres de bandeaux. On l'identifie sur un panneau de la séquence asiatique intitulé « Permanence des motifs de Dong Son », et dans la séquence américaine sur un panneau intitulé « L'Amérique du 17^e siècle à nos jours » mais surtout sur une série de panneaux consacrée à l'Amérique préhispanique dont, par exemple, « Andes préhispaniques », « Andes préhispaniques / Royaume Chincha », « Andes préhispaniques / Empire Inca », « Andes préhispaniques / Des grands empires aux royaumes tardifs », « Andes préhispaniques / D'une première hégémonie aux états côtiers ». Elle est totalement absente des titres de panneaux et de bandeaux des séquences océanienne et africaine.

Comme pour la majorité des éléments du plateau, et comme le laissent présager les titres, la mobilisation de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs comporte des variantes en fonction des séquences. Ainsi, c'est en Amérique que la dimension temporelle est abordée le plus souvent, c'est aussi dans cette séquence qu'elle est la plus organisée (voir annexe p. 41). Parmi les panneaux, celui intitulé « L'Amérique du 17^e siècle à nos jours » dont le titre peut laisser penser qu'il va développer l'histoire de l'Amérique à partir du XVII^e siècle,

mentionne en réalité trois périodes successives du monde d'origine muséal⁹², il est donc tenu à l'écart, pour l'instant. Dans les autres panneaux, la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs se scinde en deux périodes. Les panneaux qui comportent la mention « préhispanique » s'arrêtent à la conquête espagnole au XVI^e siècle. ils mentionnent des périodes larges, comme « durant plus de cinq millénaires » dans « Andes préhispaniques », et « Du début de notre ère à l'an 650 » dans « Mésoamérique préhispanique », ou plus réduites, comme « jusqu'à la conquête espagnole du 16^e siècle » dans « Mésoamérique préhispanique / Équateur et Colombie », et quelques dates précises, comme la fondation de la ville de Mexico-Tenochtilán par les Aztèques en 1325 dans « Mésoamérique préhispanique / Empire aztèque ». Ceux dont le titre ne comporte pas de dimension temporelle abordent l'Amérique après le XVI^e siècle et mentionnent des périodes sur le mode « au 18^e siècle », comme c'est le cas dans « Les Indiens des plaines », ou « entre les 16^e et 19^e siècles », dans « Les Amériques noires ».

Les panneaux de la séquence océanienne sont ceux qui comportent le moins de mention du monde d'origine ailleurs dans sa dimension temporelle. Aucun titre ne situe le monde d'origine dans le temps et les mentions de la dimension temporelle sont extrêmement diverses. L'éventail des périodes va d'« environ 50 000 ans avant notre ère » dans « Mélanésie », en passant par « dès 4 000 ans avant notre ère » dans « Insulinde », à « dès le 5^e siècle » dans « Insulinde : le trésor », et jusqu'à « au 19^e siècle », comme dans « Polynésie / L'art maori de Nouvelle-Zélande », sans mentionner aucune date précise. On trouve également la mention « Très anciennes » sans précision sur le panneau « Australie ».

Dans la séquence africaine, comme dans la séquence océanienne, aucun titre ne situe le monde d'origine dans le temps et la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs revient très loin en arrière, « depuis la période néolithique » dans « Afrique septentrionale / Art rural », et peut être particulièrement peu précise, comme « pendant des siècles » dans « Afrique septentrionale / Art nomade », « entre le 1^{er} millénaire avant J.-C. et le 1^{er} millénaire après J.-C. » dans « Mégalithes d'Afrique », voire « peu à peu » dans « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara ». Toujours comme dans la séquence océanienne, elle mentionne un éventail de périodes très large allant de « au 4^e siècle » dans « Éthiopie », à « Au milieu du 17^e siècle » dans « Afrique australe », « Au 19^e siècle » dans « Savanes et Sahel subsahariens », ou « Durant trois siècles » dans « Côtes et forêts d'Afrique

⁹² « Dès le 17^e siècle, des objets amérindiens, témoignages de la découverte des peuples du Nouveau Monde sont offerts au roi de France. Aux 18^e et 19^e siècles, voyageurs et explorateurs engagent des collectes plus raisonnées, complétées au 20^e siècle lors de missions scientifiques. »

occidentale ». En revanche, elle mentionne également des dates précises liées au monde d'origine muséal, sauf une « An 1352 », associées à une citation du *Voyages d'Ibn Battuta*.

Enfin, en Asie, les mentions temporelles du monde d'origine ailleurs sont également très variées, parfois peu précises comme « jadis » dans « Parures de guerriers nagas et mizos », mais aussi comme « Antérieures au 17^e siècle » dans « Gardien de la Loi Bouddhique, *dharmapâla* ». D'autres périodes plus précises sont indiquées, comme « vers le 14^e siècle » dans « Le bouddhisme theravâda », ou « jusqu'à la fin du 20^e siècle » dans « Arts villageois du Cambodge » et, plus rarement, des dynasties comme « les Grands Moghols des Indes (1526-1858) » dans « Armes et parures d'hommes », ou des personnalités, à l'instar d'« Ibn Danyal (1248-1311) » mentionné dans « Théâtre d'ombres, khayâl al-dhill », qui servent de points de repère temporel.

Dans tous les cas décrits, la certification du monde d'origine ailleurs temporel participe, d'une part, à inscrire les mondes d'origine ailleurs dans un temps très ancien et, d'autre part, pour les périodes plus récentes, c'est-à-dire à partir du premier millénaire, à les désigner sans grande précision (voir annexe p. 42-43). C'est également ce que l'on constate au sein des textes introductifs des bandeaux où, d'ailleurs, les mentions de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs sont très semblables (voir annexe p. 44-45). Elles sont les plus rares en Océanie, on en compte seulement trois, dont une « vers 4000 ans avant notre ère », sur « Océanie-Insulinde / Pirogues », et une autre « Avant le 20^e siècle » sur « Insulinde : le trésor / Philippines ». Dans les bandeaux de la séquence africaine, on trouve davantage de mentions du monde d'origine ailleurs dans sa dimension temporelle. Ainsi il y est question de dimension temporelle ancienne comme « Depuis l'époque paléolithique » dans « Afrique septentrionale / Pierres touarègues du néolithique. 5000-1000 av. J.-C. », large, comme « du 9^e au 18^e siècle » dans « Afrique septentrionale / Témoins de l'art hispano-mauresque », ou imprécise comme « jusqu'à la fin du 19^e siècle » dans « Afrique septentrionale / Art citadin : broderies et tissages de soie ». En Asie, on identifie toujours des périodes anciennes « 4^e siècle av. J.-C. » dans « voiles de visage » ; des périodes plus récentes, comme « jusqu'au début du 20^e siècle » dans « Costumes des Li de Hainan », ou précises, comme « 1501-1732 » dans « L'art du tapis ». Enfin, en Amérique, certains bandeaux comportent également des mentions de la dimension temporelle ancienne du monde d'origine ailleurs, comme « au deuxième millénaire avant J.-C. » dans « Andes préhispaniques / Les textiles : matériaux et techniques », imprécise, comme « entre 350 et 550 après J.-C. » dans « Mésoamérique préhispanique / Civilisation de Teotihuacán », ou « du 19^e siècle » dans « Les Indiens des

Plaines / Manteau d'apparat ». Les bandeaux confirment donc les formes de présence de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs déjà observées dans les panneaux continentaux, les panneaux et les étiquettes.

2.2 Continuité entre le monde d'origine ailleurs passé et présent

Il existe une dernière forme de présence de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs, notamment dans la séquence asiatique (voir annexe p. 46). On a trouvé, par exemple, dans le panneau « Permanence des motifs de Dong Son » où le titre, comme le texte, évoquent l'idée d'une transmission dans le temps. Le texte comporte, dans un premier temps, le repère temporel « Des 8^e-7^e siècles avant J.-C. aux 1^{er}-2^e siècles après J.-C. » et l'idée d'une transmission à travers le repère temporel « Aujourd'hui encore ». Il est, ainsi, fait mention du monde d'origine ailleurs dans un temps contemporain, autrement dit, la certification de l'existence du monde d'origine ailleurs *aujourd'hui* est réalisée. On trouve le même mécanisme dans le texte introductif du bandeau « Vêtements d'Asie centrale » situé à la fois « jusqu'au début du 20^e siècle » et « de nos jours ».

Toutefois, de manière générale, on compte peu de mention du monde d'origine ailleurs actuel dans les panneaux et dans les bandeaux. On identifie donc rarement l'idée d'une transmission ou d'une évolution. Quatre embrayeurs temporels sont, néanmoins, employés au sein des textes : « aujourd'hui », parfois associé à « encore », « encore » seul, « de nos jours », « actuel » et, finalement, une date dans la séquence américaine, « 1999 », associée à la mobilisation qui a donné naissance au territoire autonome du Nunavut dans « Inuit, Yup'ik et Alutiiq ». Les bandeaux comportent en plus des expressions du type « depuis le 7^e siècle » dans « Coupe-noix d'arc » ou « depuis 2500 avant J.-C. » dans « Textiles / Techniques de la teinture à l'indigo ».

La situation d'énonciation étant celle de textes placés dans l'exposition permanente d'une institution muséale, il est clair que les embrayeurs temporels ne donnent pas pour repère le moment précis de leur énonciation, autrement dit *le jour même*, comme cela pourrait être le cas dans un énoncé oral. Ils donnent plutôt un repère temporel où « aujourd'hui » qualifie une *période* contemporaine dont les limites restent floues et, où « aujourd'hui » et « de nos jours » associés à « encore », « encore » pouvant également être employé seul, servent à marquer autant la situation présente que sa continuité, ou non, avec le passé.

Cette situation se présente en Asie dans « Permanence des motifs de Dong Son », comme nous l'avons déjà décrit, et dans cinq autres panneaux dont « Théâtre d'ombres de l'Andhra Pradesh » qui explique que l'« *On prêtait au spectacle, **aujourd'hui** supplanté par le cinéma, le pouvoir d'amener la pluie et de guérir malades et possédés* », ou dans « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng » qui précise « *Ce rite **encore** pratiqué au sein de nombreuses populations d'Asie du Sud-Est, ouvre la saison agricole* ». En Afrique, la situation se présente deux fois, dont une fois dans le panneau « Afrique septentrionale / Art nomade » où il est écrit : « ***Aujourd'hui encore**, leur vie nomade suppose un habitat démontable et un équipement ménager facilement transportable à dos de dromadaire* » ; en Amérique elle se présente trois fois, comme dans « L'Amazonie » où l'on peut lire « *Malgré cette diversité, les sociétés amazoniennes **actuelles** partagent presque la même culture matérielle et le même type d'organisation sociale [...]* »

2.3 Le plan de l'histoire : inscription du monde d'origine ailleurs dans le passé

L'analyse des temps verbaux et celle des embrayeurs de temps tels que « aujourd'hui » ou « de nos jours », mais aussi celle des embrayeurs de personne, au sein des textes des panneaux permet, enfin, d'identifier les plans d'énonciation présents dans les textes, à savoir si, selon la terminologie employée par Benveniste, ceux-ci appartiennent au plan de l'« histoire », à celui du « discours » (1966 : 238) ou aux deux (voir annexe p. 48-50). La recherche de l'un ou l'autre des plans d'énonciation doit permettre de poursuivre l'identification de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs sur le plateau des collections, et notamment de montrer si le monde d'origine ailleurs est inscrit dans le temps présent ou dans le passé.

Benveniste explique que :

« L'énonciation historique, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. [...] Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. » (*Ibid.* : 239.)

Par conséquent, ce plan d'énonciation « exclut toute forme linguistique "autobiographique". [...] On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de "3^e personne" » (*Ibid.*). C'est justement la forme privilégiée dans les textes étudiés, mis à part là où l'on trouve les embrayeurs de personne « nous » et, dans certains cas, « on ».

Les textes étudiés sont le plus souvent écrits à la troisième personne qui, selon Benveniste « n'est pas une "personne" ; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne* » (1966 : 228). Par ce procédé, l'énonciateur s'efface donc des énoncés. Cette omniprésence de la troisième personne est associée à un usage parcimonieux du « on » – le « non-je », ou le « tu, vous » indéfini – qui, caractérisé par sa « généralité indécise » (*Ibid.* : 235), participe à faire en sorte que l'énonciateur ne soit pas précisément déterminé. Mais le « on » est d'une grande polyvalence et il ne suffit pas de dire qu'il est indéterminé car « sa référence varie selon la manière dont il est mobilisé à l'intérieur d'un processus énonciatif particulier » (Maingueneau, 2002 (1998) : 110). Le « on » est employé dix-sept fois dans l'ensemble des textes. Le plus souvent, il réfère bien à la « non-personne », qu'elle soit un individu ou un groupe, mais il arrive également qu'il réfère à l'énonciateur ou au couple énonciateur / co-énonciateur.

Le « on » se réfère onze fois à la « non-personne »⁹³, comme c'est le cas dans « Vêtements drapés, vêtements coupés » : « *Mais on trouve aussi de nombreux exemples de vêtements coupés et cousus.* » ; tandis qu'on retrouve le « on » énonciateur dans cinq textes⁹⁴, dont « Singularité de l'objet amérindien » : « *On observe ainsi que des objets provenant de populations différentes, proches ou distantes dans l'espace et le temps, se répondent les uns aux autres par leur forme ou leur fonction.* » ; et alors que le « on » ne réfère qu'une fois au couple énonciateur / co-énonciateur, dans « Mésoamérique préhispanique / Culture huastèque » : « [...] *on reconnaît des hommes jeunes, des prêtres et des vieillards munis d'un bâton qui est parfois explicitement un phallus.* »

Précisons également que, dans trois cas⁹⁵, la personne verbale n'est ni la troisième personne ni le « on », mais la première personne du pluriel « nous ». Benveniste explique que la première personne du pluriel « "nous" est, non pas une multiplication d'objets identiques, mais une *jonction* entre "je" et le "non-je", quel que soit le contenu de ce "non-je". [...] la présence du "je" [étant] constitutive du "nous" » (1966 : 233). Elle fait donc référence à la situation d'énonciation. Mais si l'identification des embrayeurs de personne participe à identifier les

⁹³ « Maison des hommes », « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : poteaux funéraires », « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / L'art de la guerre », « Mélanésie : îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite », « Théâtre d'ombres du Hebei », « Théâtre d'ombres de l'Andhra Pradesh », « Parures de guerriers nagas et mizos », « Vêtements drapés, vêtements coupés », « Objets de culte, objets d'échange », « Le coupe-coupe » et « À l'est des grands lacs ».

⁹⁴ « Mélanésie : les grades au Vanuatu », « Théâtre d'ombres khayâl al-dhill », « Une civilisation du végétal », « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara » et « Singularité de l'objet amérindien ».

⁹⁵ « Masque de Mélanésie / Iatmul », « Mondes vus, mondes tissés » et « Mésoamérique préhispanique / Empire aztèque ».

plans d'énonciation, c'est moins *qui parle*, l'énonciateur, ou la référence des textes à la situation d'énonciation qui nous intéressent ici (Maingueneau, 2002 (1998) : 94), que la dimension temporelle que donne le plan d'énonciation, associé aux embrayeurs temporels déjà identifiés, au monde d'origine ailleurs. En l'occurrence, l'emploi majoritaire du « on » comme « non-personne » et la rareté du « nous » place, *a priori*, la majorité des textes sur le plan historique (voir annexe p. 48).

L'énonciation historique est, en outre, associée à trois temps verbaux, celui que Benveniste appelle « l'aoriste », autrement dit le passé-simple ; l'imparfait (y compris la forme en « -rait » dite conditionnelle) et le plus-que-parfait ; mais aussi – plus rarement – un périphrastique substitut du futur, le « prospectif ». Il en exclut le présent, à l'exception d'un présent intemporel, comme le présent de définition (*Ibid.*). Si l'on écarte les textes qui contiennent des citations, parce qu'ils constituent des énoncés d'un premier plan d'énonciation rapportés ici dans un second plan d'énonciation, le corpus de panneau se réduit à cent dix-huit textes. Aucun de ces textes n'est conjugué entièrement et seulement au passé-simple, « temps fondamental » du plan historique, selon Benveniste, « le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur » (*Ibid.* : 241). Lorsqu'il est employé, l'aoriste est toujours associé au présent, et parfois à l'imparfait et au conditionnel. Ainsi, cinq textes sont conjugués à la fois au passé-simple et au présent sans embrayeur temporel⁹⁶, comme « Le tapa en Océanie » :

« L'art du tapa, étoffe d'écorce battue, est très présent en Océanie. Navigateurs et missionnaires européens collectèrent tôt ces "curiosités exotiques" pour la beauté graphique de leurs motifs. Ses usages sont multiples : vêtement quotidien, habit de pouvoir ou linceul [...]. »

Quatre textes sont conjugués au passé-simple, au présent et à l'imparfait et ne sont pas embrayés dans le temps⁹⁷, comme « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / L'art de la guerre » :

« Le rôle des boucliers en Mélanésie témoigne d'une véritable "culture de la guerre". Sur un champ de bataille, leur apparition impressionnait par sa masse colorée en mouvement. Leurs motifs peuvent exprimer une insulte visuelle, destinée à agresser l'adversaire. Le bouclier peut aussi être un objet de parade ou faire office de porte, physique et symbolique, pour un jardin ou une maison. Dans certaines régions

⁹⁶ « Mélanésie », « Masques de Mélanésie / Iatmul », « Le tapa en Océanie », « Polynésie / L'art maori de Nouvelle-Zélande », « Insulinde », « Armes et parures d'hommes » et « Le mythe du dénicheur d'oiseaux / Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" ».

⁹⁷ « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Maison des hommes », « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / L'art de la guerre » (x2), « Mélanésie : îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite » et « Le bouddhisme theravâda ».

mélanésiennes – Vanuatu, Nouvelle-Calédonie, quelques îles des Salomon – et en Polynésie, bien que la guerre fût aussi présente, on ne trouve pas de bouclier. »

Les quatre textes conjugués uniquement à l'imparfait⁹⁸ qui, en outre, ne contiennent pas d'embrayeur temporel, sont également placés du côté du plan de l'histoire, comme les sept textes conjugués au présent et à l'imparfait et qui ne comportent pas d'embrayeurs temporels⁹⁹, comme « Rives du fleuve Niger / Arts de la Cross River » :

« Au sud-est du Nigeria, l'utilisation de crânes humains comme cimiers relève des associations de guerriers qui prouvaient leur valeur en ramenant la tête d'un ennemi. Les masques sortent, parfois par centaines, pour de multiples événements : les fêtes agraires, la conjuration de maladies comme la lèpre, l'accompagnement des initiations, le respect de la loi ou simplement, le divertissement. L'initiation des jeunes filles implique une réclusion totale et la consommation d'aliments nourrissants. L'embonpoint du corps, une coiffure soignée et la peau claire sont les signes de la beauté féminine exprimée par les masques et marionnettes. »

Les textes qui appartiennent au plan d'énonciation de l'histoire comptent également quatre textes conjugués au présent non embrayé et au « prospectif »¹⁰⁰, ce dernier permettant d'avoir recourt à un « pseudo-futur » et ainsi d'anticiper un enchaînement inéluctable et déjà connu (Maingueneau, 2002 (1998) : 96). Par ailleurs, on trouve un seul texte conjugué au présent non embrayé temporellement, à l'imparfait et au « prospectif », « Le legs du docteur Pierre Harter », un seul conjugué au présent non embrayé, au passé-simple à l'imparfait et au plus-que-parfait, « Andes préhispaniques / Royaumes Chincha », et enfin, un dernier conjugué au présent non embrayé et au « conditionnel », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Les masques du Goli » (voir annexe p. 49-50).

2.4 Le présent ethnographique : atemporalité du monde d'origine ailleurs

À part les quatre textes conjugués uniquement à l'imparfait, tous les textes de panneaux sont conjugués en partie au présent, et cinquante-cinq uniquement au présent. Associé à l'usage parcimonieux des embrayeurs temporels, l'usage du présent de définition que Benveniste dit « rare » sur le plan historique, apparaît ici répandu (voir annexe p. 51). Si

⁹⁸ « Polynésie : signes de distinction / Objets de l'élite aux îles Marquises », « Insulinde : le trésor », « Insulinde : le trésor / Sumba » et « Mésoamérique préhispanique / Sculpture aztèque : des dieux et des hommes ».

⁹⁹ « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : meurtres rituels », « Polynésie : arts du corps / Signes de beauté et de pouvoir », « Mégalithes d'Afrique », « Tambours d'Afrique occidentale », « Rives du fleuve Niger / Arts de la Cross River », « Forêts d'Afrique équatoriale / Gardiens de reliquaires Fang », « Amérique centrale préhispanique / La grande Nicoya et la vallée de l'Ulúa » et « Mésoamérique préhispanique / Cultures zapotèque et mixtèque ».

¹⁰⁰ « Mère des masques », « Bassin du Congo / Initiation en Afrique centrale », « Andes Préhispaniques » et « Andes préhispaniques / D'une première hégémonie aux états côtiers ».

l'on ajoute que, sur les cinquante-cinq textes conjugués uniquement au présent, deux seulement sont embrayés temporellement, « Permanence des motifs de Dong Son » et « Savanes et Sahel subsahariens » ; le plan d'énonciation, à la fois non embrayé et d'histoire, ainsi identifié n'est pas sans rappeler un *genre* énonciatif : le discours anthropologique, défini par Johannes Fabian comme « l'association anormale du présent et de la troisième personne » (Fabian, 2006 (1983) : 149). Fabian mobilise justement Benveniste (1966), mais aussi Weinrich (1973 (1964)) pour interroger « l'utilisation obstinée de cette "3^e personne", la non-personne, dans les comptes rendus ethnographiques dont le présent signale le caractère dialogique, nous dit la relation entre le sujet et l'objet du discours anthropologique » (Fabian, 2006 (1983) : 150).

Si, pour Fabian, cette interrogation ne vise pas à « faire observer que le présent ethnographique est une forme temporelle inappropriée » (*Ibid.*), en revanche, elle a pour objectif de souligner qu'il convient d'étudier avec un regard critique « l'incidence particulière des modes d'expression atemporels dans un discours qui, dans l'ensemble, est manifestement temporalisant » (*Ibid.* : 153). De notre côté, l'objectif n'est pas de repérer des genres de discours parmi les textes du plateau des collections. Cependant, l'usage du présent ethnographique dans cinquante-trois des textes les places dans une certaine atemporalité, dans un temps sans limite.

2.5 Le plan de l'histoire associé au plan du discours : filiation des mondes d'origine ailleurs passés et présents

Si l'on écarte les vingt-sept textes identifiés comme appartenant uniquement au plan historique, il reste donc quarante textes susceptibles d'appartenir au plan du discours. Or tous associent le plan historique et le plan du discours, passant de l'un à l'autre (voir annexe p. 52-53). Ainsi, certains textes conjugués aux temps réservés au plan historique comportent néanmoins des embrayeurs de temps associés au présent, qui perd alors sa dimension atemporelle, comme dans les deux textes conjugués au présent déjà cités¹⁰¹, dans trois textes conjugués au présent et à l'imparfait, « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng », « Théâtre d'ombres de l'Andhra Pradesh » et « Polynésie : formes et design », et enfin dans un texte conjugué au présent, à l'imparfait et au passé-simple, « Afrique septentrionale / Art

¹⁰¹ « Permanence des motifs de Dong Son » et « Savanes et Sahel subsahariens ».

nomade ». Dans ces cas, on quitte le présent ethnographique et les textes sont placés en partie sur le plan du discours et en partie sur le plan historique.

Ce cas de figure se présente également lorsque des temps réservés habituellement au plan du discours, notamment le passé composé, sont associés à des temps du plan historique. Ainsi, dix-neuf textes sont conjugués au présent et au passé composé¹⁰² dont trois embrayés temporellement, « Objets de culte, objets d'échange », « Inuit, Yup'ik et Alutiiq » et « L'Amazonie », tandis que huit textes sont conjugués au présent, au passé composé et au passé-simple¹⁰³, dont un associé à un embrayeur temporel, « Théâtre d'ombres, khayâl al-dhill ». On compte également trois textes conjugués au présent, à l'imparfait et au passé composé¹⁰⁴ dont un embrayé temporellement, « Art villageois au Cambodge », et un texte conjugué au présent, au passé composé et au prospectif, « Antilles précolombiennes ».

Quant au conditionnel, il est associé deux fois au présent et à l'imparfait dans « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : figurines magiques » et « Parures de guerriers nagas et mizos », et une fois seulement au présent dans « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Les masques du Goli ». Il permet ici de dire une incertitude, ou de formuler une hypothèse, ce qui explique sa rareté dans le cadre énonciatif institutionnel et muséal.

Trois formes de mobilisation du monde d'origine ailleurs dans sa dimension temporelle se détachent donc, à commencer par un monde d'origine ailleurs intemporel, qui se manifeste à travers l'usage du présent ethnographique, observé dans plus de cinquante textes. Près de trente panneaux développent, par ailleurs, un propos qui inscrit le monde d'origine ailleurs dans le passé et uniquement dans le passé, sur le plan historique. Enfin, dans les presque quarante derniers textes, l'association du plan historique et du plan du discours traduit la continuité entre le monde d'origine ailleurs passé et le monde d'origine ailleurs présent, d'autant plus lorsque les fragments de textes conjugués au présent sont embrayés temporellement.

¹⁰² « Masques de Mélanésie », « Australie », « Mondes vus, mondes tissés », « Sabres et couteaux des Taïs », « Le coupe-coupe », « Une civilisation du végétal », « Objets de culte, objets d'échange », « Afrique septentrionale / Art rural : la vaisselle berbère », « Afrique septentrionale / Les expressions du sacré », « Afrique septentrionale / Art citadin », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / La Côte d'Ivoire », « Rives du fleuve Niger / Art Yoruba », « Bassin du Congo », « Les Amériques noires », « Inuit, Yup'ik et Alutiiq », « Singularité de l'objet amérindien », « Amérique centrale préhispanique », « Mésoamérique préhispanique / Cultures de la Côte du Golfe » et « L'Amazonie ».

¹⁰³ « Théâtre d'ombres khayâl al-dhill », « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Culture Akan », « Rives du fleuve Niger », « Le Grassland », « Mésoamérique préhispanique / Empire aztèque », « Mésoamérique préhispanique / Équateur et Colombie » et « Mésoamérique préhispanique / Culture maya ».

¹⁰⁴ « Insulinde : le trésor », « Art villageois au Cambodge » et « Forêt d'Afrique équatoriale ».

Le fait qu'une petite partie des textes inscrive le monde d'origine ailleurs dans le passé et procède à son découpage en périodes participe bien à certifier l'existence du monde d'origine ailleurs dans le passé, mais cette certification est, la plupart du temps, peu précise. Par ailleurs, un certain nombre de panneaux comportent bien des textes, embrayés temporellement ou non, capables de certifier l'existence, à l'heure actuelle, du monde d'origine ailleurs et sa filiation avec le monde d'origine ailleurs dans le passé, presque autant que les panneaux qui maintiennent le monde d'origine ailleurs dans un présent ethnographique. Enfin, le plan du discours, donc la possibilité d'inscrire le monde d'origine ailleurs uniquement dans le présent, n'est jamais employé seul mais associé au monde d'origine ailleurs dans le passé. Quand elle est mobilisée, la dimension temporelle permet donc la certification de l'ancienneté des mondes d'origine ailleurs. Elle permet aussi d'établir une continuité entre cet autrefois et aujourd'hui, mais, en raison de la forte présence du présent ethnographique et de l'omniprésence du monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique, elle reste au second plan.

3. Le monde d'origine muséal

Le monde d'origine muséal est à la fois présent et, de manière générale, discret sur le plateau. On le trouve au sein de chacune des étiquettes individuelles ou groupées. En effet, les étiquettes individuelles s'achèvent sur l'indication d'un « don », d'un « legs » ou d'une « mission » suivie d'un numéro d'inventaire, ou directement sur ce numéro d'inventaire, tandis que les étiquettes rassemblées sous un titre ou une désignation commune peuvent comporter des couples formés de l'indication du donateur, de l'ancienne collection d'appartenance ou de la mission de collecte et du numéro d'inventaire, écrits en tout petit, parfois sous forme de liste (voir annexe p. 54). Chaque étiquette ou groupe d'étiquettes comporte donc invariablement un ou plusieurs numéros d'inventaire uniques.

Pour le spécialiste, ce numéro comporte des informations comme l'institution muséale d'origine (70 : musée du quai Branly ; 71 : musée de l'Homme, etc.) et l'année d'entrée dans les collections (1878, 1938, etc.). C'est donc un outil qui fait référence à un code à destination des professionnels, mais c'est aussi un moyen, peu explicite, de certifier *l'origine* du monde d'origine muséal dans sa dimension temporelle et, selon l'angle sous lequel on considère la désignation de l'institution muséale d'origine, de situer et de certifier en même temps l'origine institutionnelle, scientifique ou historique du monde d'origine muséal. De son côté,

la mention du don, du legs ou de la collecte, lorsqu'elle est présente, permet d'indiquer, plus explicitement mais toujours discrètement, l'origine du monde d'origine muséal.

En dehors du numéro d'inventaire ou de la mention du mode d'entrée dans le monde d'origine muséal, d'autres éléments des registres scriptovisuel et audiovisuel participent également à certifier l'origine du monde d'origine muséal, avec plus ou moins de précision. Le monde d'origine muséal est aussi présent, à un autre niveau, dans la reconstitution que les acteurs du monde d'origine muséal produisent du monde d'origine ailleurs, notamment à travers le procédé *d'attribution*. Enfin, la certification de l'existence du monde d'origine muséal est également réalisée à travers les citations d'acteurs du monde d'origine muséal identifiés, et dans un temps précis.

3.1 Certifier l'origine du monde d'origine muséal : le moment de la collecte

L'étiquette n'est pas le seul outil de certification de l'origine du monde d'origine muséal sur le plateau des collections, même si elle est le plus répandu. Le cas, unique, de la photographie légendée « Thioèpté Palè devant son autel personnel » associée à la mention « Cliché Julien Bosc » et à une étiquette mentionnant « Collecté par Julien Bosc en 2003 » sur le bandeau « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi », qui a déjà été mentionné à propos de la certification du monde d'origine ailleurs, en est un exemple (voir annexe p. 38). La cohabitation, sur un même bandeau, de la photographie légendée et de l'étiquette permet maintenant de certifier précisément l'origine du monde d'origine muséal, autrement dit, les circonstances de la collecte.

Un autre bandeau, intitulé « Savanes et Sahel subsahariens / Société d'initiation du *Kono* », décrit, sans visuel cette fois, les circonstances de la collecte (voir annexe p. 56). Dans ce bandeau, le texte introductif introduit une citation de Michel Leiris :

« La composition, l'utilisation et la conservation des objets sacrés sont réservées aux membres de la société du Kono. Michel Leiris relate la découverte de deux de ces boliw [1] et [2] dans leur sanctuaire : "Le réduit apparaît : à droite, des formes indéfinissables en une sorte de nougat brun qui n'est autre que du sang coagulé. Au milieu une grandealebasse remplie d'objets hétéroclites [...] À gauche, pendu au plafond au milieu d'une foule de calebasses, un paquet innommable, couvert de plumes de différents oiseaux et dans lequel Griaule, qui palpe, sent qu'il y a un masque." L'Afrique fantôme - 6 septembre 1931. »

C'est donc bien le moment de la « découverte », daté au jour près, qui est certifié. Toutefois, malgré cette précision, l'implicite domine au sein des éléments qui évoquent le monde

d'origine muséal puisqu'ils ne donnent pas de statut à Michel Leiris et (Marcel) Griaule, à *L'Afrique fantôme* ou à la mission Dakar-Djibouti, mentionnée dans les étiquettes qui suivent le texte introductif.

Enfin, un panneau, cette fois, décrit précisément les circonstances qui ont mené à la présence de cinquante-trois objets dans les collections nationales françaises, le panneau intitulé « Le legs du docteur Pierre Harter » (voir annexe p. 56). On peut y lire :

« À partir de 1956, sillonnant l'ouest du pays, le Docteur Harter vivra au cœur des villages et deviendra l'ami de plusieurs chefs des régions Bamileke, Bangwa, et Bamoun. Pour le remercier des soins qu'il lui avait prodigués, le chef de Banka lui offre un poteau sculpté, premier objet d'une collection dont cinquante-trois pièces furent léguées à l'État français. **Exposé ici dans sa totalité, ce legs témoigne de l'engagement d'un homme auprès des peuples du Grassland [...].** »

Quelques mentions précises de l'origine du monde d'origine muséal ont également pu être identifiées au sein des textes introductifs des bandeaux, deux exactement, l'une sur le bandeau « Le tapa en Océanie / Baie de Humboldt lac Sentani » qui précise : « Ces tapa furent collectés en Nouvelle-Guinée, en 1929, par le scénariste Jacques Viot. Proche des artistes surréalistes, Jacques Viot présenta ces tapa à la galerie de la Renaissance en 1930 » (voir annexe p. 56) ; une autre sur le bandeau intitulé « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / L'art du masque » où il est écrit « Certains furent spécialement fabriqués pour la mission française de 1934-1935 à destination du musée d'Ethnographie du Trocadéro ».

Mais, dans de rares cas, la certification de l'origine du monde d'origine muséal peut également être réalisée de façon moins précise, à la fois dans le temps et en ce qui concerne les circonstances de l'origine du monde d'origine muséal (voir annexe p. 57). Ce cas de figure a notamment été observé dans les textes introductifs de bandeaux. Ainsi, le bandeau intitulé « Polynésie : hommes et dieux / Objets cérémoniels » indique que les objets ont été « collectés entre la fin du 18^e et le début du 19^e siècle », tandis que le bandeau « Insulinde : le trésor » comporte, en petit et sous le texte, la mention « **Ces parures, datant pour la plupart du 19^e et de la première moitié du 20^e siècle, ont été données par Monique et Jean-Paul Barbier-Mueller.** » La dimension temporelle reste ainsi évasive.

Dans certains cas, ce sont à la fois la dimension temporelle et les circonstances de l'origine qui conservent un caractère de généralité, comme sur le bandeau « Australie / Formes et motifs » où l'on peut lire : « Les armes australiennes ont été collectées très tôt par les Occidentaux », ou encore sur « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Du sortilège à la

représentation » où il est écrit que « *suite au contact avec les Européens, les tupileks ont été représentés sous la forme de figurines de petite taille* » sans plus de détails.

Les panneaux continentaux des séquences africaine et américaine offrent un dernier exemple de cette certification imprécise du monde d'origine muséal sur le plateau. Ils mentionnent, pour l'Afrique, les « *pièces majeures d'Afrique centrale rapportées par les missions d'exploration de la seconde moitié du XIX^e siècle* », tandis que le panneau sur l'Amérique précise que :

« Au XIX^e siècle, les explorateurs ont plutôt privilégié les antiquités précolombiennes du Mexique et du Pérou, tandis que les collectes scientifiques des archéologues et des ethnologues du XX^e siècle se rapportent à l'ensemble des Amériques. »

Dans le processus de certification de l'origine du monde d'origine muséal, on constate finalement que le monde d'origine ailleurs et le monde d'origine muséal sont étroitement liés. D'abord parce que, quand il y a certification de l'origine du monde d'origine muséal, il y a simultanément certification du monde d'origine ailleurs, puisque ce moment originel marque le passage du monde d'origine ailleurs au monde d'origine muséal ; mais aussi parce que la certification du monde d'origine muséal ne peut se faire sans la certification du monde d'origine ailleurs.

3.2 L'attribution, un procédé rare entre certification du monde d'origine ailleurs et reconstitution du monde d'origine ailleurs par les acteurs du monde d'origine muséal

Notons, par ailleurs, qu'une petite partie des étiquettes présentes sur le plateau des collections comporte un énoncé de la catégorie des noms propres, soit comme premier, soit comme second groupe nominal (voir annexe p. 55). Le premier cas de figure se présente, dans la séquence américaine, pour deux bandeaux associés chacun à une carte et à deux étiquettes autonomes dont le premier groupe nominal est un nom propre : « George Catlin ». En Océanie, on identifie, deux étiquettes autonomes associées au titre « Australie : la chambre des écorces » et douze étiquettes, dont une seule prédicative, associées au titre « Australie : peintures du désert central » qui ont pour second groupe nominal un nom propre. Toutes sont placées sur des bandeaux verticaux et accompagnées d'une carte, mais qui ne comportent pas de texte introductif. Les noms en question sont les suivants : Bakulanay Marawili et John Mawrendjul pour « Australie : la chambre des écorces », Maggie Napangardi, Rover Thomas, Warlimpirrnga Tjapaltjarri, Jeanie Nungarrayi Egan, Ronnie Tjampitjinpa (deux fois), Peggy Poulson Napurrurla, Dave Pwerle Ross, Helicopter Tjungurrayi, Kathleen Petyarre, Mick

Namarari Tjapaltjarri et enfin Georges Tjungurrayi pour « Australie : peinture du désert central ». On identifie également la mention, « Réalisé par », associée à un nom et employée comme deuxième groupe nominal de l'étiquette autonome « Bouteille à opium *qolal* » qui figure sur le bandeau « Afrique septentrionale / Art citoyen : la faïence ».

Pour cette vingtaine d'étiquettes, le procédé qui consiste à attribuer un auteur n'est pas sans rappeler l'usage dans les musées, pour les œuvres d'art, qui consiste à indiquer le titre de l'œuvre exposée et le nom de son auteur, entre autres éléments. À propos d'une exposition de peinture intitulée *Les Cubistes* (Paris-Bordeaux, 1973) et de son catalogue, Louis Marin explique ainsi que :

« Identifier un objet d'art en le désignant par son titre *et son auteur*, c'est lui attribuer un nom tout en indiquant par là son appartenance aux diverses classes qui articulent le monde des œuvres d'art et qui constituent comme autant de codages possibles de ce monde. » (Marin, 1975 : 52.) (Nous soulignons.)

Marin poursuit :

« Il y a les tableaux signés et ceux qui ne le sont pas : les uns sont immédiatement acceptés comme "œuvres", les autres doivent acquérir ce statut par des difficiles (et incertaines souvent) procédures d'attribution. » (Marin, 1975 : 56.)

Or ce procédé d'attribution incertain a également été identifié, toujours dans la séquence africaine. Ainsi, on peut repérer la mention de plusieurs sculpteurs sur le bandeau « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi » dans l'étiquette autonome où la mention « Autel personnel *thildïu* du sculpteur-devin Tiohèpté Palé » est suivie de : « objets sculptés par Sihinté (?-1950), Tiohèpté (1915-2002) et son fils Palenfoté Palé » (voir annexe p. 103). On trouve également l'indication d'un « sculpteur » sur une étiquette autonome sans titre ni carte où la mention « Sculptée par Zlan (Sra) » succède au premier groupe nominal « Maternité ».

Par ailleurs, dans la séquence africaine, plusieurs étiquettes portent explicitement la mention « attribué à » associée à des noms propres mais aussi à des ateliers ou des pseudonymes. C'est le cas du bandeau « Rives du fleuve Niger / Art des royaumes Yoruba » où une étiquette non numérotée « Jumeaux *ere ibeji* » est associée à la mention « Attribués à un atelier de la région de Shaki » ; c'est aussi le cas du bandeau « Rives du fleuve Niger / Arts de la Cross River » où le premier groupe nominal « Marionnette *ekong* » est associé à la mention « Attribuée à Akpan Chukwu » ; du bandeau « Rives du fleuve Niger / Arts du royaume de Benin » où

l'étiquette qui a pour premier groupe nominal la mention « Plaques figuratives » est aussi associée à la mention « Attribué au maître de la croix cerclé » ; sur deux des bandeaux « Le Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter » où l'on trouve la mention « Attribuée à Asèh Yufanyi » sous le groupe nominal « Statue masculine, portrait d'un notable », « Attribué au sculpteur Sob Kam Tchomang » sous « Masque, société Ku n'gang » et « Attribué au sculpteur Tchuisseu » sous le groupe nominal « Masque, société Manjong » ; ou encore sur le bandeau « Bassin du Congo / Nkisi » où l'étiquette attachée au premier groupe nominal « Statues protectrices *minkisi minkondi* » dit aussi « Attribuée au “Maître de la Rivière Chiloango” ».

Cette seconde forme d'attribution apparaît ici ambiguë, entre la certification du monde d'origine ailleurs et la reconstitution du monde d'origine ailleurs par les acteurs du monde d'origine muséal, puisqu'elle ne dit pas qui, des acteurs dans le monde d'origine ailleurs ou des acteurs du monde d'origine muséal, réalise cette attribution. C'est également manifeste dans le panneau « Djennenké » situé dans l'espace central de passage, plus développé, qui explique les conditions de certification de l'appartenance des objets africains à leur monde d'origine, mais sans faire apparaître distinctement si ces conditions de certification sont propres au monde d'origine ailleurs ou au monde d'origine muséal : « *Anonymes, les œuvres africaines sont associées à des peuples, des styles, des ateliers ou des mains d'artiste.* » La démarche de certification, qui succède à la découverte de l'objet, est néanmoins explicite. Dire que l'objet est « attribué », c'est dévoiler que la certification a été réalisée *a posteriori*, on se trouve d'ailleurs face à un objet ancien (l'étiquette indique « 10^e-11^e siècles ») ce qui justifie que l'on soit dans une démarche d'attribution. Cependant, il est difficile d'identifier clairement si celle-ci a été effectuée dans le monde d'origine ailleurs, aujourd'hui ou dans le passé, ou dans le monde d'origine muséal. Dans ce cas, les acteurs de la certification, donc le monde d'origine certifié, ne sont pas clairement identifiés.

Cela dit, la pratique d'attribution, sous toutes ces formes, reste rare et majoritairement imprécise sur le plateau. Elle est parfois discrète, notamment lorsqu'elle est réalisée sur une seule étiquette dans une liste d'étiquettes qui ne portent pas cette caractéristique, et souvent sans mise en valeur spéciale, sauf pour l'« Autel personnel *thildùu* du sculpteur-devin Tiohèpté Palé » accompagné d'une photographie ou pour « Rivière Ord, rivière Bow, rivière Denham » attaché au nom Rover Thomas sur un des bandeaux intitulés « Australie : peintures du désert central » qui porte une étiquette prédicative. Mais plus généralement, les étiquettes concernées sont autonomes, qu'elles soient isolées ou intégrées dans une liste. Leur rareté et

leur caractère autonome les rendent si discrètes dans la foule des étiquettes présentent sur le plateau qu'ils masquent leur spécificité.

3.3 Certification des acteurs du monde d'origine muséal dans le temps

Enfin, deux derniers traits caractérisent la certification du monde d'origine muséal. D'abord, elle est réalisée en référence à des acteurs du monde d'origine muséal dont le nom est cité, ensuite, elle est datée, bien plus précisément que ne l'est le monde d'origine ailleurs (voir annexe p. 58). Parmi les bandeaux, uniquement dans la séquence africaine, on identifie ainsi des citations qui mentionnent l'auteur, l'ouvrage d'où est extraite la citation et sa date de publication. L'une de ces citations, celle de Maurice Delafosse extraite de *L'Anthropologie* (1900), constitue le texte introductif du bandeau « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Masques ». Elle participe à évoquer la capacité de Maurice Delafosse, acteur du monde d'origine muséal, à reconnaître, en 1900, les qualités plastiques d'un masque africain : « *Ce masque¹⁰⁵ est remarquable, non seulement par le fini du détail, mais surtout par la pureté et la régularité des lignes : je ne crains pas de dire que c'est un beau morceau de sculpture mystique.* »

La citation la plus ancienne date de 1686. Attribuée à Olfert Dapper, elle est extraite de sa *Description de l'Afrique*. Olfert Dapper, qui n'a jamais voyagé en Afrique, y décrit le palais du roi du royaume de Benin. La citation la plus récente, parmi les bandeaux, date de 1961. Elle est extraite de *Luba Religion and Magic in Custom and Belief* de William F. P. Burton, et constitue le texte introductif d'un des bandeaux « Bassin du Congo / Corps sculptés ». Là encore, un acteur du monde d'origine muséal montre sa connaissance du monde d'origine ailleurs, comme c'est aussi le cas dans les citations de Pierre Harter (*Arts anciens du Cameroun* – 1986), de Paul Guillaume et Thomas Munro (*La Sculpture nègre primitive* – 1929), du Révérend Père Colle (*Les Baluba (Congo belge)* – 1913), de Victor Jacques et Emile Storms (*Notes sur l'ethnographie de la partie orientale de l'Afrique équatoriale* – 1885-1886) et enfin de Robert Moffat (*Vingt-trois ans de séjour dans le sud de l'Afrique* – 1827). Dans tous les cas, les auteurs, les ouvrages et les dates, placés sur le même plan, ne sont pas commentés.

La citation participe donc à certifier, en la datant, l'existence parfois ancienne des acteurs du monde d'origine muséal. C'est aussi le cas des citations présentent, plus rarement encore, sur

¹⁰⁵ L'embrasseur au singulier ne réfère à aucun des masques exposés en particulier.

les panneaux, comme, dans la séquence africaine, sur le panneau intitulé « Savanes et Sahel subsahariens / Masques dogon ». Celle-ci comporte la citation de Michel Leiris suivante :

« C'est la sortie publique des masques, pour l'homme qui est mort. [...] La danse du masque "à étage" est la plus admirable. Le danseur marche d'abord en faisant onduler sa coiffure, ainsi qu'un serpent long dressé. Les vieillards interpellent le danseur en langue secrète. Durant quelques instants, un vieillard enthousiaste danse en même temps que lui » (L'Afrique fantôme – 2 octobre 1931),

et une autre de Marcel Griaule :

« Le masque rassemble sur la place de danse, sur la terrasse mortuaire, dans les abris, tous les adultes sans exception. [...] L'une des raisons pour lesquelles il a déterminé un ample mouvement esthétique réside dans le fait qu'il est une chose de la place publique ; l'art à besoin, pour se développer, de la réaction de spectateurs. » (Masques Dogons – 1938.)

Une dernière citation se distingue sur le panneau « Savanes et Sahel subsahariens ». Extraite des *Voyages d'Ibn Battuta* publiés en 1352, elle illustre l'islamisation de l'Afrique de l'Ouest présentée dans le reste du texte comme attestée « dès le 10^e siècle à Tombouctou » :

« Je me trouvai à Mälli pendant la fête des sacrifices et celles de la rupture du jeûne. [...] Les écuyers arrivent avec des armes magnifiques : ce sont des carquois d'or et d'argent, des sabres embellis par des ornements d'or, et dont les fourreaux sont faits de ce métal précieux, des lances d'or et d'argent, et des massues ou masses d'armes de cristal. »

Cette citation participe donc davantage à ancrer le monde d'origine muséal décrit dans le texte dans un temps lointain qu'à certifier l'existence des acteurs du monde d'origine muséal.

Enfin, les éléments du registre audiovisuel participent aussi à certifier, notamment dans le temps, l'existence des acteurs du monde d'origine muséal¹⁰⁶. C'est le cas dans un des programmes du globe présenté dans la séquence dédiée à l'Océanie, celui intitulé « Les grands découvreurs du Pacifique », qui est aussi le programme le plus long (plus de cinq minutes contre deux minutes maximum pour les quinze autres programmes). Durant la diffusion, les noms de différents « découvreurs » se succèdent. Ils sont associés à une année qui évolue au fur et à mesure qu'une ligne, représentant le trajet qu'ils ont effectué, est tracée sur la mappemonde. Les lignes tracées restent à l'écran, mais dans un blanc moins intense que le voyage en train d'être décrit. On peut suivre ainsi les voyages de Fernand de Magellan (1519-1522), de John Byron (1764-1766), de Louis-Antoine de Bougainville (1767-1768), de James Cook (1772-1774), de Jean-François de Lapérouse (1785-.), (Fini en rouge) ou de Jules Dumont D'Urville (1825-1829).

¹⁰⁶ Nous ne disposons pas d'images du globe, des écrans ou des écrans tactiles permettant d'illustrer ce propos.

Par ailleurs, lorsque, dans les écrans, les auteurs des images sont authentifiés, on se trouve, comme dans le registre scriptovisuel, face à la certification du monde d'origine muséal en même temps que celle des acteurs qui le constituent. C'est, par exemple, le cas au sein du programme « Parures de Polynésie » où, entre autres, un casque de chef est représenté sur une planche de dessins identifiée et authentifiée par l'apparition du texte-encart « *Le Costume historique*, A. Racinet, 1881 », ou du programme « Sorties de masque dogon », où les trois extraits vidéos diffusés à la suite sont authentifiés en étant associés à un texte-encart indiquant le titre du film original, le nom de son réalisateur et la date de sa réalisation comme « *Mali kow* réalisé par Jean-Paul Colleyn en 2000 », mais ce procédé n'est pas généralisé.

Dans tous les cas exposés jusqu'ici, les acteurs, les dates et les titres qui forment le monde d'origine muséal et le certifient en même temps ne sont pas commentés. On trouve néanmoins des commentaires au sein des écrans tactiles, tout particulièrement au sein du programme « La chambre des écorces » puisque le sommaire y donne accès au sommaire secondaire « La collection » qui amène, en partie, à une série de documents consacrés à « Karel Kupka » : un texte intitulé « Sa vie et sa collecte », deux portraits au fusain d'hommes aborigènes par Karel Kupka, et une vidéo de deux minutes : « Entretiens avec Karel Kupka, 1990 ». Le texte explique que « les œuvres exposées dans cette salle proviennent d'une importante collection réalisée par Karel Kupka (1918-1993), artiste ethnographe [...]. » Ici, la position de Karel Kupka comme membre légitime du monde d'origine muséal, et plus seulement comme preuve de l'existence du monde d'origine muséal, est certifiée.

Un dernier élément du programme « Masques d'Afrique », diffusé sur les écrans tactiles, participe à certifier le monde d'origine muséal dans sa dimension temporelle avec précision. On le trouve d'ailleurs dans l'onglet « Dans le temps ». Une fois cet onglet sélectionné, six dates apparaissent : 1983, avant 1973, avant 1942, 1940, vers 1950 et 1945, associées à des vignettes photographiques représentant les salles du musée d'Ethnographie du Trocadéro, du musée de l'Homme ou du musée des Colonies qui, une fois sélectionnées, sont agrandies dans un encadré et identifiées. C'est la seule entreprise de certification du monde d'origine muséal, sur le plateau, qui mentionne explicitement les institutions qui ont précédé le musée du quai Branly avec, dans le panneau continental de la séquence Amériques, la mention du Cabinet du Roi :

« Rassemblées du XVI^e au XVIII^e siècle au sein du cabinet du Roi, les plus anciennes collections américaines du musée sont des témoignages des peuples nouvellement découverts du Brésil et du Canada. »

Conclusion du huitième chapitre

L'analyse des registres scriptovisuel et audiovisuel montre que ceux-ci comportent des éléments iconographiques différents de la carte qui représentent le monde d'origine ailleurs et des éléments temporels du monde d'origine ailleurs. Elle révèle aussi la mobilisation particulière de ces éléments iconographiques et temporels. Mais surtout, elle apporte la certitude de la mobilisation du monde d'origine muséal, en même temps qu'elle développe un éclairage sur les caractéristiques de cette mobilisation.

Premièrement, les représentations iconographiques du monde d'origine ailleurs différentes de la carte, présentent au sein du registre scriptovisuel mais surtout au sein du registre audiovisuel, ne permettent pas toujours d'authentifier les mondes d'origine ailleurs représentés, même si la photographie où l'image vidéo restent l'émanation du monde d'origine ailleurs. À leur façon elles restent imprécises, comme l'est la carte. Quand la certification n'est pas réalisée, les représentations du monde d'origine ailleurs participent davantage à créer une ambiance qu'à constituer la représentation certifiée du monde d'origine représenté. Par ailleurs, dans les cas où l'authentification est réalisée, elle n'est pas lisible, autrement dit, elle n'est pas faite pour être consultée, comme c'est le cas dans les écrans et les écrans tactiles.

Ensuite, les registres scriptovisuel et audiovisuel accordent une place secondaire à la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs, par rapport, notamment, à sa dimension géographique. Lorsqu'elle est présente, la certification de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs participe à inscrire les mondes d'origine ailleurs dans un temps très ancien et, pour les périodes plus récentes, c'est-à-dire à partir du premier millénaire, à les désigner sans grande précision, ou à établir une continuité entre *autrefois* et *aujourd'hui*, mais elle est souvent absente.

Enfin, le monde d'origine muséal est à la fois omniprésent, puisque les analyses ont montré que l'ensemble des étiquettes comportait les informations nécessaires à sa certification, et, de manière générale, discret sur le plateau. Lorsqu'il est mentionné, c'est pour certifier le moment de la collecte, autrement dit, l'origine du monde d'origine muséal ; ou pour certifier la reconstitution que les acteurs du monde d'origine muséal produisent du monde d'origine ailleurs, notamment par le procédé d'attribution, même si cette pratique reste rare et majoritairement imprécise. La certification de l'existence du monde d'origine muséal est

également réalisée à travers des citations d'acteurs du monde d'origine muséal identifiées et situées dans un temps précis, bien plus précis que le monde d'origine ailleurs.

Ces résultats incitent à penser que la certification de l'appartenance des objets exposés à leur double monde d'origine, et donc l'assignation du statut patrimonial des objets, est bien réalisée sur le plateau. Toutefois, l'absence de certification de certaines représentations du monde d'origine ailleurs au sein du registre audiovisuel, la discrétion du monde d'origine ailleurs dans sa dimension temporelle, et celle du monde d'origine muséal, nous poussent à émettre l'hypothèse que les mondes d'origines constituent des interprétants secondaires du sens des objets exposés.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

La description et l'analyse séparée des registres médiatiques de l'exposition, dont l'élaboration a été restituée au sein du premier chapitre, a permis de dégager les marqueurs du statut des objets extra-occidentaux et de formuler les hypothèses sur la place de ces marqueurs dans le processus de production du sens des objets, c'est-à-dire de considérer les marqueurs identifiés par Searle comme des éléments déterminants de l'assignation du statut des objets.

L'analyse séparée des registres a d'abord révélé la mobilisation particulière du registre de l'espace, caractérisée par la quasi-impossibilité d'identifier les niveaux de construction de sens intermédiaires habituellement présents dans l'exposition. En effet, il existe principalement trois niveaux de construction de sens par l'espace sur le plateau des collections : l'enveloppe expositionnelle ; la séquence qui, sur un plan strictement spatial et en raison du caractère composite de l'aspect de l'enveloppe architecturale, permet de distinguer la séquence d'exposition de la séquence centrale de passage, et non pas les quatre séquences continentales désignées dans les outils de représentation de l'espace ; puis un très grand nombre de sous-unités. Dans de rares cas, l'espace permet d'identifier, au-dessus de la sous-unité, les unités que forment les boîtes architecturales et les modules.

En dehors de sa propriété à délimiter l'espace d'exposition vis-à-vis de l'extérieur et vis-à-vis de l'espace de passage, au centre du plateau, c'est donc au niveau des sous-unités que le registre de l'espace constitue un marqueur susceptible de compter parmi les interprétants du sens des objets exposés. Cette configuration pose la question du « degré zéro » de la construction du sens de l'exposition par l'espace, surtout si l'on considère que les analyses ont aussi permis d'identifier non pas un parcours d'exposition mais un sens de visite. Ces éléments révélés par l'analyse nous ont poussé à émettre l'hypothèse de *la participation du registre de l'espace à la construction du sens des objets uniquement au niveau de la sous-unité*.

Cette première phase d'analyse a également permis de montrer que les deux mondes d'origine nécessaires à l'assignation du statut patrimonial des objets exposés étaient bien présents parmi les marqueurs identifiés au sein des registres médiatiques scriptovisuel et audiovisuel du plateau des collections, et de détailler les formes de leur présence. Elle établit ainsi l'omniprésence du monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique, à travers une

logique de localisation caractérisée par son imprécision ; la présence d'autres représentations du monde d'origine ailleurs que la carte géographique, qui produisent un effet de réalité plus qu'elles n'authentifient les mondes représentés ; le caractère secondaire de la dimension temporelle du monde d'origine ailleurs, à la fois imprécise, inconstante et variable ; l'omniprésence et la discrétion du monde d'origine muséal, celui-ci étant essentiellement centré sur le moment de la collecte ou de l'acquisition, quand il ne participe pas à garantir l'existence des acteurs du monde d'origine muséal dans le temps.

Ces résultats nous permettent de formuler deux autres hypothèses. La première, liée au fait que la certification des deux mondes d'origine est bien réalisée, consiste à affirmer que *le traitement muséal des objets exposés permet la certification des mondes d'origine des objets*, autrement dit, que le respect de formes d'interaction constitutives de l'exposition, notamment de la relation entre l'étiquette et l'objet, associée à la présence des deux mondes d'origine font des objets des objets de patrimoine. La seconde, fondée sur les modalités de la présence des mondes d'origine au sein des registres scriptovisuel et audiovisuel, incite à formuler l'hypothèse que *les mondes d'origines ne constituent pas les principaux interprétants des objets, à l'exception de la dimension géographique du monde d'origine ailleurs*. Cela signifie que d'autres processus interprétatifs du sens des objets que ceux qui ont pour interprétant les mondes d'origine, des processus impliquant d'autres interprétants, pourraient participer à assigner aux objets un autre statut que le statut patrimonial. Pour vérifier ces deux hypothèses, et aussi celle de la production du sens des objets au niveau de la sous-unité, il faut procéder à l'analyse des registres en interaction, analyse qui permettra, en outre, de vérifier que la certification est bien réalisée pour les représentations du monde d'origine ailleurs qui ne sont pas authentifiées au sein du registre audiovisuel, comme les projections photographiques de la séquence asiatique ou certains programmes sonores.

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDIER LES PROCESSUS INTERPRÉTATIFS SUSCEPTIBLES DE PRODUIRE LE SENS DES OBJETS EXPOSÉS

INTRODUCTION DE LA TROISIÈME PARTIE

Pour vérifier que le statut patrimonial est bien assigné aux objets exposés sur le plateau des collections, et dans l'objectif d'identifier l'existence d'un autre statut assigné aux objets exposés, comme nous en avons formé l'hypothèse, il reste à rendre compte des interactions existant entre les marqueurs identifiés comme de potentiels interprétants du statut des objets et les objets dans l'exposition. Dans cet objectif, nous avons choisi d'analyser les processus interprétatifs susceptibles de produire le sens des objets, processus au sein desquels les marqueurs de statut identifiés font figure d'interprétants.

L'approche peircienne des processus interprétatifs a été privilégiée car elle permet de rester dans la perspective searlienne du processus d'assignation du statut des objets, notamment par la place déterminante qu'elle donne au contexte. Elle permet également de prendre en compte la complexité médiatique de l'exposition, la production du sens de l'exposition étant fondée sur l'interaction de plusieurs registres médiatiques, et d'envisager qu'il existe plusieurs interprétants pour un même objet dans un même contexte, or l'analyse séparée des registres incite à penser qu'il existe plusieurs interprétants possibles du sens des objets.

Le chapitre neuf vise à présenter l'approche peircienne des processus interprétatifs et à décrire les raisons et les conditions de l'élaboration de trois corpus d'analyse différents, relatifs aux trois hypothèses interrogeant le caractère d'interprétant des mondes d'origine, des objets et de la mise en espace.

Les trois chapitres suivants s'emploient à vérifier chacun une des hypothèses formulées au sujet des interprétants possibles du sens des objets dans la conclusion de la seconde partie, hypothèses issues de la première phase d'analyse sémiotique. Ainsi, le chapitre dix est consacré à vérifier l'hypothèse selon laquelle *la certification des mondes d'origine des objets est réalisée par le traitement muséal sur le plateau des collections*. La vérification de cette hypothèse par l'analyse des registres en interaction permettra d'établir si, oui ou non, les mondes d'origine constituent des interprétants des objets, donc si la relation entre les mondes d'origine et les objets permet l'assignation du statut patrimonial des objets exposés.

Le chapitre onze est employé à vérifier la seconde hypothèse qui porte, elle aussi, sur la relation entre les mondes d'origine et les objets. Elle fait suite à la première car, selon cette

hypothèse, *les mondes d'origines ne constituent pas les principaux interprétants des objets, à l'exception de la dimension géographique du monde d'origine ailleurs*. Il y aurait donc, si cela s'avérait juste, d'autres interprétants plus prégnants dans la production du sens des objets. Comme le registre de l'espace n'a été reconnu comme un marqueur possible du statut des objets qu'au niveau de la sous-unité, ces interprétants pourraient être soit l'espace à l'intérieur de la sous-unité, soit les objets pris dans la même sous-unité, ou encore la relation des objets dans l'espace de la sous-unité.

Enfin, le douzième et dernier chapitre vise à vérifier l'hypothèse selon laquelle *la participation du registre de l'espace à la construction du sens des objets se réalise uniquement au niveau de la sous-unité*. Il nous incite à analyser l'interaction entre les registres au niveau de l'enveloppe architecturale, de la séquence et de l'unité, pour vérifier que l'espace ne participe véritablement pas aux processus de production du sens des objets, et donc à l'assignation du statut des objets exposés.

CHAPITRE 9

ANALYSE DES PROCESSUS INTERPRÉTATIFS DU SENS DES OBJETS : ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

Maintenant que l'analyse séparée des registres a permis de se pencher de manière approfondie sur le fonctionnement sémiotique des composants de trois des registres médiatiques mobilisés sur le plateau des collections, et d'identifier ceux d'entre eux qui certifient le monde d'origine des objets, il reste, pour interroger le statut des objets extra-occidentaux sur le plateau des collections, à mettre en évidence les interactions productrices du sens des objets. Autrement dit, il faut encore identifier et étudier les processus par lesquels la signification des objets exposés se produit et voir dans quelle mesure ils participent à certifier l'appartenance des objets aux mondes d'origines décrits.

1. Approche peircienne des processus interprétatifs producteurs du sens des objets

L'approche peircienne est ici privilégiée car, comme le souligne Nicole Everaert-Desmedt, dans la conception de Peirce « toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme un signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique, c'est-à-dire dès qu'un interprète le réfère à autre chose » (Everaert-Desmedt, 1990 : 25). Ainsi, la sémiotique peircienne permet de prendre en compte les signes linguistiques comme les signes non linguistiques (Peirce, 1978 : 212). Cette vision large du signe nous semble adaptée à la complexité des processus sémiotiques à l'œuvre dans le dispositif d'exposition – tout entier dédié à la production de signification(s) –, et à la variété médiatique de ses composants. En outre, la sémiotique peircienne prend en compte le contexte de production et de réception des signes (Everaert-Desmedt, 1990 : 27). Elle permet donc de rester dans la perspective de la règle constitutive énoncée par Searle¹⁰⁷ afin de rendre compte de la façon dont un statut est « assigné » aux objets extra-occidentaux dans le contexte du plateau des collections (Searle, 1998 (1995) : 64-65).

¹⁰⁷ Pour rappel : « X est compté comme Y dans le contexte C ».

Ce choix méthodologique implique de considérer que « la “sémiosis” ou la production de la signification, est un processus triadique, qui met en relation un signe ou representamen (1^{er}), un objet (2^e) et un interprétant (3^e) » (Everaert-Desmedt, 1990 : 26). Un signe, ou representamen¹⁰⁸, est une chose qui représente une autre chose : son objet. L’objet est ce que le signe représente, il peut être une entité physique ou mentale. Ici, « l’objet » n’est pas équivalent à *l’objet exposé*, il peut être un composant de l’exposition, voire plusieurs composants ensemble. Pour éviter toute confusion, les objets présents dans l’exposition seront désignés comme *les objets exposés*. Enfin,

« l’interprétant n’est pas l’interprète, mais le moyen que celui-ci utilise pour effectuer son interprétation. Ainsi, plusieurs interprètes peuvent donner de la même chose-signe des interprétations différentes s’ils se réfèrent à différents interprétants » (Everaert-Desmedt, 1990 : 40).

Ce qui attire notre attention ici, plus que le fait que plusieurs interprètes puissent donner de la même chose-signe des interprétations différentes, c’est qu’il existe en théorie, dans l’exposition elle-même, plusieurs interprétants pour une même chose-signe, et donc potentiellement plusieurs processus interprétatifs du sens des objets exposés. Précisons qu’on ne considère pas ici l’influence que peuvent avoir les connaissances préalables ou les habitudes individuelles des visiteurs réels sur la mobilisation de ces interprétants. Nous adoptons ainsi le postulat, formulé ailleurs par Emilie Flon, selon lequel la « matière première » fournie à l’interprète pour « modeler » un interprétant est issue du dispositif de communication qu’est l’exposition, autrement dit :

« l’interprétant est inféré par une construction sémiotique au niveau du dispositif, construction réalisée par les concepteurs dans le cadre de l’exposition, et dont le visiteur dispose ensuite pour une interprétation (qui complète, transforme, “modèle” ensuite cet interprétant) » (Flon, 2005 : 121).

Ailleurs, cette construction est aussi appelée « l’intention structurante » de l’exposition (Schiele et Boucher, 1987 : 106). Pour rendre compte du ou des processus interprétatif(s) producteur(s) du sens des objets exposés, il faut finalement tenir compte de la propriété qu’a le dispositif d’exposition de fournir plusieurs interprétants, en sachant que les caractéristiques

¹⁰⁸ « Si Peirce emploie le plus souvent les termes “signes” et “representamen” comme équivalents, il établit cependant parfois une distinction : le signe est la chose donnée, telle qu’elle est, tandis que le representamen est la chose-signe considérée dans le cadre de l’analyse triadique, comme élément du processus d’interprétation. » (Everaert-Desmedt, 1990 : 39.)

du dispositif d'exposition font de chaque élément présent dans l'exposition et de chaque caractéristique de la mise en exposition un interprétant possible pour les objets.

Il ne s'agit donc pas, pour interroger le statut des objets exposés, de chercher à identifier un interprétant *unique* des objets, mais plutôt de rendre compte de la place occupée par les différents interprétants présents dans l'exposition dans le processus, ou plutôt dans les processus par lesquels la signification des objets, et donc l'assignation du statut, se produit.

Les caractéristiques du dispositif d'exposition, en général, font de chacun des registres médiatiques du plateau des collections, y compris celui des objets, un *réservoir* d'interprétants potentiels du sens des objets exposés. Toutefois, ici, nous cherchons à identifier les interprétants impliqués dans l'assignation du statut des objets parmi les marqueurs du statut des objets déjà identifiés, les mondes d'origine ailleurs et muséal, mais aussi au sein des éléments du registre des objets et du registre de l'espace dont le caractère de marqueur de statut n'a pu être établi dans la première phase d'analyse. Plus exactement, nous cherchons à vérifier, par l'analyse des interactions entre les registres, que la certification de l'appartenance des objets aux mondes d'origine présentés est bien réalisée sur le plateau des collections ; que les mondes d'origines, à l'exception de la dimension géographique du monde d'origine ailleurs, ne constituent pas les principaux interprétants des objets ; et que la participation du registre de l'espace à la production du sens des objets se limite à la sous-unité. La vérification de chacune de ces trois hypothèses implique de constituer des corpus d'analyse distincts, même s'ils se recoupent en partie.

2. Réunion des corpus pour l'analyse des interactions productrices du sens des objets

Contrairement à l'analyse séparée des registres, l'analyse des interactions ne nécessitait pas d'étudier exhaustivement le plateau des collections, il suffisait qu'elle permette de rendre compte des différentes formes d'interactions productrices du sens des objets qui existent dans l'exposition. Ainsi, nous n'avons pas découpé en unités l'ensemble du plateau des collections afin de l'analyser. En revanche, nous avons formé plusieurs corpus d'unités représentatifs des interactions entre les registres, et des registres eux-mêmes, dans le but d'identifier les processus interprétatifs susceptibles de certifier l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine et, plus généralement, de produire le sens des objets sur le plateau. Pour être représentatifs, les corpus réunis devaient rendre compte des interactions récurrentes,

mais aussi des interactions les plus rares, entre les différents registres médiatiques, et donc tenir compte de la diversité des éléments observés pour chaque registre dans l'analyse séparée des registres et de la variété de leurs combinaisons. Par ailleurs, l'analyse séparée des registres ayant permis de formuler l'hypothèse de la production du sens des objets au niveau de la sous-unité, les corpus analysés ont été constitués de sous-unités, ou à partir des sous-unités pour le dernier corpus destiné à l'identification des unités. Ajoutons, également, que les corpus ont été constitués de façon à représenter équitablement les différents espaces du plateau et que la qualité des prises de vue, et notamment leur lisibilité, a pu influencer le choix des sous-unités sélectionnées.

Le premier corpus a été réuni dans l'objectif de vérifier que les mondes d'origine ailleurs et muséal constituent bien des interprétants des objets extra-occidentaux sur le plateau des collections, et, ainsi, qu'ils participent à leur assigner un statut patrimonial. Il a été fondé, avant tout, de façon à considérer dans toute leur variété les éléments porteurs des manifestations des mondes d'origine identifiés dans l'analyse séparée des registres scriptovisuel et audiovisuel. Le corpus comporte ainsi des unités d'analyse au sein desquelles on peut observer les interactions entre les bandeaux – donc les étiquettes – et les objets, des unités d'analyse qui permettent de rendre compte des interactions entre les panneaux et les objets et, enfin, des unités d'analyse qui témoignent des interactions entre les différentes catégories d'audiovisuels et les objets.

Pour chacune de ces catégories d'interaction, le corpus est composé d'unités d'analyse représentatives des différentes formes de mobilisation des mondes d'origine au sein de bandeaux, de panneaux et d'audiovisuels dont l'analyse séparée des registres à rendu compte. Le corpus compte ainsi des sous-unités comportant des bandeaux double ou simple, avec ou sans carte, avec ou sans titre, avec ou sans texte introductif, avec ou sans déictique, avec étiquettes prédicatives ou autonymes, attribuées, écrits en blanc, jaune, bleu, avec une ou plusieurs étiquettes, un dessin, une photo, le symbole « ●))) »¹⁰⁹ ; des panneaux porteurs de titres simples ou composés, de textes embrayés ou non, de citations ou non ; des dispositifs sonores, des dispositifs visuels (le globe, les projections de photographie), des écrans (sonore, visuel, audiovisuel) et des écrans tactiles.

Le corpus de sous-unités rassemblé dans le but de vérifier que les objets constituent des interprétants du statut des objets est centré, de son côté, sur les objets et sur les différentes formes de présence des objets au sein des sous-unités. Ainsi, la distribution des objets à

¹⁰⁹ On trouve ce symbole sur les, rares, bandeaux associés à des programmes sonores (voir annexe p. 76).

l'intérieur des sous-unités constitue un interprétant des formes de relation existant, sur le plateau, entre les objets exposés. Le rapprochement des objets au sein de sous-unités déterminées spatialement, ou inversement l'isolement d'un objet dans une sous-unité, en sont le signe. Ils permettent de distinguer deux types de sous-unités : celles qui comportent des groupes d'objets, deux ou beaucoup plus, et celles qui exposent un objet isolé. À l'échelle des sous-unités, isolement et rapprochement constituent donc les « indices » d'une relation entre les objets ou, au contraire, d'une mise à l'écart. À ce titre, ils « désignent » la relation ou l'absence de relation, mais ils ne permettent pas à eux seuls d'« interpréter » la relation qui existe ou non entre les objets (Everaert-Desmedt, 1990 : 68). Néanmoins, les formes de présence de l'objet au sein des sous-unités – isolé ou à plusieurs – constituent un premier critère à considérer pour assurer la représentativité du corpus. Le corpus tient également compte de la variété des outils de disposition spatiale et des composants du registre scriptovisuel. Il a d'ailleurs été réuni de manière à recouper, le plus possible, le premier corpus de sous-unités réuni. Le corpus comporte donc des sous-unités représentatives du registre scriptovisuel, mais aussi de l'ensemble des types de supports de disposition spatiale identifiés dans l'analyse séparée des registres : les boîtes architecturales, les différents types de vitrines (vitrine cadre, vitrine pupitre, vitrine transparente, vitrine transparente biface, vitrine sur mesure), des estrades, des socles et des cloisons.

Enfin, faire l'analyse de l'espace en tant qu'interprétant du statut des objets, autrement dit l'analyse de la production du sens des objets par la mise en espace, revenait à identifier les niveaux spatiaux de production du sens des objets qui n'avaient pu être identifiés à l'aide du registre de l'espace seul : la séquence et l'unité. La recherche des séquences a pu être réalisée à travers l'observation des interactions du registre de l'espace et du registre scriptovisuel, tout particulièrement des outils d'orientation. Elle n'a pas nécessité la constitution d'un corpus d'unités d'analyse. De son côté, la recherche des unités a été menée en observant la relation entretenue entre les sous-unités à travers l'interaction du registre de l'espace et du registre scriptovisuel, tout spécialement des titres de sous-unités. La recherche des unités a été menée à partir des sous-unités du corpus destiné à vérifier le rôle d'interprétant des objets.

Conclusion du neuvième chapitre

L'analyse des registres médiatiques en interaction vise donc à interroger le statut des objets exposés à travers l'identification des interprétants mobilisés dans l'exposition et des

processus interprétatifs par lesquels la signification des objets se produit. L'approche peircienne du processus interprétatif est ici privilégiée car elle permet de considérer l'hétérogénéité des interprétants du plateau et qu'il puisse exister plusieurs interprétants, et donc plusieurs processus interprétatifs, impliqués dans la production du sens des objets sur le plateau des collections. Elle permet également de faire le passage des marqueurs aux interprétants, c'est-à-dire de considérer les marqueurs, identifiés par Searle comme des éléments déterminants de l'assignation du statut des objets, comme des interprétants impliqués dans un, ou plusieurs, processus interprétatif(s) du sens des objets.

L'identification des interprétants impliqués dans la production du sens des objets, et donc la vérification des hypothèses détaillées dans l'introduction de la troisième partie, implique de réunir des corpus distincts. Deux sont constitués de sous-unités, un autre est constitué à partir des sous-unités, dans le but d'identifier les unités et les séquences. Il ne s'agit pas, comme pour l'analyse séparée des registres, de considérer exhaustivement l'ensemble du plateau des collections – en l'occurrence l'ensemble des sous-unités du plateau et leurs relations – mais plutôt d'étudier un corpus qui tienne compte de la rareté et de la récurrence des interactions au niveau des sous-unités, donc un corpus représentatif des registres médiatiques, de la variété des éléments qui composent les registres médiatiques et de la variété des combinaisons des différents composants. Rappelons que, sur cette base, l'analyse interactionnelle vise à identifier des processus interprétatifs producteurs du sens des objets au niveau des sous-unités, des unités et des séquences.

CHAPITRE 10
LES MONDES D'ORIGINE,
INTERPRÉTANTS SECONDAIRES DU STATUT DES OBJETS

A priori, si l'on revient aux règles constitutives de l'exposition qui conditionnent son fonctionnement en tant qu'exposition (Davallon, 1999 : 30-31) (voir p. 94), le savoir, et plus exactement la mention du monde d'origine des objets exposés, constitue un interprétant fondamental non seulement du statut d'objet de musée, mais aussi du sens des objets dans l'exposition. On a d'ailleurs émis l'hypothèse que, pour les objets extra-occidentaux, le monde d'origine des objets était double : ailleurs et muséal. L'analyse séparée des registres médiatiques de l'exposition a montré que les registres scriptovisuel et audiovisuel participaient à certifier l'existence du monde d'origine ailleurs des objets, et souvent implicitement l'existence de leur monde d'origine muséal. Il faut maintenant considérer les relations entre les différents registres au sein de l'exposition afin de voir *si* et *comment* l'appartenance des objets à leurs mondes d'origines ailleurs ou muséal, et non plus la certification de l'existence de ces mondes d'origine, se manifeste dans l'exposition. L'étude des interactions entre les mondes d'origine et les objets doit ainsi permettre de rendre compte de la place occupée par le savoir dans la production du sens des objets et, finalement, du statut patrimonial, ou non, des objets.

1. Le bandeau, lieu privilégié de la certification de l'appartenance des objets exposés aux mondes d'origine

Pour repérer les processus interprétatifs susceptibles de certifier l'appartenance des objets exposés à leurs mondes d'origine, il convient d'observer la relation entretenue entre les objets exposés et les composants identifiés dans l'étude séparée des registres comme ceux qui certifient l'existence du monde d'origine des objets. La première forme de relation étudiée est aussi la plus fondamentale dans le contexte muséal puisqu'elle réunit les objets et les bandeaux, porteurs des étiquettes.

On a pu constater, lors de l'analyse du registre scriptovisuel, le rôle essentiel joué par l'étiquette, au sein des bandeaux, dans la certification de l'existence des mondes d'origine

ailleurs et muséal, même si l'accès à la compréhension de ces mondes d'origine varie en fonction du caractère autonome ou prédicatif de l'étiquette. Rappelons, par exemple, que le monde d'origine muséal est certifié principalement par l'intermédiaire du numéro d'inventaire dont la fonction consiste avant tout à signifier, sous forme de code, l'enregistrement de l'objet au musée, ce qui le rend accessible aux seuls initiés, et éventuellement par l'indication d'un don ou d'une mission de collecte.

On sait aussi que la relation de l'objet à l'étiquette est constitutive de l'objet de musée au point que, dans l'exposition, « chaque objet appelle une étiquette et réciproquement chaque étiquette dépend d'un objet » (Desjardins & Jacobi, 1992 : 15). Everaert-Desmedt rappelle que, selon Peirce, « un signe est un symbole lorsqu'il renvoie à son objet en vertu d'une règle, d'une loi, d'une association d'idées générales » (1990 : 65). Dans ce sens, la présence de l'étiquette constitue, de manière générale, le symbole de l'objet de musée et fonctionne en tant que tel grâce à un accord sur sa signification dans un groupe social (*Ibid.* : 68). Cet accord sur l'assignation du statut d'objet de musée aux objets associés à une étiquette dans le contexte de l'exposition est également soumis au respect des règles constitutives de l'exposition (Davallon, 1999 : 30-31) et notamment à l'obligation de certifier l'appartenance des objets exposés à leur monde d'origine, certification assurée par l'étiquette.

Dans ces conditions, on peut penser que les étiquettes certifient bien l'existence des mondes d'origine ailleurs et muséal, dans les limites énoncées plus haut. Au plan individuel, chacune apparaît comme l'indice de l'appartenance de l'objet auquel elle se rapporte aux mondes d'origine ailleurs et muséal qu'elle désigne. Il reste, cependant, à interroger les modalités de la relation entretenue entre les objets et leur étiquette sur le plateau pour rendre tout à fait compte du processus interprétatif qui lie les objets aux étiquettes.

1.1 Le lien des étiquettes aux objets groupés : la logique de la liste

L'analyse du registre scriptovisuel a montré que la plus grande majorité des étiquettes du plateau des collections était regroupée sous forme de listes sur des bandeaux, presque toujours accompagnées par une carte géographique de format carré suivie d'un titre. L'observation des interactions entre les objets et les bandeaux permet maintenant d'ajouter que ces derniers sont tenus à distance des objets. Les grandes dimensions des supports de disposition spatiale favorisent ce type de rapports, même si quelques vitrines de petites dimensions permettent aux bandeaux d'être proches des objets, comme c'est le cas dans

l'unité d'analyse « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Cuillers et poulies » (voir annexe p. 104). Dans ce contexte, la relation des objets aux étiquettes est principalement entretenue par le renvoi organisé entre les numéros attachés aux objets et les mêmes numéros répétés au début des étiquettes. « Renvoyant à un référent unique dans l'instance de discours » (Benveniste, 1974 : 78) ces numéros, qui font office de déictique de l'étiquette vers l'objet et de l'objet à l'étiquette, empruntent à Rivière, à quelques détails près, le « système de références croisées » selon lequel

« les étiquettes utiles sont alignées au bas des vitrines verticales ou sur un côté des vitrines-tables, portant un numéro supplémentaire ; le même numéro est placé, et lui seul, sur une mini-étiquette placée au voisinage de l'élément exposé » (Rivière, 1989 : 277).

L'observation montre néanmoins que ce système de références croisées, tel qu'il existe sur le plateau, ne favorise pas toujours le renvoi de l'étiquette à l'objet et *vice versa*.

Avant d'entrer dans le détail, rappelons d'abord que les listes comptent, la plupart du temps, entre cinq et trente étiquettes, mais qu'elles peuvent être bien plus longues et compter, comme en Océanie sur le bandeau « Sulawesi », soixante-quatorze étiquettes, ce qui constitue une première difficulté pour relier chaque objet à son étiquette. Dans le sens inverse, face à un grand nombre d'objets, relier l'étiquette à son objet s'avère également complexe, d'autant plus que les numéros dans les vitrines ne sont pas toujours isolés et proches des objets, mais aussi regroupés sur une petite surface à l'écart, de façon à rappeler la configuration des objets. Ainsi, dans l'unité d'analyse « Polynésie : signes de distinction », huit appuie-tête sont exposés en deux lignes parallèles de quatre, les numéros [1] à [4] et [5] à [8] étant regroupés en bas à gauche du premier objet de chaque ligne (voir annexe p. 95). Plus complexe, les objets exposés dans la vitrine « Masques rituels » sont disposés en quinconce, et les numéros, en bas à droite de la vitrine, sont placés sur deux lignes verticales, celle de gauche signale de haut en bas [1] et [4], celle de droite [2], [3] et [5] (voir annexe p. 91).

Il arrive également que les numéros dans la vitrine soient désordonnés, les objets n'étant pas disposés en fonction de la succession des numéros dans la liste du bandeau. C'est vrai pour des unités d'analyse qui comportent un grand nombre d'objets de tailles différentes, comme pour « Andes préhispaniques / Orfèvrerie et métallurgie » (voir annexe p. 116), mais c'est aussi le cas d'unités d'exposition où les objets sont peu nombreux, comme dans « Mésoamérique préhispanique / Sculpture aztèque : les déesses » (voir annexe p. 96) où les

objets sont placés côte à côte sur un plan horizontal, le bandeau étant situé à droite de la vitrine, et où les numéros, attachés à chaque objet, indiquent de droite à gauche [1], [6], [2], [5], [4] et [3].

1.2 Les étiquettes collectives, difficulté ajoutée à la logique de la liste

Jusqu'ici, seul le cas de figure des étiquettes individuelles a été abordé. Le système des étiquettes collectives amène une autre difficulté, qu'il s'agisse de passer des objets aux étiquettes ou l'inverse. Dans le premier cas, comme pour l'unité d'analyse « La vie dans la maison » (voir annexe p. 108), certains numéros placés près d'un objet dans la vitrine ne sont pas répercutés dans la liste des étiquettes, celles-ci étant constituées de listes abrégées. Ainsi, les numéros [2] et [10] figurent dans la vitrine près d'un objet alors que, sur le bandeau, on trouve les listes abrégées [1-3] et [9-11], chacune comportant une étiquette unique à l'intérieur de laquelle seuls la mission et le numéro d'inventaire pour [1-3] et uniquement le numéro d'inventaire pour [9-11] varient.

Inversement, dans l'unité d'analyse « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Cuillers et poulies » (voir annexe p. 104), le bandeau comporte des étiquettes numérotées de [1] à [11], l'étiquette [7,8] étant collective avec une mention différente pour le don et le numéro d'inventaire, tandis que dans la vitrine, les numéros [1-3] sont regroupés, faisant disparaître le [2], comme les numéros [5-9] faisant disparaître le [6] et le [7,8]. Il faut donc procéder par déduction pour rattacher l'objet au bon numéro puis à l'étiquette qui en dépend. Si l'on ajoute que les objets [5] et, par déduction, [6] dans la vitrine sont des cuillers alors que dans la liste ils apparaissent sous la désignation collective « poulie de métier à tisser » on achève de rendre compte, pour cette unité d'analyse, de la difficulté à identifier le monde d'origine des objets, alors même que le bandeau est placé près des objets.

Pour ces deux exemples, l'effort de déduction est encore relativement aisé puisque peu d'objets sont concernés. L'identification par déduction du rapport entre les objets et leur étiquette peut s'avérer plus compliquée à mesure que le nombre des objets exposés augmente, comme c'est le cas pour l'unité d'analyse « Objets de culte, objets d'échange » (voir annexe p. 121) qui comporte vingt-six objets. Dans la vitrine, on trouve trois listes abrégées, [4-7], [9-13] et [16-27], la dernière concernant un grand nombre de petits objets, alors que dans le bandeau, les étiquettes, en partie collectives, sont toutes numérotées individuellement de [1] à

[27], à part [11-13]. Il faut donc faire un effort de déduction important pour faire le lien entre les objets compris entre [16] et [27] et leur étiquette.

Enfin, dans certains cas, il n'y a aucun numéro auprès des objets dans la vitrine, comme dans l'unité d'analyse dont le bandeau n'a pas de titre, désignée ici comme la « Série d'objets en métal » (voir annexe p. 125), mais qui porte des étiquettes numérotées :

- [1] Monnaie en forme d'arme *mandjong*
- [2-3] Bracelets de jambe
- [4,5] Bracelets de jambe
- [6] Croisette
- [7] Manille *ekone*
- [8] Ligature de manilles
- [9,10] Chaînes

Les objets ressemblants, comme les bracelets de jambe, y sont disposés de telle façon qu'il est difficile de les identifier. C'est aussi le cas des bandeaux « George Catlin » (voir annexe p. 90) qui portent des étiquettes numérotées [1] et [2], les numéros n'étant pas reportés près des objets.

1.3 Le manque de lisibilité de la liste

Cela dit, le fait que les numéros correspondent sur le bandeau et dans la vitrine n'est pas non plus une garantie de lisibilité. Prenons l'exemple de l'unité d'analyse constituée d'une large vitrine qui porte à gauche le bandeau « Arctique : Ammassalimiut du Groenland et Inupiat de l'Alaska / De l'utilitaire à la création artistique » et à droite le bandeau « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Du sortilège à la représentation » (voir annexe p. 106). Les deux bandeaux, bien que portant des titres différents, sont ici considérés ensembles car les numéros du second bandeau succèdent à ceux du premier. Sur ces bandeaux, donc, les numéros sont présents, pour certains, sous forme de listes abrégées : [1-5] [6-7] [8-10], pour d'autres sous formes de listes abrégées puis détaillées : [11-28] [11-14, 16-21, 23 27 28] [15] [22,24] [25-26], le détail étant lui-même constitué de listes abrégées et de numéros individuels dans le désordre. Si la liste est détaillée, c'est que certains éléments des étiquettes diffèrent, bien qu'ils soient tous désignés comme des *tupileks*¹¹⁰. Ainsi, les objets numérotés

¹¹⁰ Ce que dit le texte introductif du bandeau « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Du sortilège à la représentation » sur les *tupileks* : « Les *tupileks* (*tupitaat*) étaient à l'origine des créatures réalisées en secret et composées de différentes matières périssables : un amalgame de fibres organiques et végétales. Ils devenaient opérants au travers des mots magiques prononcés par le créateur de la figurine. Chaque *tupilek* (*tupilak*) était spécifique à une action néfaste. Néanmoins, le sortilège pouvait se retourner vers l'expéditeur si la potentielle victime avait une forte personnalité ou découvrait le méfait et pouvait ainsi se défendre. Suite au contact avec les Européens, les *tupileks* ont été représentés sous la forme de figurines de petite taille, en bois, en os et en ivoire :

[22-24] se différencient par leur matériau, le [15] se distingue par son mode d'entrée dans les collections et les [25-26] par le matériau et l'entrée dans les collections. On voit ici que, alors que les numéros des étiquettes et des objets correspondent, le recours aux listes pour un grand nombre d'objets ne facilite pas le lien entre objets et étiquettes, sans compter que quatre objets ne sont numérotés ni dans la vitrine, ni sur le bandeau, la vitrine comportant trente-deux objets et les bandeaux vingt-huit étiquettes.

Enfin, une dernière difficulté, en partie évoquée, émane des étiquettes collectives lorsqu'il s'agit de rattacher un objet à son étiquette, et donc de certifier le lien de cet objet avec ses mondes d'origine. De manière générale, la part commune et la part individuelle des étiquettes collectives ou abrégées varient sur le plateau des collections. Pour certaines, seuls les numéros d'inventaire diffèrent et montrent qu'il s'agit bien d'étiquettes collectives. À l'autre extrémité, seule la désignation est commune aux étiquettes. Entre les deux, toutes les variations sont possibles, sans compter la numérotation individuelle ou non de la part individuelle de l'étiquette. Il n'y a donc pas de mécanique stable d'identification des étiquettes collectives.

Ajoutons que, pour les étiquettes collectives comportant de nombreux numéros, deux difficultés supplémentaires se présentent. Dans les cas où la part individuelle des étiquettes est développée, il devient moins évident de se rapporter à la désignation de l'objet placée en haut de liste, comme c'est le cas pour les *tupileks* dans « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Du sortilège à la représentation ». Dans le cas où seuls les numéros d'inventaires sont différents, l'appartenance de l'objet à ses mondes d'origine devient moins précise. Un cas extrême se présente dans l'unité « L'Amazonie / Omniprésence du décor » (voir annexe p. 119). Sur l'un des deux bandeaux, une étiquette prédicative collective se rapporte aux objets compris entre [1] et [24]. On peut y lire :

*« Ces poupées portent les peintures faciales de leurs clans et les peintures corporelles des Karaja. Les femmes sont reconnaissables à leur pagne et les hommes à leur ornement de lèvres. **Celles en argile sont des jouets de petites filles ; les autres en cire sont liées à des activités chamaniques** »,*

tandis que la part commune de l'étiquette indique : « Population *Karaja* / Brésil, État de Goiás / *Argile crue, cire, fibres végétales, écorce, coton, plumes* / Début du 20^e siècle ».

Les jouets et les poupées liées à des activités chamaniques ne sont donc pas différenciés par l'étiquette et les objets eux-mêmes, de petite taille et très ressemblants, ne permettent pas de

êtres composites mi-humains, mi-animaux. De nos jours, sont appelés *tupileks* toutes les représentations d'esprits de petite dimension destinés à la vente. Ils ne sont plus porteurs d'aucun maléfice. »

reconnaître aisément le matériau et la fonction qui s’y rapporte, sans compter que ces objets sont exposés parmi d’autres dans une même vitrine.

1.4 Les déictiques ne garantissent pas l’identification d’un lien

Il arrive également que les déictiques que constituent les numéros soient renforcés par des déictiques du type « ce », dans les étiquettes comme dans les textes introductifs, du moins lorsque ces démonstratifs font référence à un élément extérieur au texte, et pas à un élément du texte développé précédemment. Dans les textes introductifs, d’abord, la présence de ces déictiques est inégale selon les séquences. C’est en Amériques qu’on en trouve le plus rarement. Ils sont davantage présents en Océanie et en Afrique et beaucoup plus en Asie, souvent au pluriel, comme dans l’unité d’exposition « Veste des Taï » (voir annexe p. 88) où le texte introductif explique que :

« Les peuples de langues taï sont originaires du sud de la Chine où ils comptent plus de trente millions de personnes. Partout où ils se sont installés, depuis l’Asie du Sud-Est jusqu’au nord-est de l’Inde, ils ont gardé d’importants traits culturels communs : une langue particulièrement homogène, un fond religieux pré-bouddhique, des savoir-faire et des formes de vêtements, comme ces vestes à basques. »

Les démonstratifs au pluriel peuvent aussi désigner un type d’objets. Ce cas de figure se présente dans le bandeau de l’unité « Côtes et forêts d’Afrique occidentale / Cuillers et poulies » (voir annexe p. 104) où l’on peut lire :

« Chez les peuples forestiers de Côte d’Ivoire, ces cuillers de cérémonie ou de prestige et ces étriers de poulies – compagnes du tisserand dans son travail – offrent un large répertoire de formes animales et humaines. »

Ces déictiques, bien que collectifs, désignent les objets exposés dans la vitrine et participent donc à rendre visible le lien à leurs mondes d’origine. Dans d’autres cas, il arrive que les déictiques soient employés de telle façon qu’ils ne participent pas pleinement à attester l’appartenance des objets à leurs mondes d’origine. Ainsi, le bandeau « Côtes et forêts d’Afrique occidentale / Masques » (voir annexe p. 98) qui compte cinq étiquettes comporte aussi, en guise de texte introductif, la citation suivante, telle quelle :

« “Ce masque est remarquable, non seulement par le fini du détail, mais surtout par la pureté et la régularité des lignes : je ne crains pas de dire que c’est un beau morceau de sculpture mystique. Ce n’est plus seulement la copie naturaliste d’un modèle [...] c’est l’expression d’une idée, la force tranquille et régulière de Gou, l’organisateur du monde.” Maurice Delafosse, L’Anthropologie - 1900 »

Dans le contexte de la citation, le déictique au singulier rend compte du jugement de Maurice Delafosse¹¹¹ à propos d'un masque *Gou* au tournant du XX^e siècle qui, étant donné le statut de texte introductif, semble pouvoir s'appliquer aux cinq objets exposés. Or, dans la mesure où aucune des étiquettes associées ne témoigne d'une collecte effectuée ou d'un don consenti par Maurice Delafosse, c'est le monde d'origine muséal des masques en général qui est mis en valeur par cette citation, pas celle des masques exposés. Eux sont désignés comme un type, puisqu'il n'est pas possible de déterminer lequel, dans la vitrine, est concerné par la citation.

C'est, finalement, au sein des étiquettes prédicatives que les déictiques, même au pluriel, renvoient sans ambiguïté aux objets exposés, comme dans l'unité « Îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite » (voir annexe p. 89) où les deux objets exposés sont désignés ainsi : « *Ces sculptures, qui représentent des ancêtres, servaient de pilier et étaient tournées vers l'intérieur de l'abri.* » Le lien créé par le démonstratif entre l'objet et son monde d'origine ailleurs peut seulement être atténué par le nombre des objets concerné dans le cas des étiquettes collectives, comme pour les vingt-quatre « Figurines » déjà évoquées du bandeau « L'Amazonie / Omniprésence du décor », mais la sous-unité « Îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite » ne comporte que deux objets.

1.5 Des étiquettes invisibles : « Australie / La chambre des écorces »

Un dernier exemple, unique en son genre sur le plateau, rend compte avec force de la logique de mise à distance des objets et des étiquettes auxquelles ils se rapportent. Il concerne l'unité d'analyse « Australie / La chambre des écorces » (voir annexe p. 100), constituée d'une très large vitrine dans laquelle quarante-quatre peintures sur écorce sont disposées les unes à côté des autres, rapprochées de manière à recouvrir toute la surface de la vitrine. Dans cette unité, non seulement les objets exposés ne sont pas rattachés à un numéro mais il n'y a pas de bandeau, donc pas d'étiquette associée aux objets, du moins pas au sein du registre scriptovisuel.

Pour trouver des étiquettes, il faut consulter l'un des deux écrans tactiles encastrés dans la paroi en cuir placée face à la vitrine et y sélectionner l'onglet « Dans le musée » (voir l'arborescence du programme « La chambre des écorces » en annexe p. 65). Pour accéder à cet onglet, il faut déjà ne pas choisir deux onglets qui ne mènent pas à « Dans le musée » :

¹¹¹ Pour des éléments sur Maurice Delafosse voir *Maurice Delafosse : Entre orientalisme et ethnographie, l'itinéraire d'un africaniste (1870-1926)* (Amselle et Sibeud (dir.), 1998).

l'onglet Récit et l'onglet Titre qui déclenchent la diffusion du récit ; en sachant que l'onglet Sommaire qui mène à « Dans le musée », mène aussi à « Dans le monde », « Dans le temps » et à quatre encadrés « Les origines », « L'espace-temps du rêve », « La matière » et « La collection ».

Une fois ces étapes franchies et l'onglet « Dans le musée » sélectionné, l'utilisateur peut déplacer à l'écran une reproduction à l'identique de l'unité « Australie / La chambre des écorces » et sélectionner chaque objet pour faire apparaître une étiquette composée d'un nom, d'un énoncé, d'un lieu et d'une date. Finalement, ce sont donc les photographies des objets, jouant le rôle de déictiques, qui permettent de faire le lien entre les objets dans la vitrine et les étiquettes.

1.6 Le lien particulier des objets isolés aux étiquettes

Si l'on observe, maintenant, les interactions à l'œuvre entre étiquette et objet lorsque les objets exposés sont isolés, on s'aperçoit que la distance entre les bandeaux et les objets est d'abord réduite dans l'espace, mais aussi dans le renvoi de l'objet à l'étiquette et *vice versa*. Ainsi les bandeaux associés aux objets isolés sont généralement proches des objets auxquels ils se rapportent. On constate également que les étiquettes ne comportent pas de numéro, puisque ni le nombre des objets ni la distance de l'objet à l'étiquette n'encouragent le recours à la numérotation. Cela dit, même proches et même attachées à un seul objet, les étiquettes peuvent donner un accès minimum aux mondes d'origine des objets, comme c'est le cas pour l'étiquette autonome du « présentoir à offrandes » placée sous le titre « Amérique centrale préhispanique / Aire de tradition sud-américaine » (voir annexe p. 83) qui indique, sans plus de commentaire : « Présentoir à offrandes / Costa Rica, région centrale / Sous région atlantique / 1000-1500 / *Basalte* / Don Claude-François Baudez / n° d'inventaire ».

Plus généralement, les étiquettes des objets isolés sont prédictives. En tant que telles, elles certifient l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine, mais pas toutes avec le même souci du détail. Certaines, comme celle du « Masque à double porteur *hemlout* » dans l'unité « Masques de Mélanésie / Sulka » (voir annexe p. 87), ne font pas directement référence à l'objet exposé mais renvoient à un type :

« Les masques hemlout se produisent traditionnellement lors de cérémonies d'initiation et de mariage, ou, plus récemment lors d'événements publics comme l'inauguration d'une église. Si leur fabrication dure plus d'une année, leur apparition est brève. Inclinant l'ombrelle vers l'arrière, le danseur provoque une vision

*éphémère et spectaculaire, révélant les motifs intérieurs de la corolle. Peu d'informations sont connues sur le sens des motifs peints. Le souffle provoqué par la mise en mouvement du masque serait favorable à la croissance des enfants. En revanche, le contact avec le masque est considéré comme un danger dont il faut se protéger par des magies. **Les masques** sont abandonnés après la cérémonie. »*

Ce cas de figure arrive également lorsque l'étiquette est prédicative et embrayée, comme pour la « Pierre taillée dite excentrique » dont l'étiquette indique, sur le bandeau « Mésoamérique préhispanique », alors qu'un seul objet est exposé : « *Trouvées dans des contextes rituels, ces pièces en forme de sceptre évoquent le pouvoir royal. Un personnage de profil est entouré de visages taillés dans la ramure.* » Pour d'autres objets, ce n'est pas l'étiquette, autonome, mais le texte introductif qui comporte un déictique désignant l'objet exposé comme un type d'objets. Ainsi, « L'épouvantail des champs » (voir annexe p. 86) accroché au plafond est décrit dans le bandeau associé avec ces mots : « *Suspendu par une longue ficelle, ce serpent flotte au-dessus des cultures.* » Dans cet exemple, l'emploi du présent sous-entend qu'il existe habituellement des épouvantails en forme de serpent qui flottent sur les cultures.

Cependant, d'autres étiquettes prédicatives embrayées certifient clairement le lien de l'objet exposé à ses mondes d'origine. Ainsi, sur le bandeau qui emprunte le format d'un panneau intitulé « Palanquin de dromadaire » (voir annexe p. 85), l'étiquette prédicative désigne explicitement le palanquin exposé : « **Ce palanquin** appartenait à la femme d'un chef de la tribu des Arabes Sba'a, grands nomades chameliers du désert de l'Arabie du Nord. » Ici, c'est l'appartenance de l'objet au monde d'origine ailleurs qui est plus particulièrement certifiée, mais le monde d'origine muséal peut l'être aussi. Sur le bandeau « Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter » (voir annexe p. 81) associé au « poteau d'interdit *tutuo* » l'étiquette rattache déjà le poteau au monde d'origine ailleurs : « **Ce poteau**, emblème d'interdit, était exposé lorsque le chef devait faire une retraite et que la population était invitée à se recueillir », mais aussi au monde d'origine muséal autrement que par le numéro d'inventaire ou l'indication du donateur : « **Don du chef de Banka, ce fut le premier objet de la collection du Docteur Pierre Harter.** »

Enfin, certaines interactions plus rares semblent participer à authentifier l'appartenance des objets à leur monde d'origine ailleurs, sans toutefois apporter les garanties suffisantes. C'est le cas du « Palanquin de dromadaire » qui, en plus d'être associé à une étiquette prédicative embrayée le désignant, se voit représenté dans un dessin en blanc sur fond noir, immédiatement sous l'étiquette en question. Si le dessin, comme l'a montré l'analyse séparée des registres (voir p. 170-172), ne permet pas, à proprement parler, d'authentifier le monde

d'origine du palanquin, en revanche, il permet d'évoquer autrement que par l'écrit l'usage probable de l'objet dans son monde d'origine. Dans un autre genre, l'épouvantail des champs fixé en hauteur semble faire écho à la fonction de l'objet telle qu'elle est décrite dans l'étiquette prédicative qui lui est associée. Cependant, rien, sur le bandeau, ne permet de confirmer que c'est bien de cette façon qu'habituellement « *ce serpent flotte au-dessus des cultures* ».

Cela dit, les objets isolés restent largement minoritaires sur le plateau des collections (3,4 % des objets exposés) et il faut bien reconnaître que, de manière générale, si les outils de certification des mondes d'origine ailleurs et muséal des objets exposés – autrement dit les étiquettes – sont bien présents sur le plateau des collections, ils se maintiennent à tous points de vue à distance des objets. Ce constat est d'autant plus flagrant que certaines interactions favorisent, dans de rares cas, les liens entre les objets et leurs mondes d'origine.

1.7 De rares exceptions à la mise à distance des objets et des étiquettes

L'unité intitulée « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi » (voir annexe p. 103) fait partie de ces exceptions aux interactions généralement observées. Un groupe de vingt-quatre statuettes en bois, de tailles et de formes diverses – souvent anthropomorphes –, y est désigné par une étiquette autonome associée à une photographie en couleur légendée « Thioèpté Palè devant son autel personnel » et portant la mention « Cliché Julien Bosc ». L'analyse du registre scriptovisuel a montré que les mondes d'origine ailleurs et muséal de l'autel étaient authentifiés dans ce bandeau (voir p. 179 et 202). L'examen de la photographie en relation avec les objets permet de constater, par ailleurs, que la disposition des objets dans le musée évoque la disposition de l'autel dans son monde d'origine ailleurs. Tous les éléments sont donc réunis pour certifier l'appartenance de l'autel exposé à ses mondes d'origine ailleurs et muséal.

C'est également le cas dans l'unité d'exposition « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* » (voir annexe p. 101), mais suivant un processus différent, avec une certaine insistance sur la certification du monde d'origine muséal des objets, et tout particulièrement sur le moment de la « découverte ». Dans cette unité, le bandeau est placé loin des trois objets auxquels il se rapporte, à droite de l'entrée de la boîte architecturale dans laquelle ils sont exposés, probablement en partie parce que celle-ci est plongée dans le noir. Jusqu'ici, cet élément a suffi pour considérer qu'il existait une mise à distance entre les

objets et leur étiquette, mais le présent cas de figure diffère des autres. Sur le bandeau, le texte introductif comporte un déictique qui désigne les objets numérotés [1] et [2] dans la boîte architecturale : « *Michel Leiris relate la découverte de deux de ces boliw [1] et [2] dans leur sanctuaire* », associé à une citation de *L’Afrique fantôme* (1934) qui décrit les conditions dans lesquelles ces deux objets ont été découverts :

« *Le réduit apparaît : à droite, des formes indéfinissables en une sorte de nougat brun qui n’est autre que du sang coagulé. Au milieu une grandealebasse remplie d’objets hétéroclites [...] À gauche, pendu au plafond au milieu d’une foule de calebasses, un paquet innommable, couvert de plumes de différents oiseaux et dans lequel Griaule, qui palpe, sent qu’il y a un masque. – L’Afrique fantôme - 6 septembre 1931. »*

Comme on le voit, ce texte introductif entretient particulièrement le lien des objets à leur monde d’origine muséal et ailleurs, même si, dans le texte introductif comme dans les étiquettes, l’implicite domine. En effet, les éléments qui évoquent le monde d’origine muséal et le monde d’origine ailleurs, comme Michel Leiris, Marcel Griaule, *L’Afrique fantôme*, la mission Dakar-Djibouti, la société d’initiation du *Kono* ou le *boli*, ne sont pas davantage commentés. Précisons, enfin, que le dernier objet, dont il n’est pas question dans le texte introductif, n’est pas issu des mondes d’origine ailleurs et muséal évoqués, il n’est donc pas concerné par les processus décrits, tout en faisant partie de l’unité d’exposition, il ne fait donc pas partie de *l’exception*.

1.8 La carte, une autre forme de lien entre les objets et le monde d’origine ailleurs dans sa dimension géographique

Les observations des cartes de bandeaux réalisées lors de l’analyse séparée des registres (voir p. 155-158) permettent, maintenant, de remarquer que la relation entretenue entre les cartes et les objets, par l’intermédiaire des étiquettes, ne suit pas de principe général déterminé. La carte indique parfois les lieux, parfois les groupes ethniques et les populations, parfois les deux ; elle donne plus ou moins d’informations que n’en contiennent les étiquettes. Néanmoins, la carte participe toujours à localiser au moins une partie des informations relatives à la population ou l’origine géographique des objets exposés et prend toujours en compte, dans le cas des listes d’étiquettes, chacune des étiquettes.

Mais, si la carte entre bien en interaction avec les étiquettes, ses dimensions réduites, l’absence d’échelle et d’usage symbolique des couleurs – le contraste participant seulement à distinguer les mers, les fleuves et les frontières – ne permettent pas d’y localiser précisément les lieux indiqués et l’implantation des populations. C’est encore plus vrai pour les cartes de

bandeaux écrits en bleu qui portent des titres thématiques dans la séquence américaine, comme « Abstraction et figuration / La dualité des sexes » (voir annexe p. 129) où figurent, sur la carte du continent américain, non pas les toponymes mais les numéros attachés aux objets exposés. Dans ce cas, même si les numéros sont bien placés sur le fond de carte, il est encore plus difficile de repérer précisément l'origine des objets, ou d'en tirer une information autre qu'une localisation imprécise. Dans tous ces cas, il apparaît que le lien de la carte aux étiquettes, bien qu'il participe effectivement à situer le monde d'origine ailleurs des objets exposés, certifie davantage l'existence du monde d'origine ailleurs dont la carte est l'indice, que l'appartenance des objets à ce monde d'origine.

1.9 Les objets tenus à distance des mondes d'origine

Si chacun des objets exposés sur le plateau des collections est associé à une étiquette, même sommaire, susceptible de fournir des éléments permettant d'identifier son monde d'origine ailleurs et muséal, il faut souligner que les caractéristiques des procédés mis en œuvre sur le plateau, à commencer par la distance spatiale maintenue entre les bandeaux et les objets, ne favorisent pas les allers-retours de l'un à l'autre. Les interactions analysées plus haut permettent d'en prendre la mesure, même lorsqu'elles incitent manifestement à faire ces allers-retours. En effet, leur rareté rend plus visible encore les efforts de mise à distance. Les étiquettes prédicatives associées à des objets isolés et les deux unités « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi » et « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* » sont les seules, sur l'ensemble du plateau des collections, à encourager la construction d'un lien entre les objets et leurs mondes d'origine dans l'exposition.

Pourtant, on ne peut nier que les étiquettes prédicatives, même rapportées à des objets au sein de groupes d'objets, participent à apporter davantage d'éléments sur les mondes d'origine des objets que les étiquettes autonomes. C'est le cas, par exemple, dans l'unité « Polynésie : signes de distinction » (voir annexe p. 95) où l'étiquette collective explique : « *Les appuie-tête sont ici présentés selon le statut de leur utilisateur, du plus commun au plus aristocratique* ». Mais, on l'a vu, la mise en espace n'encourage pas le rapprochement des objets groupés et des étiquettes, qu'elles soient autonomes ou prédicatives.

Enfin, pour les étiquettes qui désignent des types d'objet ou plusieurs objets, la construction du lien est empêchée par le nombre des objets ou l'effet de généralité qui émane des

démonstratifs au pluriel. Pour d'autres, notamment celles qui mobilisent le dessin, ce n'est pas la construction du lien qui est mise en cause, mais plutôt la certification de l'existence du monde d'origine présenté, plus vraisemblable que certifié. Si les bandeaux constituent bien un outil de certification de l'appartenance des objets à leur monde d'origine et de l'existence de ce monde d'origine, principalement ailleurs, ils maintiennent donc une certaine distance, comme le montre l'analyse des interactions entre les registres, avec les objets. Toutefois, l'analyse séparée des registres a montré que le bandeau ne constitue pas le seul élément capable de certifier les mondes d'origines sur le plateau des collections, c'est aussi le cas des panneaux.

2. Les panneaux producteurs d'un *effet de réalité*

Dans la mesure où il est établi que le panneau constitue, de manière générale, une « unité pleine qui contribue de façon autonome au discours de l'exposition » (Desjardins & Jacobi, 1992 : 14 ; Jacobi, 1989), démontrer que les panneaux sont mis à distance des objets ne constitue pas un objectif en soi. Néanmoins, nous souhaitons rendre compte de la relation des panneaux aux objets sur le plateau des collections. En préambule, disons d'abord que les panneaux figurent sur deux types d'emplacements. Une partie d'entre eux est placée sur la paroi en cuir ou sur les murs et les cloisons de l'espace d'exposition, tandis que le plus grand nombre figure sur un des deux côtés les plus étroits des vitrines, en sachant que toutes les vitrines ne portent pas de panneau. Deux d'entre eux, « Insulinde : le trésor » en Océanie et « Décors au pochoir » (voir annexe p. 71) en Asie, sont placés à côté d'une vitrine sur mesure, sur le même plan que les objets. Les autres sont orientés de telle façon qu'on ne peut pas les consulter et regarder le contenu des vitrines en même temps. Quant aux panneaux qui figurent sur les cloisons ou la paroi en cuir, ils sont les plus isolés, sauf pour ceux qui se trouvent dans les boîtes architecturales les plus petites ou près des estrades.

2.1 Les déictiques, marque d'une relation entre les panneaux et les objets ?

Si la mobilisation des panneaux varie selon les séquences, la relation spatiale des panneaux aux objets entretient toujours une forme de distance, soit par l'orientation des panneaux, soit par l'espace ménagé entre eux. Toutefois, certains comportent des déictiques faisant référence à des objets proches, seuls ou groupés, dans l'exposition, ce qui peut laisser penser qu'ils entretiennent une relation particulière aux objets désignés. Reste à savoir si les

panneaux embrayés participent véritablement à certifier l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine. Ce cas de figure se présente dix fois sur le plateau, sur des supports de disposition spatiale différents, dans les séquences océanienne, asiatique et africaine. L'un des panneaux intitulé « Djennenké » figure, lui, dans l'espace central de passage (voir annexe p. 72). Il concerne une sculpture placée sur un socle et associée à une étiquette autonome¹¹² et à une étiquette prédicative. On peut y lire :

*« Anonymes, les œuvres africaines sont associées à des peuples, des styles, des ateliers ou des mains d'artiste. **Cette sculpture** présente des affinités avec la statuaire en terre cuite de Djenné par le traitement des scarifications du visage, des parures, des mains. Le geste des bras levés rappelle celui des statues tellem, peuple établi avant les Dogon dans la falaise de Bandiagara. **Cette œuvre** est attribuée à leurs voisins Soninke, venus de Djenné, réfugiés dans la falaise lors du déclin de l'Empire de Ghana au 11^e siècle. La solennité de **ce personnage** au visage masculin et aux seins nourriciers évoque un être supérieur qui assure protection, nourriture et fécondité. Deux fidèles respectueux confirment la domination. »*

On retrouve ici certains des éléments décrits dans l'étiquette autonome, mais ce texte figure bien sur un panneau, probablement en partie à cause de la situation de cet objet à l'entrée du plateau. Dans ce contexte, l'usage du panneau embrayé marque un peu plus le statut particulier de l'objet isolé placé en introduction du plateau des collections. La première phrase, « *Anonymes, les œuvres africaines sont associées à des peuples, des styles, des ateliers ou des mains d'artiste* » explique les conditions de certification de l'appartenance des objets africains à leur monde d'origine, mais sans faire apparaître distinctement si ces conditions de certification sont formulées au sein du monde d'origine ailleurs ou du monde d'origine muséal, tandis que le reste du texte s'emploie à certifier le lien de l'objet exposé à son monde d'origine ailleurs en rendant visibles les étapes du raisonnement.

Dans la séquence asiatique, deux autres objets isolés sont associés à un panneau embrayé, l'un avec une étiquette autonome, l'autre avec une étiquette prédicative. Sur le panneau intitulé, « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng » (voir annexe p. 72) on peut lire :

*« **Cette soie peinte** représente la Cérémonie du premier Sillon qui se déroulait le premier jour de la seconde période du printemps, au Temple de l'Agriculture. Après avoir honoré l'Empereur mythique Shennong, à qui étaient attribuées l'invention de l'agriculture et la découverte des vertus médicinales de certaines plantes, l'Empereur creusait trois sillons d'est en ouest à l'aide d'une charrue attelée à un buffle. Derrière lui, un haut dignitaire tenait un fouet. Le préfet de Pékin portait un récipient contenant*

¹¹² En voici le contenu : « Statue androgyne / Style Djennenké / Population pré-dogon / Mali, plateau de Bandiagara / 10^e-11^e siècle / bois / Sculpté dans un seul bloc de bois, ce chef d'œuvre de l'art africain représenterait un roi. Sous ses seins nourriciers, de part et d'autre du nombril, deux personnages figurés en haut relief indiquent, par leur position, respect et allégeance ».

les graines, semées par le ministre des finances. Ce rite encore pratiqué au sein de nombreuses populations d'Asie du Sud-Est, ouvre la saison agricole. »

Là encore, le contenu du panneau pourrait figurer dans une étiquette prédicative, puisqu'il décrit avant tout ce que la soie peinte, un des deux objets, représente, et donc, sous un certain angle, son monde d'origine ailleurs.

C'est également le cas, concernant plusieurs objets, dans la sous-unité océanienne dont le panneau intitulé « Masques de Mélanésie / Bougainville et Nissan » explique (voir annexe p. 73) :

« Ces masques sont constitués d'une armature de bambou et de rotin recouverte de tapa – étoffe d'écorce battue. Si les éléments ajoutés de part et d'autre des masques sont communs à tous, les motifs polychromes restent associés, pour chaque île, aux différents esprits et danses, souvent liés aux récoltes. Cette structure de masque se retrouve dans l'aire Tami, à l'est de la Papouasie-Nouvelle-Guinée, en Nouvelle-Bretagne et jusqu'au nord des îles Salomon et témoigne des échanges entre les îles. »

Ou, dans la séquence africaine, sur le panneau « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara » (voir annexe p. 73) sur lequel on peut lire :

« Les Dogon (vers le 15^e siècle) et les Tellem (du 10^e au 16^e siècle) ont succédé aux Toloy qui vécurent au 3^e siècle avant J.-C. Découvertes dans les grottes cimetières de la falaise, ces sculptures appartiennent au matériel funéraire : on interprète le geste des bras levés comme un signe de prière. Leur patine croûteuse vient des nombreuses libations sacrificielles accomplies par les Dogon qui, peu à peu, assimilèrent la statuaire tellem. Le forgeron sculpteur privilégie la représentation humaine identifiée par la maternité, le cavalier et les ancêtres primordiaux, archétypes de l'art dogon. »

Le cas de figure est un peu différent pour l'objet isolé qui appartient à la sous-unité intitulée « Gardien de la Loi Bouddhique, *dharmapâla* » (voir annexe p. 74) dans la séquence asiatique, désigné par un déictique dans le texte du panneau et décrit dans l'étiquette prédicative qui lui est associée de la façon suivante :

*« Peinture bouddhique *thang-ka* » « Gardien de la loi Bouddhique, *dharmapâla* / *Guardian of the law (Dharma)* / Tibet / 17^e siècle / gouache sur toile / Forme synchrétique de la déesse dPal-Idan-Iha-mo et Mâhâkâla. De couleur sombre, Mâhâkâla, courroucé, ceint d'une peau de tigre et couvert de bijoux est l'un des protecteurs de la Loi Bouddhique et des monastères. dPal-Idan-Iha-mo, déesse terrifiante, est la protectrice particulière des Dalaï-Lamas et de la ville de Lhassa / Don Jacques Bacot / n° d'inventaire »*

Les éléments du monde d'origine ailleurs et muséal sont présents, sans déictique, dans cette étiquette. Le panneau, de son côté, est centré sur la peinture tibétaine en général, donc sur la certification de l'existence du monde d'origine ailleurs de l'objet exposé. L'appartenance de la peinture double face exposée au monde d'origine décrit est, quant à elle, implicite puisque,

suite à la description du monde d'origine ailleurs, la peinture est décrite en elle-même, mais pas distinctement, comme appartenant au monde d'origine décrit :

« Murale (Idebs-ri) ou mobile (thang-ka), la peinture tibétaine est toujours associée au rituel. Qu'elle soit de sujet religieux, et considérée comme support du corps de la divinité, ou narrative et biographique, ayant une fonction d'enseignement et une valeur d'élévation morale, sa réalisation est soumise à de stricts préceptes iconographiques. Ces impératifs sont le gage de l'efficacité de l'œuvre, dont la seule vue élève la conscience. Cette peinture double face figure une divinité gardienne de la Loi Bouddhique, peinte en polychromie inversée sur chaque côté de la toile. Antérieures au 17^e siècle, les peintures double face sont extrêmement rares. »

Pour ce dernier exemple, on est davantage dans la logique du panneau que dans celle de l'étiquette prédicative. C'est aussi le cas pour les panneaux embrayés qui font référence à des groupes d'objets exposés et, par extension, à des types d'objets. Ainsi, le panneau « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : figurines magiques » (voir annexe p. 74) placé sur une vitrine cadre explique :

« Un style général caractérise ces statuettes sculptées dans la région de la côte nord de la Nouvelle-Guinée. Leur usage n'est pas toujours connu, mais il pourrait s'agir de figures magiques. Selon leur taille, elles étaient conservées dans "la maison des hommes", attachées au sac de fibres des hommes ou encore gardées dans ces mêmes sacs. »

C'est aussi le cas du panneau « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Statuaire culturelle » (voir annexe p. 75) où l'on part du particulier, les images exposées, pour aller vers le monde d'origine ailleurs des divinités *Bochio* ou des ancêtres *sakab tchitchiri* en général :

« Médiatrices entre les hommes et les forces invisibles, dieux ou ancêtres, ces images anthropomorphes protègent leurs propriétaires, sa famille et ses biens. Divinités bochio du Bénin ou ancêtre sakab tchitchiri du Togo veillent à l'extérieur des habitations, directement plantés en terre. Souvent sommairement sculptés, ils gardent la forme naturelle du bois dont ils sont issus, patinée par le temps, l'action du climat, et des offrandes régulières végétales ou animales. »

Ou encore du panneau « Théâtre d'ombres du Hebei » (voir annexe p. 75) qui explique :

« Ces figures en peau d'âne sont caractéristiques du Hebei, centre important du théâtre d'ombres. La plupart des personnages sont actionnés à l'aide de trois baguettes : une pour le corps et deux pour les bras, tenues par un seul montreur. Un petit orchestre accompagne les mouvements, donne le rythme avec les instruments à percussion et suit le chant avec les instruments à vent ou à corde. Le répertoire reprend les thèmes et les histoires du théâtre d'acteurs. Comme dans l'opéra classique on distingue quatre types de personnages principaux, les rôles d'homme, sheng ; les rôles de femme, dan ; les visages peints, jing ; et les clowns, chou. »

Le panneau « Insulinde : le trésor », (voir annexe p. 71) placé sur le même plan qu'une vitrine sur mesure, désigne, lui aussi, un type d'objet, il reste donc dans un discours général et non lié spécifiquement aux objets exposés :

« Richesse, prestige et sacralisation présidaient à la création de ces parures portées par les nobles, les fiancés, les guerriers ou ornant les défunts et les statues d'ancêtres. Tissus et bijoux étaient étroitement liés. Chargés de vitalité, ils possédaient une signification symbolique et réglaient les échanges matrimoniaux. La plupart appartenaient au trésor familial conservé dans la maison gardienne de toutes les traditions, Adat. Ils pouvaient aussi être des ornements personnels ou des amulettes. »

On constate donc que, dans certains cas, les panneaux embrayés permettent de créer un lien entre les objets exposés et des considérations d'ordre plus général sur le type d'objet auquel les objets exposés appartiennent.

Dans un autre cas, l'association d'un démonstratif avec un déictique de lieu au sein d'un panneau permet de faire le lien entre des objets épars dans l'exposition, mais tous associés au même titre que celui du panneau, comme pour « Le legs du docteur Pierre Harter ». Le panneau indique ainsi :

*« En 1952, Pierre Harter se rend pour la première fois au Cameroun et décide de se spécialiser dans les maladies tropicales. À partir de 1956, sillonnant l'ouest du pays, le Docteur Harter vivra au cœur des villages et deviendra l'ami de plusieurs chefs des régions Bamileke, Bangwa, et Bamoun. Pour le remercier des soins qu'il lui avait prodigués, le chef de Banka lui offre un poteau sculpté, premier objet d'une collection dont cinquante-trois pièces furent léguées à l'État français. **Exposé ici dans sa totalité, ce legs témoigne de l'engagement d'un homme auprès des peuples du Grassland et ces objets illustrent, grâce à sa clairvoyance, la puissance et la diversité formelle de l'art de ce pays.** »*

Il participe donc à certifier l'appartenance des objets désignés au monde d'origine ailleurs mais aussi, fait plus rare, au monde d'origine muséal.

Enfin, sur un dernier panneau intitulé « Insulinde : le trésor » (voir annexe p. 76), on trouve, en petit et sous le texte, qui n'est pas embrayé, la mention « **Ces parures, datant pour la plupart du 19^e et de la première moitié du 20^e siècle, ont été données par Monique et Jean-Paul Barbier-Mueller.** » Il est vrai que le texte parle de parures, mais de telle façon que ce déictique, entièrement tourné vers la certification du monde d'origine muséal des objets, se rapporte plutôt à des objets exposés non loin du panneau.

On constate donc que, même embrayés, les panneaux participent davantage à certifier l'existence du monde d'origine, en particulier du monde d'origine ailleurs, des objets exposés que leur appartenance à ce monde d'origine, en grande partie parce qu'ils sont désignés de manière collective, mais pas seulement. Certes, deux d'entre eux fonctionnent véritablement comme des étiquettes prédictives, en sachant que les objets désignés sont également associés à des étiquettes autonymes, et les panneaux embrayés encouragent indiscutablement à considérer les objets dans la perspective du monde d'origine décrit. Cependant, parce que ces

cas de figure sont rares, et parce que, comme les autres, les panneaux embrayés sont placés à distance des objets, on peut considérer que, de manière générale, la relation des panneaux aux objets est bien caractérisée par la distance, chacun gardant une certaine autonomie vis-à-vis de l'autre.

2.2 *L'effet de réalité*

Contrairement à ce qui a pu être observé des relations entretenues entre les bandeaux et les objets, une très large majorité des panneaux ne certifie pas l'appartenance des objets au monde d'origine ailleurs représenté sur les cartes et aux mondes d'origine ailleurs et muséaux décrits dans les textes, à l'exception de ceux intitulés « Djennenké », « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng », « Masques de Mélanésie / Bougainville et Nissan » et « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara » – quatre sur plus de cent vingt. En effet, les textes de ces panneaux comportent des déictiques qui font directement référence aux objets exposés, ils participent donc à créer un lien explicite entre l'objet ou les objets désignés et le monde d'origine décrit et représenté dans le panneau.

Sur le panneau « Djennenké », les déictiques permettent de certifier l'appartenance de l'objet à son monde d'origine ailleurs en l'*attribuant* aux « voisins des Dogon ». Sur le panneau « Rite du Premier Sillon de l'Empereur Yongzheng », le texte est totalement tourné vers la description du rite en question, représenté sur la soie peinte exposée. Seule la mention de « Pékin » dans le texte permet de faire le lien avec la carte de la Chine présentée au-dessus. Sur le panneau « Masques de Mélanésie / Bougainville et Nissan », les deux masques exposés sont désignés en eux-mêmes, mais aussi par rapport à une « structure de masque » existant dans une aire géographique décrite et représentée, en partie seulement, sur la carte. Enfin, dans « Savanes et Sahel subsahariens / La falaise de Bandiagara », le texte précise la fonction des objets dans leur monde d'origine ailleurs et, comme la carte, indique le lieu de leur « découverte » : la falaise de Bandiagara.

En dehors de ces quatre panneaux, les textes comportant des déictiques ne favorisent pas particulièrement la construction d'un lien entre les objets exposés et le monde d'origine décrit et cartographié sur les panneaux, pas plus que les textes sans déictique qui restent, en tout état de cause, les plus nombreux. Par ailleurs, les deux panneaux placés sur le même plan que les objets ne font pas exception : l'un, « Insulinde : le trésor », comporte un déictique qui renvoie à un type d'objets, l'autre « Décors au pochoir » en Asie, n'est pas embrayé.

Pourtant, panneaux et objets sont bien pris dans des processus de production de signification, ne serait-ce que parce qu'ils cohabitent au sein de sous-unités sur le plateau des collections.

Si la relation des objets aux panneaux ne participe pas à certifier l'appartenance des objets aux mondes d'origine, les panneaux certifient néanmoins l'existence des mondes d'origine, ou au moins du monde d'origine ailleurs, comme l'a montré l'analyse séparée des registres (voir chapitre 7). Toutefois, un lien implicite est entretenu entre panneaux et objets à travers leur proximité au sein de sous-unités. Ce lien est à l'origine d'un *effet de réalité*.

On trouve chez Barthes, traquant le « détail inutile » ayant pour seule fonction de signifier le réel dans les œuvres littéraires de la modernité, des éléments pour interpréter le lien entretenu entre les panneaux et les objets (1968 : 84-89). En effet, il semble bien que les panneaux aient pour principale fonction de signifier l'existence des mondes d'origine des objets exposés, comme les détails inutiles signifient le réel. Toutefois, l'*effet de réalité* est différent de « l'effet de réel » décrit par Barthes parce que, contrairement à lui, il ne participe pas à rendre *vraisemblable* le monde d'origine décrit ou représenté (*Ibid.* : 88). D'ailleurs, rien ne permet de douter ni de l'authenticité des informations rassemblées au sein des panneaux ni de celle des objets. En revanche, c'est la relation des mondes d'origine décrits dans les panneaux aux objets exposés qui est de l'ordre du vraisemblable. En d'autres termes, la présence des panneaux participe à donner une représentation des mondes d'origine des objets exposés, notamment à travers la représentation indicielle que constitue la carte, mais c'est seulement dans l'étiquette qu'ils sont certifiés, à moins que ce ne soit aussi le cas dans la relation des objets aux composants du registre médiatique audiovisuel.

3. Les Relations entre audiovisuels et objets

On a constaté, dans l'étude du registre de l'audiovisuel, que la plupart des programmes proposés sur le plateau des collections s'employaient à certifier l'existence du monde d'origine des documents diffusés. Pour certains, comme les écrans ou les projections des boîtes à musique, cette authentification est assurée par la brève apparition des crédits ou du générique. Pour les écrans tactiles, il est possible de sélectionner les onglets « Générique » ou « Crédits » qui, une fois activés, défilent automatiquement. Cependant, ce n'est pas le cas de tous, et certains dispositifs ne comportent pas de certification du monde d'origine des documents qu'ils mobilisent, du moins pas au sein du registre de l'audiovisuel. L'étude des registres de l'exposition en interaction doit, d'abord, permettre de vérifier que ces documents

sont authentifiés par ailleurs. Elle vise, ensuite, à observer plus généralement les rapports entretenus entre le registre de l'audiovisuel et celui des objets afin de voir si les dispositifs audiovisuels participent à certifier l'appartenance des objets exposés à leurs mondes d'origine.

3.1 Tous les audiovisuels ne sont pas authentifiés

Les programmes dont l'authentification est réalisée en dehors du registre des audiovisuels sont toujours des programmes sonores. Ils sont authentifiés par l'intermédiaire du registre scriptovisuel, plus précisément à l'aide d'étiquettes. Certaines d'entre elles, prédicatives, prennent place sur un support au format des panneaux et se rapportent à un programme constitué d'un document unique, comme « Discours d'adieu » et « Comment Ikpwet rapporta la nuit » (voir annexe p. 77). D'autres sont autonymes, comme pour les chants de Papouasie-Nouvelle-Guinée (voir annexe p. 78). Dans ce cas, elles se présentent sous forme de listes dont les étiquettes sont numérotées, exactement comme pour les objets exposés. Dans ce dernier cas, la présence des étiquettes, si elle permet bien d'authentifier les extraits à la fois institutionnellement – les enregistrements provenant des éditions du Cnrs associé au musée de l'Homme et de Radio France –, et par rapport à leur monde d'origine ailleurs, ne permet pas d'identifier individuellement les extraits diffusés. En effet, ceux-ci ne sont pas identifiés dans l'enregistrement et le programme, relativement long (20 minutes), ne permet pas forcément de repérer le début de la diffusion, marqué seulement par un silence. Au-delà de la difficulté rencontrée pour identifier les extraits diffusés, on note également que leur association avec un message linguistique qui prend la forme d'une étiquette les identifie aux objets de musée, même si l'absence de numéro d'inventaire rappelle qu'ils n'ont pas le statut d'objet de musée.

Pour les dispositifs décrits jusqu'ici, y compris ceux qui ne sont pas authentifiés au sein du registre de l'audiovisuel, l'authentification est donc bien réalisée dans l'exposition, mais toujours rapidement, avec parfois la contrainte de devoir sélectionner un onglet pour faire apparaître les crédits à l'écran et, de manière générale, sans permettre d'identifier aisément, ou même sans permettre d'identifier du tout, une image, une séquence ou un extrait précis, donc en maintenant une certaine distance entre ces éléments et les moyens de certification. Par ailleurs, l'étude des registres en interaction montre également que, dans certains dispositifs, les documents mobilisés ne sont pas authentifiés.

On observe, ainsi, que le dispositif sonore diffusé dans la boîte architecturale « Éthiopie / La peinture chrétienne » (voir annexe p. 79) ne comporte aucun élément, ni dans l'enregistrement lui-même ni dans le registre scriptovisuel, qui authentifie les extraits diffusés. C'est d'autant plus flagrant que l'appartenance des fresques qui figurent dans la boîte architecturale à leur monde d'origine est, elle, certifiée. Elles datent de la fin du XVII^e - début du XVIII^e siècle, ce qui ne peut techniquement être le cas des extraits diffusés, forcément postérieurs. En l'absence de certification du monde d'origine des extraits, on peut toutefois déduire que ceux-ci existaient à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle en Éthiopie, autrement dit, dans le monde d'origine des fresques, mais sans en avoir la confirmation dans l'exposition. Parce qu'il n'authentifie pas la source des enregistrements et le lien des fresques exposées aux extraits diffusés, ce dispositif ne peut être interprété comme participant à une reconstitution, comme une « unité écologique » au sens de Rivière (1989 : 278). En revanche, le dispositif participe à créer une ambiance dans la boîte architecturale dédiée à la peinture chrétienne.

Un cas de figure similaire se présente pour les projections photographiques de la séquence asiatique qui ne comportent ni titre ni crédits ou générique de fin ni, d'ailleurs, de transition entre le début et la fin des projections (voir annexe p. 79). Là encore, le registre scriptovisuel n'est pas mobilisé pour authentifier les documents projetés. Sans texte pour limiter la prolifération du sens, l'image seule est engagée dans l'identification et dans l'interprétation de ce qu'elle représente (Barthes, 1964a : 44). Il est vrai que le dispositif technique à l'origine des images participe à attester de l'existence du monde d'origine ailleurs immortalisé, ou tout au moins du « ça a été » des situations représentées (Barthes, 2002 (1980) : 854). Toutefois, sans l'intervention du texte, le média photographique seul ne permet pas d'authentifier les scènes représentées, d'autant plus que les images sont détournées, créant une distance avec le contexte de la prise de vue.

S'il n'y a pas de relation entre les images et le registre scriptovisuel on peut, par contre, se demander si l'authentification de ces images, des portraits en pieds d'individus, peut se réaliser dans leur relation avec les costumes exposés dans les vitrines sur lesquelles sont projetés les programmes. Il apparaît alors que la projection, orientée vers l'extérieur des vastes vitrines sur un des plus petits côtés, ne permet pas de regarder simultanément les vues du programme et la dizaine de costumes exposés. Si l'on ajoute que la projection comporte un grand nombre de vues projetées entre trois et quinze secondes chacune, on rend compte de la nécessité de voir les images en même temps que les costumes pour les reconnaître. En revanche, les conditions de diffusion observées suffisent à identifier une ressemblance entre

les propriétés visibles des vêtements portés à l'image et celui des vêtements exposés. Dans ce contexte, le dispositif ne peut qu'évoquer un monde d'origine ailleurs incarné dans le vêtement porté et dans la variété des vêtements, et pas certifier son existence ; encore moins certifier l'appartenance des objets exposés ou représentés au monde d'origine ailleurs.

Enfin, un dernier programme audiovisuel, diffusé dans une des boîtes architecturales, n'est authentifié ni par un générique ni au sein du registre scriptovisuel. Il présente pourtant des images vidéo qui constituent, comme la photographie, une « émanation du référent » (Barthes, 2002 (1980) : 854). Dans le cas présent, le montage de ces images de formes et de sources apparemment différentes, ces dernières n'étant pas indiquées, la traduction partielle des propos et l'absence de voix off en font davantage une *création* audiovisuelle sur les pratiques de divination chez les Senoufo en général et sur une histoire individuelle fictive, ou du moins non authentifiée, celle du jeune Nawo victime d'une attaque au bois sacré (voir annexe p. 79). Là encore, le dispositif participe à évoquer un monde d'origine ailleurs incarné par plusieurs *personnages* plus ou moins identifiés à travers une situation récurrente, mais pas à certifier son existence ni l'appartenance d'objets exposés ou représentés au monde d'origine ailleurs.

3.2 Les audiovisuels authentifiés sans relation avec les objets

Parmi les dispositifs audiovisuels authentifiés, cette fois, au sein du registre de l'audiovisuel, certains n'entretiennent aucune relation avec les objets exposés. C'est indéniable pour les programmes projetés dans les boîtes architecturales aussi nommées les « boîtes à musique est » et « ouest », dans la mesure où celles-ci ne comportent pas d'objets. C'est aussi le cas du globe, en Océanie, qui n'entretient pas non plus de lien avec les objets. L'analyse de ce dispositif a montré que la variété des thèmes qu'il développe fait de ce programme un programme *encyclopédique* capable d'aborder l'Océanie sous tous ses aspects, de sa formation il y a plus de 250 millions d'années aux cyclones de 2005 et du peuplement aux grands découvreurs du Pacifique, mais les objets exposés y sont totalement absents, que ce soit visuellement ou dans les thèmes abordés. Le globe apparaît donc comme un outil de certification de l'existence du monde d'origine ailleurs des objets à l'échelle de la séquence océanienne.

Les écrans tactiles participent aussi à rendre présents, sur le plateau, les mondes d'origine des objets, en mobilisant, cette fois, des documents authentifiés. Malgré cela, la mise en espace rend compte de l'autonomie des programmes des écrans tactiles vis-à-vis des objets exposés,

d'une part parce que les écrans sont toujours placés en retrait dans la paroi en cuir, d'autre part parce que, dans une même séquence continentale, ils diffusent parfois l'ensemble des programmes proposés, quel que soit leur emplacement dans l'exposition¹¹³.

C'est systématiquement le cas dans les séquences africaine et américaine où chaque poste diffuse l'ensemble des programmes proposés ; c'est le cas seulement pour trois postes sur six en Asie – les programmes « Tissus d'Asie », « Genèse des monothéismes » et « Vivre sans écriture » associé à « L'art de la parole » figurant individuellement sur un poste en plus de leur diffusion sur les postes comportant l'ensemble des programmes – ; tandis qu'en Océanie, trois postes sont réservés à « La chambre des écorces » – programme où figurent les étiquettes des objets exposés dans la vitrine du même nom ce qui relativise son autonomie vis-à-vis des objets exposés –, deux à « La nature à l'œuvre » et un dernier à « Architecture et espace cérémoniels », ce qui fait six postes sur dix dédiés à un seul programme.

Cependant, si certains programmes bénéficient d'un poste de consultation réservé, la situation de l'écran tactile dans l'espace ne paraît, même dans ce cas, pas déterminante pour consulter les programmes dans la mesure où, en Asie comme en Océanie, les programmes isolés sont tous également présents sur les postes qui comportent l'ensemble des programmes, ils peuvent donc être consultés, eux aussi, en plusieurs points de l'espace d'exposition.

3.3 Les audiovisuels authentifiés en relation avec les objets

Cependant, certains programmes audiovisuels, parmi ceux diffusés sur les écrans, entrent bien en relation avec les objets exposés, relations qui poussent, cette fois, à interroger la participation des programmes en question dans la certification de l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine. Comme on a pu le rappeler un peu plus haut, les documents diffusés sur les écrans placés sur le côté des vitrines ou dans les boîtes architecturales sont tous authentifiés par l'intermédiaire des « Crédits » diffusés à la fin des programmes. Certaines images, mouvantes ou mobiles, sont également authentifiées par des textes-encarts au cours de la diffusion des programmes. De leur côté, les objets sont tous authentifiés, vis-à-vis de leurs mondes d'origine ailleurs et muséal, par une étiquette. La certification de l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine ne se joue donc pas dans la relation entre les objets exposés et les programmes diffusés, elle est réalisée par l'étiquette. En revanche, dans la

¹¹³ Leur moyenne de consultation est longue, une heure environ avec des postes pouvant comporter trois heures et demie de programme.

mesure où les écrans certifient l'existence d'un monde d'origine ailleurs, on peut interroger le lien des objets aux mondes d'origine représentés dans les programmes en commençant par observer la place qu'y occupent les objets exposés.

L'analyse des programmes montre que certains d'entre eux comportent des extraits ou des images dans lesquelles on ne reconnaît pas d'objet exposé¹¹⁴. C'est le cas du programme « La bataille » placé sur la paroi en cuir dans la séquence océanienne. Après la diffusion du titre, l'animation qui vise à localiser l'espace représenté apparaît à l'écran, réalisant un zoom sur la Papouasie occidentale puis un autre sur la *Baliem valley*. Suite à cette séquence, un extrait de film de près de cinq minutes est diffusé avec sa bande-son originale mais sans sous-titrage. Bien qu'il y ait des textes-encarts au début de la diffusion des images¹¹⁵, seuls les crédits nous apprennent qu'il s'agit d'un extrait du film de Robert Gardner intitulé *Dead Birds* daté de 1961. On y voit des hommes presque nus, un texte-encart nous apprend que ce sont des Dani, se battre armés de lances et d'arcs dans des collines, puis la fin de la bataille et la mort d'un des guerriers touché par une lance et transporté sur un brancard. Certes, non loin du programme, deux vitrines transparentes bifaces sont associées au bandeau « Mélanésie / L'art de la guerre ». Le programme pourrait faire référence aux objets qui y sont exposés sauf que ce sont uniquement des boucliers et qu'aucun n'est attribué aux Dani de la vallée de Baliem.

Mais ce n'est pas l'apanage des programmes diffusés sur la paroi en cuir, à l'écart des objets, de ne pas montrer d'objets exposés à l'image. Sous le panneau « L'Amazonie », sur le côté de la vitrine cadre « L'Amazonie / Omniprésence du décor », on trouve également le programme « L'esthétique de la prédation » dans lequel les objets exposés – figurines, peau servant de siège pour les fêtes, cache-sexes, vases zoomorphes, bols et pots, urne funéraire – n'apparaissent pas. Ce programme sans séquence de localisation est composé de trois extraits de films : une chasse aux oiseaux avec la bande sonore originale non sous-titrée, la préparation d'une tête réduite Jivaro en couleur et un extrait de film en noir et blanc, les deux derniers sans bande-son ; de photographies en couleur et en noir et blanc et de gravures.

Cependant, dans certains des programmes diffusés sur les écrans, on voit apparaître à l'image certains des objets exposés, ou du moins le même type d'objet – nuance importante. C'est le cas dans le programme « Parures de Polynésie » placé sous le panneau « Polynésie : hommes et dieux / La tête, lieu du sacré ». Après la diffusion du titre, mais sans séquence de

¹¹⁴ Encore une fois, nous ne disposons pas d'images ou de captures d'écran des programmes diffusés sur les écrans et les écrans tactiles.

¹¹⁵ Le premier explique que « Chez les Dani de la vallée de Baliem, les batailles sont fréquentes pour venger et apaiser les esprits » et le second : « Les affrontements se font le plus souvent sous forme d'escarmouche ».

localisation, on y reconnaît le casque de chef *Mahiole* des îles Hawaï exposé dans la vitrine associé au numéro [1]. Le casque de chef est représenté sur une planche de dessins identifiée et authentifiée par l'apparition du texte-encart « *Le Costume historique*, A. Racinet, 1881 ». En plus d'être associée à un texte-encart, la représentation du casque bénéficie d'une mise en valeur particulière : après un travelling avant, l'objet est détourné et éclairé un instant tandis que le reste de la planche est assombri. Rien, dans l'étiquette associée à l'objet dans la vitrine, bien qu'elle soit prédicative, ne permet de confirmer que l'objet représenté est bien l'objet exposé :

« Casque de chef, *mahiole* / Les plumes permettaient la circulation du pouvoir divin de la nature. Les rouges viennent des *iwi* (passereaux), capturés au filet. Les jaunes étaient prélevées sur les ailes et la queue des *o'o*, relâchés afin que leurs plumes repoussent / Îles Hawaï / Milieu du 19^e siècle / *vannerie, plumes rouges et jaunes de passereaux forestiers* / ancienne collection Le Goaran de Trosselin / 71. 1909.... ».

Si l'on en croit l'étiquette, l'objet date du milieu du 19^e siècle et est entré dans les collections en 1909, mais sans qu'il soit fait référence à sa représentation par Auguste Racinet en 1881 ni aux conditions qui ont poussé Racinet à représenter cet objet.

Un cas de figure un peu différent se présente dans la boîte architecturale « Savane et Sahel subsahariens / Masques dogon » dans laquelle est diffusé le programme « Sorties de masque dogon ». Dans les scènes filmées par Marcel Griaule, Jean Rouch et Jean-Paul Colleyn à différentes époques et montées les une à la suite des autres, on reconnaît certains des masques exposés dans la boîte architecturale. Là aussi, les images sont authentifiées en étant associées à un texte-encart indiquant le titre du film original, le nom de son réalisateur et la date de sa réalisation comme « *Mali kow* réalisé par Jean-Paul Colleyn en 2000 ». Mais, contrairement au casque de chef de Polynésie dont le lien avec le dessin d'Auguste Racinet n'est pas certifié, trois des objets exposés ont été collectés en mars 1935 lors de la troisième mission Marcel Griaule, comme l'indiquent les étiquettes, année où le film *Sous les masques noirs*, dont un extrait est diffusé dans le programme, a été réalisé par Marcel Griaule. Toutefois, le lien entretenu entre les objets exposés issus de la troisième mission Griaule et les images tournées par Griaule en 1935 reste implicite. Ni le programme ni les étiquettes n'affirment que les objets exposés sont bien ceux qui apparaissent à l'image, mais la ressemblance entre les objets représentés et les objets exposés associée à la certification du monde d'origine des objets dans l'étiquette et du monde d'origine des images dans le programme, sans oublier l'effet du rapprochement des deux composants de l'exposition dans une même boîte architecturale, participent bien à constituer un lien particulier entre le programme et les objets.

3.4 La relation des objets aux écrans productrice d'effets de réalité

Le lien particulier identifié entre les programmes diffusés sur les écrans et les objets exposés, que ces derniers – ou des objets semblables – figurent à l'image ou pas, en rappelle un autre : celui des panneaux aux objets. En effet, il semble bien que ces programmes aient pour principale fonction de représenter le monde d'origine des objets exposés. Le fait que le contenu des programmes, autrement dit les documents exploités, n'ait pas été réalisé spécialement pour le plateau des collections va dans le sens de la production de cet effet de réalité. En effet, tous les programmes ont été conçus sous l'autorité du musée à partir de documents authentifiés, réalisés dans des contextes multiples, mais pas spécialement pour le plateau des collections¹¹⁶. Dans ces conditions, la propriété de certifier l'appartenance des objets exposés au monde d'origine ailleurs représenté est moins évidente.

Que des objets ressemblants aux objets exposés – comme la coiffe de chef – ou dont on peut penser que le monde d'origine ailleurs est celui représenté à l'écran – comme les masques de la troisième mission Griaule – apparaissent à l'écran ne fait qu'accentuer l'effet de réalité qui naît de la relation des écrans aux objets, en rendant vraisemblable le lien entre les objets exposés et le monde d'origine représenté. Comme pour les panneaux, rien ne permet de douter de l'authenticité des documents rassemblés au sein des programmes. En revanche, que des objets ressemblant aux objets exposés figurent à l'image ou pas, les programmes certifient tous non pas le lien des objets exposés au monde d'origine représenté sur les écrans mais l'existence des mondes d'origine des objets.

La mise en espace joue un rôle important dans la construction de cet effet de réalité. En tenant à proximité les programmes et les objets réunis au sein d'unités d'exposition, elle invite à considérer ensemble les mondes d'origine représentés et les objets exposés, que ces derniers apparaissent à l'écran ou pas. C'est particulièrement le cas pour les programmes figurant dans les boîtes architecturales et sur le côté des vitrines. En outre, le fait qu'elle maintienne entre eux une certaine distance – les dispositifs décrits figurant sur le côté extérieur des vitrines, orientés différemment des objets exposés, ou à l'écart, dans une boîte architecturale ou sur la paroi en cuir –, permet d'entretenir la relation de ressemblance et le vraisemblable, de ne pas confronter directement les images aux objets, pour finalement produire un effet de réalité.

¹¹⁶ C'est plus difficile à affirmer pour les programmes sonores dans la mesure où des crédits sont indiqués mais pas de date ou de lieu d'enregistrement, par exemple.

3.5 Entre l'effet de réalité et la production d'une ambiance

Les écrans ne sont pas les seuls audiovisuels à entretenir une forme de relation avec les objets qui n'aboutit pas à leur certification. Ainsi, les projections diffusées dans les boîtes à musique est et ouest créent une tension entre la production d'un effet de réalité et la production d'une ambiance. On a vu, dans l'analyse séparée des registres, que la conception des programmes, tant sonore que visuelle, et les conditions techniques de leur diffusion concouraient à produire une ambiance (voir p. 181-185). Le fait que ces deux boîtes architecturales soient mises à l'écart des objets, aucun n'y étant exposé, va dans ce sens. Cependant, les documents diffusés sont authentifiés, rapidement, par deux séquences-textes qui apparaissent au début et à la fin de la diffusion. La seconde est la plus détaillée : y sont mentionnés la « direction scientifique » et les crédits des « sons et images » diffusés, entre autres. Ces caractéristiques font des projections un dispositif ambigu qui authentifie le monde d'origine représenté et, en même temps, qui donne une représentation *ambientale* de ce monde d'origine.

Enfin, certains dispositifs participent clairement à produire une ambiance. Sonores ou visuels leurs contenus ne font pas l'objet d'une authentification sur le plateau des collections, mais ils sont diffusés dans l'espace où sont exposés les objets, comme dans l'unité « L'Éthiopie / La peinture chrétienne » ou pour les projections de la séquence asiatique. C'est d'ailleurs cette relation avec les objets qui favorise la constitution d'une ambiance, et uniquement de cela puisque rien, dans l'exposition, ne permet de faire explicitement le lien entre les images ou les sons diffusés et les objets exposés. Ici, plus encore que dans la production de l'effet de réalité, l'implicite règne. C'est uniquement parce que les programmes ne sont pas authentifiés qu'on ne peut considérer cet implicite comme producteur d'effet de réalité.

Enfin, il convient de préciser que, en dehors des projections et du globe, l'ensemble des programmes sonores diffusés sur les écrans et sur les écrans tactiles sont aussi accessibles dans un espace du musée surplombant le plateau des collections appelé la « mezzanine multimédia ». Ces programmes, réunis par continent et non par type de programme, y sont accessibles sur des postes d'ordinateurs. Dans cet espace, les programmes gardent la même forme que sur le plateau des collections, mais il est possible d'arrêter et de démarrer les audiovisuels à la demande et la manipulation des programmes tactiles se fait à l'aide de la souris. Deux autres programmes, non diffusés sur le plateau des collections, figurent sur des grands écrans et sur certains des postes d'ordinateur. Le choix qui consiste à rassembler sur un seul dispositif, et dans un espace distinct de celui de l'exposition, les éléments du registre

de l'audiovisuel disponibles sur le plateau des collections qui certifient, au moins en partie, les mondes d'origine représentés, ajoute encore à l'autonomie des programmes audiovisuels vis-à-vis des objets.

Conclusion du dixième chapitre

Les analyses ont montré que les mondes d'origine mobilisés sur le plateau constituent, comme on en a formé l'hypothèse, des interprétants secondaires du statut des objets, même si le lien élémentaire et nécessaire à l'assignation du statut d'objet de musée et d'objet de patrimoine est bien entretenu entre les objets et les étiquettes sur le plateau des collections. Ainsi, le processus interprétatif qui lie les objets aux étiquettes, et donc aux mondes d'origine, concourt bien à faire des objets exposés des objets de patrimoine, mais il participe moins à célébrer l'opérativité de l'objet en tant que médiateur capable de nous mettre en relation avec son monde d'origine qu'à célébrer l'objet lui-même, idée repoussée par Davallon (2006 : 125) mais qui semble bien se réaliser ici.

En effet, l'étude des interactions impliquant, au niveau des sous-unités, les composants certifiant les mondes d'origine des objets – les bandeaux, les panneaux et certains programmes audiovisuels – et les objets dans l'espace, révèle que *seul* le lien des objets aux étiquettes certifie l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine, à l'exception des quatre panneaux qui revêtent les traits caractéristiques des étiquettes prédicatives.

En outre, si le lien des objets aux étiquettes existe, l'analyse montre qu'il ne met généralement pas en valeur le monde d'origine muséal des objets, sauf dans certaines étiquettes prédicatives comme celle attachée au « poteau d'interdit *tutuo* ». Ajoutons que, dans le cas des bandeaux porteurs de plusieurs étiquettes, le système de références croisées, la mise en espace et les particularités de la construction des bandeaux compliquent les allers-retours des objets aux étiquettes. Là encore, on trouve des exceptions, celles présentées plus haut : l'« Autel personnel *thildùu* du sculpteur-devin Thioèpté Palè » et les *boliv* exposés dans l'unité d'analyse « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* ». Enfin, les étiquettes prédicatives associées à un objet isolé participent à certifier l'appartenance des objets aux mondes d'origine décrits et engagent davantage à faire le lien entre l'objet et l'étiquette, mais elles sont largement minoritaires sur le plateau.

Enfin, les éléments révélés par l'analyse de la relation entre les manifestations des mondes d'origine et les objets montrent, finalement, que le savoir mobilisé sur le plateau des

collections n'est pas tourné vers la connaissance des objets mais vers celle du monde d'origine des objets, et tout particulièrement de leur monde d'origine ailleurs dans sa dimension spatiale et, de manière imprécise, temporelle. Qu'ils soient outils de certification ou producteurs de représentation, les mondes d'origine mobilisés sur le plateau apparaissent définitivement comme des interprétants secondaires de l'objet exposé.

En effet, en favorisant la production d'effets de réalité, voire d'ambiances, à travers la construction d'un lien vraisemblable entre les documents diffusés et les objets, d'un côté, et entre les panneaux et les objets exposés, de l'autre, les processus observés participent à donner une représentation du monde d'origine des objets mais pas à certifier l'appartenance des objets exposés à ce monde d'origine. Il y a, là encore, des exceptions. C'est le cas du panneau intitulé « Le legs du docteur Pierre Harter » qui fait mention de l'exposition sur le plateau de cinquante-trois pièces léguées par le docteur Harter à l'État français, et donc du monde d'origine muséal des objets. Unique, ce cas de figure tient probablement pour beaucoup aux conditions imposées par Pierre Harter pour consentir au legs de ces objets¹¹⁷.

En dehors des exceptions énumérées ici, il apparaît clairement que les mondes d'origine, tout en participant à l'assignation du statut patrimonial des objets, laissent la place à d'autres interprétants dans la production du sens des objets.

¹¹⁷ Un dossier complet dédié au legs Harter et consultable au service des archives et de la documentation du musée du quai Branly. Le testament qui y figure, référencé sous le numéro 49 170, donne le détail des conditions imposées par le docteur Harter : « Cette collection formant un tout cohérent exceptionnel, les objets légués devront être exposés en permanence ensemble et en totalité à l'exclusion de tout autre [...]. L'aire devra être circonscrite par des cloisons ou tout autre système approprié de façon à faire le départ nettement entre les objets légués et la collection du musée. » Par ailleurs, un courrier du notaire de Pierre Harter, André Roux, daté du 31 juillet 1991 à l'attention d'Henri Marchal, alors conservateur général du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, témoigne de plusieurs conditions imposées par Harter, et notamment de l'obligation d'exposer de manière permanente la totalité de la collection dans une aire spécifique avec la mention du donateur.

CHAPITRE 11

L'OBJET, INTERPRÉTANT PRIVILÉGIÉ DE L'OBJET

À l'échelle des sous-unités, le plateau des collections compte d'autres interprétants que les mondes d'origine susceptibles de produire le sens des objets au sein de processus qui mettent en jeu les différents registres médiatiques, et tout particulièrement le registre médiatique des objets. L'observation des sous-unités a permis de distinguer différentes formes de relation entre les objets. On identifie ainsi des objets groupés, par deux ou beaucoup plus, et des objets isolés. Ce constat fait du regroupement ou de l'isolement des objets exposés un des interprétants du sens des objets au niveau de la sous-unité. Mais si cet interprétant, impliquant le registre des objets et celui de l'espace, suffit à *désigner* la relation ou l'absence de relation entre certains des objets, il ne permet pas d'interpréter le sens du rapprochement ou de l'isolement des objets, même si la cohabitation au sein de l'exposition d'objets isolés et d'objets groupés donne, tout de même, un statut particulier aux premiers. Ce statut dépend donc moins de la valeur intrinsèque de l'objet que de sa mise en évidence relative opérée par un traitement différentiel (Jacobi & Jacobi, 1985 : 5, in Schiele et Boucher, 1987 : 102). Rappelons d'ailleurs que, sur le plateau des collections, les sous-unités comportant des objets isolés sont bien moins nombreuses que les sous-unités comportant au moins deux objets¹¹⁸.

Au niveau de la sous-unité, d'autres processus interprétatifs impliquant le registre des objets peuvent participer à donner du sens au rassemblement ou à l'isolement des objets. L'un associe le registre scriptovisuel, et plus particulièrement le titre de bandeau et le texte introductif – quand il y en a –, au registre des objets ; l'autre concerne seulement le registre des objets. Tous deux devraient permettre d'interpréter le sens du rapprochement ou de l'isolement des objets dans les sous-unités du plateau des collections. Nous tâcherons de rendre compte ici de l'ensemble des processus interprétatifs énumérés et susceptibles d'être réalisés au sein des sous-unités.

¹¹⁸ En comptant d'après le corpus photographique le nombre d'objets isolés, c'est-à-dire exposés seuls dans une vitrine ou sur une estrade, et en le rapportant aux 3 500 objets exposés sur le plateau des collections, on constate que 3,4 % des objets sont isolés : au moins 96 % des objets sont donc exposés par deux ou plus.

1. Le système des objets exposés : un système complexe

1.1 Fonction d'ancrage du titre et du texte introductif vis-à-vis des objets

Les travaux de Barthes sur la rhétorique de l'image (1964a) fournissent des outils pour comprendre de quelle façon le titre, parfois associé au texte introductif, peut être considéré comme un interprétant du sens des objets exposés. Barthes y développe l'idée de la polysémie du message iconique et de la capacité du message linguistique à limiter la prolifération du sens délivré par l'image à laquelle il est associé. Or, en rapprochant la polysémie de l'image et la polysémie de l'objet ou du groupe d'objets exposés, on ne peut que constater leur propriété commune de produire « une interrogation sur le sens » de l'image, d'un côté, de l'objet ou du rassemblement des objets de l'autre (1964a : 44).

Avant de poursuivre, rappelons que, sur le plateau des collections, les objets sont principalement exposés sur des estrades, sur fond noir ou dans des vitrines transparentes, sans décor peint ni tentative de reconstitution des mondes d'origine ou de recontextualisation des objets. Seules les boîtes architecturales dérogent à cette règle en exposant les objets sur des supports spatiaux parfois évocateurs ou, du moins, différents dans chacune d'elle. Reste que, si la mise en espace évoque les mondes d'origine des objets, comme les murs et les vitrines blanches dans la boîte architecturale asiatique où l'on trouve les panneaux « Paysages sibériens » et « Des esprits et des hommes » peuvent évoquer la neige, rien ne vient le confirmer. D'ailleurs, la boîte architecturale « Savanes et Sahel subsahariens / Masques dogon » est, elle aussi, peinte en blanc. Seules la boîte architecturale abritant l'autel personnel *thildùu* du sculpteur-devin Thioèpté Palè, parce qu'elle mobilise la photographie, et celle intitulé « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* » par l'intermédiaire de la citation de Leiris, fonctionnent sur ce mode. Mais, même dans ces cas, le registre scriptovisuel est nécessaire pour interpréter le rassemblement des objets.

Barthes identifie le message linguistique comme une des « techniques » susceptibles d'aider à réduire la prolifération du sens¹¹⁹, en ajoutant que « seule la présence du message linguistique compte, car ni sa place ni sa longueur ne semblent pertinentes », ce qui permet de considérer à la fois les titres et les textes introductifs sans se focaliser sur leur longueur et leur situation au sein de la sous-unité (*Ibid.* : 43-44). Le message linguistique, dans sa fonction d'ancrage, guide l'identification des « éléments de la scène et la scène elle-même » – nous dirions des

¹¹⁹ Le contexte de l'interprétation participe lui aussi à réduire la prolifération du sens, en fonction des différentes échelles identifiées : celle de l'exposition entière, des séquences, des unités et des sous-unités. Pour l'instant, nous tenons seulement compte de l'échelle de la sous-unité.

objets exposés et des raisons de leur isolement ou de leur rassemblement – et « dirige le lecteur entre les signifiés [de l'objet ou du regroupement des objets], lui en fait éviter certains et recevoir d'autres » (*Ibid.* : 44). Ainsi, le message linguistique guide l'interprétation non pas de la totalité du message iconique, mais seulement de certains de ces signes.

1.2 Fonction de relais du titre et du texte introductif vis-à-vis des objets

Si l'on admet, donc, que le titre de bandeau, comme la légende peut le faire pour l'image, aide à « identifier » l'objet ou les objets réunis et à « choisir le bon niveau de perception » (Barthes, 1964a : 44), et qu'en conséquence il permet de réduire les interprétations possibles de l'objet ou du rassemblement des objets, il apparaît bien comme un interprétant du sens de l'objet ou des objets réunis. Mais ce n'est qu'un des aspects de la relation entre le titre de bandeau et les objets associés. Si l'on se penche, maintenant, sur la fonction de relais, le message linguistique du titre prend une autre dimension (Barthes, 1964a : 45).

Le processus interprétatif producteur du sens des objets exposés qui nous occupe implique plusieurs registres médiatiques. Autrement dit, on a ici ce que Barthes appelle un « système complexe » qui part de « syntagmes combinés » (Barthes, 1964b : 119), en l'occurrence celui des objets *réels* et celui de l'écrit qui s'y rapporte (pour plus de clarté on distinguera dorénavant *le syntagme des objets réels* de celui *des objets exposés*, ce dernier combinant le syntagme des objets réels et le syntagme de l'écrit). Comme l'explique Barthes à propos des syntagmes mixtes, cette situation participe à instaurer une relation particulière entre le message langagier et les objets :

« Un système d'objets, comme la nourriture ou le vêtement, peut se trouver relayé par un système proprement linguistique (la langue française) ; on a dans ce cas un syntagme écrit (la chaîne parlée) et un syntagme vestimentaire ou alimentaire visé par le syntagme écrit (la tenue ou le menu racontés par la langue). » (Barthes, 1964b : 119-120.)

Or, dans l'exposition d'objets matériels en général, et sur le plateau des collections en particulier, le syntagme écrit vise bien le syntagme des objets réels à plusieurs niveaux, notamment à travers les étiquettes, les titres et les textes introductifs, quand il y en a. Ainsi, au niveau de la sous-unité, niveau retenu pour l'analyse, le système langagier constitue également le « relais » du système des objets exposés, le syntagme écrit et le syntagme des

objets réels étant énoncés simultanément. Le texte, et plus précisément les titres et les textes introductifs, et les objets réels sont dans un rapport complémentaire : le texte est un fragment d'un syntagme plus général, au même titre que les objets. Toutefois, pour être certain qu'il y a fonction de relais, il faut encore s'assurer que le titre et les textes introductifs prennent bien en charge des éléments d'information qui ne peuvent être apportés par les objets réels seuls, ceux-ci lui étant extérieurs ou étant invisibles (Barthes, 1964a : 45). L'étude du système des objets exposés devrait permettre de le vérifier.

1.3 Spécificités du syntagme des objets exposés

La nature complexe du système des objets exposés étant établie, les limites du syntagme écrit de chaque sous-unité étant identifiées à celles du titre et, lorsqu'il est présent, du texte introductif de la sous-unité, et enfin les règles qui président à l'agencement et à la combinaison des unités syntagmatiques au sein du syntagme écrit étant connues (Saussure, 1996 (1916) : 177-178 ; Jakobson, 1993 (1963) : 48), il reste maintenant à définir les limites du syntagme des objets réels et celles des unités syntagmatiques du syntagme des objets réels. Penchons-nous d'abord sur les premières et, plus généralement, sur les propriétés du syntagme des objets exposés en les comparant, pour commencer, avec celles du syntagme du langage.

Barthes décrit le syntagme du langage comme une « combinaison de signes, qui a pour support l'étendue ; dans le langage articulé, cette étendue est linéaire et irréversible (c'est la "chaîne parlée") » (1964b : 114-115). Si l'on admet que le syntagme des objets exposés est, lui aussi, une combinaison de signes qui a pour support l'étendue, ces signes restent à délimiter et à caractériser, en revanche la nature de l'étendue du syntagme apparaît immédiatement spécifique : elle est spatiale. Ainsi, au niveau choisi pour l'analyse sémiologique, les limites du syntagme des objets exposés se superposent aux limites spatiales de la sous-unité telles qu'elles ont pu être identifiées dans l'analyse du registre de l'espace. Autrement dit, l'objet, le couple d'objet ou le groupe d'objets exposés dans une sous-unité et associés à un titre et, éventuellement, à un texte introductif, forment le syntagme de cette sous-unité.

Le fait qu'il existe des sous-unités comportant un seul objet, combiné avec un titre et un texte introductif ou une étiquette prédicative, annule, *a priori*, la possibilité que l'objet constitue l'unité syntagmatique du syntagme des objets réels. En revanche, cela signifie que l'objet

isolé est déjà un syntagme, que ce soit dans le syntagme des objets réels ou associé au texte dans le syntagme des objets exposés. Autrement dit, et si l'on reprend la comparaison avec le syntagme du langage, la notion de syntagme peut s'appliquer à l'objet, aux groupes d'objets et aux unités de toutes dimensions, de la même façon que « la notion de syntagme s'applique non seulement aux mots, mais aux groupes de mots, aux unités complexes de toute dimension et de toute espèce » (Saussure, 1996 (1916) : 172). Le plus petit syntagme serait donc constitué d'un objet et de son étiquette ; suivi de près par l'objet isolé associé à un titre exposé dans une sous-unité, qui se différencie des objets groupés associés à un titre et éventuellement à un texte introductif ; puis par les unités, qui n'ont pu être déterminées par l'étude du registre de l'espace ; les séquences ; et, enfin, le plateau des collections tout entier, syntagme le plus étendu.

Ajoutons, pour revenir à la sous-unité, que les dimensions de l'étendue spatiale de la sous-unité sont telles qu'elles permettent potentiellement la production simultanée de l'ensemble des signes du syntagme, même si, concrètement, le caractère combiné du syntagme ne permet pas de recevoir tous ces signes en même temps. La dimension spatiale de l'étendue du syntagme ne va, d'ailleurs, pas sans poser de question sur les logiques et les contraintes combinatoires du syntagme des objets exposés sur le plateau des collections. En effet, si les combinaisons de signes du syntagme écrit obéissent à des contraintes d'ordre linguistique connues, celles qui pèsent sur la combinaison des unités syntagmatiques qui forment le syntagme des objets réels restent à identifier. Enfin, une étude empirique ne manquerait pas de révéler la pluralité des combinaisons possibles entre les deux syntagmes du système complexe des objets exposés pour produire le sens des objets, le syntagme écrit pouvant être perçu avant le syntagme des objets réels et *vice versa*. Dans le cadre de l'analyse, les processus de production du sens des objets seront considérés de manière globale pour chaque sous-unité. Mais avant de prétendre décrire la logique combinatoire du syntagme des objets exposés, il reste encore à identifier les unités syntagmatiques du syntagme des objets réels.

1.4 Étudier le système avant le syntagme

Pour Barthes, les unités du syntagme, résultant d'une opération de découpage, ne peuvent être définies *a priori*, mais seulement à l'issue d'une épreuve générale de commutation des signifiants et des signifiés (1964b : 116).

« L'épreuve de commutation consiste à introduire artificiellement un changement dans le plan de l'expression (signifiants) et à observer si ce changement entraîne une modification corrélative du plan du contenu (signifiés) [...] si la commutation des deux signifiants produit une commutation des deux signifiés, on est assuré de tenir dans le fragment de syntagme soumis à l'épreuve une unité syntagmatique : le premier signe a été découpé. L'opération peut bien entendu se mener réciproquement du point de vue des signifiés. » (1964b : 118.)

Barthes ajoute, « l'épreuve de commutation permet, en principe, de proche en proche, de repérer les unités signifiantes dont est tissé le syntagme, préparant ainsi le classement de ces unités en paradigmes » (*Ibid.* : 119). Cependant, face à un système qui n'a pas encore été défini, celui des objets exposés, nous retiendrons d'abord la proposition de Barthes qui consiste à « partir de quelques éléments paradigmatiques repérés empiriquement » dans le but d'« étudier le système avant le syntagme » (*Ibid.* : 116).

Ici, ce sont les étiquettes, ces messages langagiers structurés chargés de relayer les propriétés des objets jugées pertinentes par l'institution muséale, qui vont permettre de dégager les champs associatifs du système des objets exposés. Elles sont préférées aux objets eux-mêmes car l'observation de ces derniers ne permet pas de repérer distinctement et exhaustivement les champs associatifs du paradigme des objets exposés, notamment ceux dont les termes varient au plan du signifié, mais surtout parce que l'étiquette constitue un véritable « métalangage »¹²⁰ de l'institution muséale sur les traits significatifs des objets, que ce soit sur le plan du signifiant ou sur le plan du signifié. Précisons que, si ce choix méthodologique a quelques affinités avec celui de Barthes de ne retenir comme corpus, pour étudier le système de la Mode, que le vêtement décrit par le journal de Mode (Barthes, 2002 (1967) : 910-912), il vise seulement à permettre de dégager les champs associatifs du système des objets exposés. Les objets réels seront à nouveau considérés au moment de l'analyse du syntagme des sous-unités du plateau des collections.

¹²⁰ Un « système dont le plan du contenu est constitué lui-même par un système de signification » (Barthes, 1964b : 130).

2. L'étiquette : outil de détermination des champs associatifs du paradigme des objets réels

D'après Barthes, « les termes du champ (ou paradigme) doivent être à la fois semblables et dissemblables, comporter un élément commun et un élément variant » ce dernier pouvant varier sur le plan du signifiant ou sur le plan du signifié (Barthes, 1964b : 122). Rappelons que, dans le système de la langue, le « terme », comme l'explique Barthes, qualifie les unités du plan paradigmatique (*Ibid.* : 121). Pour identifier un champ associatif, il faut commencer par identifier « l'arrangement interne des termes » de ce champ associatif (*Ibid.* : 122) aussi appelé « opposition », ce qui implique d'établir un principe de classement.

Là encore, l'étiquette, et plus exactement la structure des étiquettes, est précieuse pour établir ce principe de classement des termes du système des objets exposés. Sur le plateau des collections, les étiquettes comportent, globalement, les mêmes *catégories* d'information. L'analyse du registre médiatique scriptovisuel a permis de les identifier et de montrer que les informations étaient toujours données dans le même ordre et reconnaissables à leurs caractéristiques typographiques et sémantiques. Ainsi, l'étiquette autonome la plus complète est formée d'un numéro entre crochet ; d'un groupe nominal qui désigne l'objet auquel elle se rattache ; de la désignation d'une population d'une culture, d'une communauté ou encore (rarement) d'un nom ; d'un ou plusieurs toponymes, le plus souvent un pays, parfois associé à une région ou encore à une provenance géographique plus précise, comme une ville ; d'une période plus ou moins précise ; du ou des matériaux ou techniques utilisés ; des conditions d'entrée de l'objet dans les collections, mission, don ou legs ; et, enfin, du numéro d'inventaire. Les étiquettes prédicatives comportent en plus, avant l'indication des conditions d'entrée de l'objet dans les collections, un paragraphe plus ou moins développé.

Si l'on considère chacune de ces *lignes* comme un champ associatif, l'appartenance d'un terme à telle ou telle ligne, telle ou telle partie d'une étiquette, l'inclus immédiatement par ressemblance dans un champ associatif, celui du matériau ou de la toponymie, par exemple. Il entre donc en opposition avec les autres termes appartenant, comme lui, à ce champ associatif, ce qui invite à considérer la remarque de Barthes sur la propriété qu'auraient les systèmes sémiologiques complexes d'autoriser des relations paradigmatiques sérielles, et non seulement oppositives, entre les termes d'un même champ (Barthes, 1964b : 126). En effet, une infinité de matériaux peut potentiellement faire partie du champ associatif des matériaux, pour ne citer qu'un exemple. En outre, les champs associatifs ainsi dégagés peuvent concerner

le plan du signifiant, comme le matériau, aussi bien que celui du signifié, comme les conditions d'entrée des objets dans les collections.

2.1 Multiplicité des champs associatifs

L'analyse des groupes nominaux désignant les objets exposés montre rapidement les limites de la proposition méthodologique formulée plus haut puisqu'une ligne d'une étiquette ne correspond pas forcément à un seul champ associatif mais peut en compter plusieurs. En effet, il n'est pas rare que le groupe nominal renvoie, en lui-même, à un ou plusieurs champs associatifs selon les termes qui le composent. Il faut donc s'employer à dégager ces champs associatifs. De manière générale, la variété des termes mobilisés dans les groupes nominaux désignant les objets présentés est telle, bien que l'on retrouve plusieurs fois certains d'entre eux, qu'il serait fastidieux de rendre compte de l'ensemble des termes employés dans les groupes nominaux du plateau des collections afin de dégager l'ensemble des champs associatifs et, *a fortiori*, les combinaisons des champs associatifs au sein de ces groupes nominaux. Notons, en aparté, que cette variété des termes renvoie à la variété des objets exposés sur le plateau.

On peut, toutefois, identifier un champ associatif omniprésent, le *type d'objet*. Au cœur du système des objets exposés, ce champ associatif est sans doute le plus complexe à percevoir sans faire référence à des connaissances préalables pour le chercheur. En effet, la simple désignation du « bol », du « masque », du « tapis » ou de la « sculpture », pour n'en citer que quelques-uns, évoque implicitement des usages, des fonctions, des matériaux, etc. Autant de propriétés qui renvoient aux « lexiques » susceptibles d'être mobilisés par chaque individu (Barthes, 1964a : 48), ou à d'autres champs associatifs¹²¹. Néanmoins, lorsqu'il n'est pas combiné avec d'autres champs associatifs dans un syntagme, le type d'objet varie sur le plan du signifiant dans une relation paradigmatique sérielle : le bol, le masque, le tapis, la sculpture s'opposent individuellement à l'ensemble des termes du champ associatif des types d'objets.

Par ailleurs, les *propriétés visibles* (ce qui ne signifie pas qu'elles sont identifiées) des objets exposés réunissent plusieurs champs associatifs variant sur le plan du signifiant comme *le motif* : « décoré d'une frise de personnages », *la forme* : « en forme de rapace », *le matériau* :

¹²¹ L'étude des lexiques mobilisés par les visiteurs face aux groupes nominaux pourrait faire l'objet d'une autre recherche, d'autant plus intéressante que les objets exposés sont des objets extra-occidentaux et que les groupes nominaux qui les désignent ne sont pas toujours compréhensibles aux néophytes comme « *tupileks* », « *croisette* » ou « *kumânthông* ».

« bois », « courge », ou un *détail* de l'objet : « à quinze lames ». On trouve également des champs associatifs qui touchent des *propriétés invisibles* et qui, de ce fait, varient sur le plan du signifié, comme *le genre* auquel l'objet est destiné : « de femme », ou son *usage*, par exemple « funéraire » ou « à caractère grotesque ». On trouve aussi parmi les champs associatifs des *noms*, nom de l'auteur : « George Catlin », d'un ancien propriétaire : « sculpteur-devin Thioèpté Palè » ou d'une personne représentée : « Chalchiuhtlicue-Chicomecóatl » (en l'occurrence, une déesse). Enfin, le groupe nominal peut aussi témoigner du *caractère fragmentaire* de l'objet exposé, comme pour la « tête de gardien de reliquaire » ou les « poteaux de hangar à pirogue ».

De leur côté, les textes des étiquettes prédicatives, qui comportent au minimum une phrase, au plus un long paragraphe, apportent des informations plus précises et plus détaillées que les groupes nominaux sur les propriétés visibles et invisibles des objets exposés, ce qui permet de dégager de nouveaux champs associatifs. Les champs associatifs de la forme, des motifs et des matériaux peuvent y faire l'objet d'interprétations sur la forme ou l'usage des objets, passant ainsi du côté des propriétés invisibles, comme le montrent les exemples suivants : un « masque à visage d'oiseau humanisé », d'après le groupe nominal, est présenté dans le texte comme une « possible représentation humanisée de Garuda ou démon déguisé », « [les figurines] en argile sont des jouets de petites filles, les autres en cire sont liées à des activités chamaniques », dit un autre texte. Parfois c'est l'absence d'interprétation qui est soulignée : « peu d'informations sont connues sur le sens des motifs peints ».

Par ailleurs, les champs associatifs les plus nombreux, au niveau des textes des étiquettes prédicatives, concernent des propriétés invisibles des objets. C'est le cas du champ associatif de la *fabrication* qui peut se décliner en *époque de fabrication* : « dans les années 1990 » et en *durée de fabrication* : « leur fabrication dure plus d'une année ». On identifie aussi le champ associatif des *caractéristiques techniques* : « la languette du support de fusil était maintenue par une courroie, placée sur le pont avant du kayak » ; celui des *usages* qui se décline en : usage dans la *vie quotidienne*, dans des *circonstances particulières* (maladie, cérémonie, protection, interdit) ou *traditionnelles* : « les masques hemlout se produisent traditionnellement lors de cérémonies d'initiation et de mariage ou, plus récemment lors d'événements publics comme l'inauguration d'une église ». Les usages peuvent aussi être décrits *dans le temps* : « le dromadaire, ce "vaisseau du désert", a aujourd'hui cédé le pas aux véhicules motorisés », « la jupe n'est plus qu'un vêtement de funérailles ». On distingue du champ associatif des usages celui des *pratiques* qui rassemble des descriptions de

pratiques sociales : « *lors de leurs déplacements, traditionnels, les femmes et les jeunes enfants voyageaient dans des palanquins de formes variées, à l'abri du soleil* », « *En saison sèche, un concours de courses hebdomadaires oppose un coureur masqué à un autre non masqué. Le vainqueur gagne le droit de porter le masque. En fin de saison, un champion est proclamé* ».

Enfin, plus rarement, la *valeur* des objets peut être mobilisée, formant ainsi un champ associatif du paradigme des objets exposés : « *Les appuie-tête sont ici présentés [...] du plus commun au plus aristocratique* », mais aussi les *noms* ou les *personnes* : « *don du chef de Banka* », « *le premier objet de la collection du Docteur Pierre Harter* », ou encore « *ce palanquin appartenait à la femme d'un chef de la tribu des Arabes Sba'a* ».

Par ailleurs, on trouve systématiquement dans les étiquettes d'autres champs associatifs que le groupe nominal commun aux étiquettes prédicatives et autonomes. Un seul tient aux propriétés visibles de l'objet et a déjà pu être identifié dans les groupes nominaux et dans les textes, il s'agit du champ associatif des *matériaux*. Sur la même ligne, un autre champ associatif reste proche des matériaux mais tient aux propriétés invisibles des objets, ce sont *les techniques* comme la « *teinture à l'indigo* » ou le « *calandrage* », rarement mentionnées. Les autres sont liés à des propriétés invisibles des objets, ce sont *la population d'origine* de l'objet dans le monde d'origine ailleurs, *la toponymie* du monde d'origine ailleurs plus ou moins détaillée, *la date de fabrication*, souvent approximative, *l'origine de l'objet dans l'institution muséale*, donc dans le monde d'origine muséal, avec la mention d'un don, d'un legs, d'une collecte, etc.

Chaque étiquette comporte également un numéro d'inventaire, différent pour chaque objet. Pour l'expert, ce numéro apporte des informations sur plusieurs des propriétés invisibles des objets exposés, principalement l'institution muséale qui les a acquis la première et l'année d'entrée dans les collections. C'est donc un outil qui fait référence à un code à destination des professionnels, mais c'est aussi un moyen de reconnaître un objet appartenant à la collection du musée, autrement dit un objet authentique. Sous cet angle, le numéro d'inventaire intègre le champ associatif de *l'authenticité*, les signifiants *numéros d'inventaire* correspondant tous au même signifié, *l'authenticité*. Ce champ associatif pousse à l'extrême la relation oppositive des termes du champ puisque, à l'intérieur du système des objets exposés sur le plateau des collections, nos observations montrent qu'il n'y a qu'un seul terme : *l'authentique*, même si on peut imaginer que, ailleurs que sur le plateau des collections, il puisse être confronté au *non authentique*, au faux ou au fac-similé. En tant que code accessible à une minorité, il crée,

cependant, une relation oppositive entre les numéros d'inventaires qui ont un ou plusieurs éléments en commun, l'institution muséale qui a acquis l'objet et / ou l'année d'entrée dans les collections, notamment. Enfin, il crée une relation paradigmatique sérielle entre l'ensemble des termes du champ, comme le fait le champ des types d'objets. En effet, chacun est unique, on ne peut retrouver plusieurs fois le même numéro, et la liste des termes est infinie tant que la collection n'est pas achevée.

Enfin, un autre numéro a été laissé de côté jusqu'ici, il s'agit du numéro entre crochets qui domine la plupart des étiquettes ou des groupes d'étiquettes. Lui aussi, parce qu'il marque le lien entre un objet et une étiquette¹²², donc entre un objet et le discours de certification du musée, fait partie du champ associatif de l'authenticité, donc des propriétés invisibles des objets.

2.2 Deux catégories de champs associatifs : les propriétés visibles et les propriétés invisibles

La prise en compte des messages langagiers que constituent les étiquettes permet, finalement, d'établir que le paradigme des objets exposés comporte deux grandes catégories de champs associatifs : d'un côté les champs associatifs qui concernent les propriétés visibles des objets, de l'autre les champs associatifs qui touchent les propriétés invisibles des objets. Néanmoins, elle ne permet pas de rendre compte de toutes les propriétés visibles que l'on peut potentiellement reconnaître aux objets réels. C'est, par exemple, le cas de la couleur qui n'est jamais évoquée dans les étiquettes, or c'est bien une propriété visible des objets que de revêtir une ou plusieurs couleurs. On peut interpréter de deux façons cette absence : soit certaines propriétés visibles, comme les couleurs, ne sont pas signifiantes pour le système des objets exposés, ce qui ne paraît pas évident s'agissant d'un système éminemment *visuel*, soit elles sont prises en charge par les objets réels, auquel cas les étiquettes ne permettent pas de rendre compte de la totalité des champs associatifs pertinents du système des objets exposés.

Jacques Mathieu a tenté de dresser la liste des caractéristiques morphologiques et stylistiques que l'on peut attribuer aux objets. Il les a rassemblées dans un schéma devant permettre d'insérer les objets dans un système de classement, de les « situer dans une chaîne taxinomique » (Mathieu, 1987 : 13). Certaines des caractéristiques énoncées par Mathieu ont

¹²² Rappelons que les numéros entre crochets qui dominent les étiquettes sont répétés près des objets auxquels ils se rapportent. C'est ce qui permet de dire qu'ils constituent un lien entre le syntagme écrit et le syntagme des objets réels.

déjà été repérées grâce aux étiquettes. C'est le cas des « matériaux », des « caractéristiques morphologiques », ce que nous avons appelé la forme, du « type » et du « décor », qui correspond au motif. D'autres n'ont pas encore été relevées comme les « couleurs » et le « style », cette dernière caractéristique rappelant que le schéma de Mathieu s'adresse avant tout à des chercheurs et des professionnels du musée (*Ibid.* : 8). Reste enfin « les dimensions », qui ne sont pas évoquées par Mathieu mais qui le sont par Jules D. Prown dans son introduction à l'analyse de la culture matérielle (Prown D., 1988 : 24), et « la texture » qui constitue, avec la forme et la couleur, un « sous-système plastique » mobilisé par le Groupe μ dans le décodage des signes visuels (Groupe μ , 1992 : 91).

Le paradigme des objets exposés comporte donc des champs associatifs qui se rapportent aux propriétés visibles des objets : le type, le motif ou le décor, la forme, le détail, le matériau, la couleur, la texture et les dimensions ; et des champs associatifs qui concernent les propriétés invisibles : les usages, les pratiques sociales, l'interprétation des motifs, des formes et des matériaux, les caractéristiques techniques, la fabrication, la population d'origine, la toponymie, le genre, le nom, le caractère fragmentaire et, finalement, l'authenticité.

La présence marquée des propriétés invisibles parmi les champs associatifs du paradigme des objets exposés va dans le sens de la prise en charge par le titre et le texte introductif des sous-unités d'éléments d'information qui ne peuvent être apportés par les objets réels. Autrement dit, il y a tout lieu de penser que les éléments langagiers du syntagme des objets exposés au niveau des sous-unités assurent une fonction de relais vis-à-vis des objets réels, voire une « fonction de connaissance », le langage permettant de livrer des informations que l'objet réel ne donne pas ou pas distinctement, même si cette dernière fonction peut être attribuée avec plus d'évidence aux étiquettes, plus détaillées et attachées aux objets individuellement (Barthes, 2002 (1967) : 914). Le système comporte également des champs associatifs liés aux propriétés visibles des objets, ce qui, on peut l'envisager, amène le titre et le texte introductif à remplir également une « fonction d'emphase », le message langagier doublant des éléments bien visibles des objets réels, comme c'est le cas dans la relation du vêtement écrit au vêtement représenté (Barthes, 2002 (1967) : 915). L'analyse du plan syntagmatique du système des objets exposés devrait permettre de déterminer la forme que prend la relation entre les messages langagiers et les objets réels. Mais avant cela, il reste encore à délimiter les unités syntagmatiques et à déterminer la logique combinatoire du syntagme.

3. Le système des objets exposés : combinaison du syntagme des objets réels et du syntagme écrit

Le système des objets exposés est un système complexe où se combinent le syntagme de l'écrit et le syntagme des objets réels. En cela, il rejoint les systèmes vestimentaires et alimentaires pour lesquels « les unités des deux syntagmes ne coïncident pas forcément : une unité du syntagme alimentaire ou vestimentaire peut être portée par un assemblage d'unités écrites » (Barthes, 1964b : 120). Il ne faut donc pas chercher à tout prix la concordance entre les unités syntagmatiques des deux systèmes, ce qui nous permet d'ajouter, inversement, que l'assemblage d'unités écrites peut renvoyer à un assemblage d'unités du syntagme des objets réels, et pas forcément à une seule unité syntagmatique.

La liste des champs associatifs répertoriés à l'aide des étiquettes et des objets réels a démontré que les objets réels, tous potentiellement porteurs de plusieurs des propriétés visibles et invisibles identifiées, ne constituaient pas les unités syntagmatiques du système des objets exposés : les objets réels ne se confondent pas avec les unités syntagmatiques du système des objets exposés, pas plus qu'ils ne sont les termes d'un champ associatif, y compris celui du type d'objet. Pour identifier les unités syntagmatiques du système des objets exposés, il ne reste plus qu'à soumettre une sous-unité du plateau des collections à l'épreuve de commutation.

Ici, l'épreuve de commutation va consister à « introduire artificiellement un changement » (Barthes, 1964b : 118) dans les termes du titre et du texte introductif et dans les propriétés des objets réels, certaines étant identifiées et désignées à l'aide des étiquettes¹²³, ces changements concernant des propriétés visibles ou invisibles des objets exposés. L'épreuve de commutation doit permettre d'identifier les modifications du plan de l'expression qui ont un effet sur le plan du contenu du syntagme des objets exposés au niveau de la sous-unité et *vice versa*.

3.1 Détermination des unités syntagmatiques du système des objets exposés par l'épreuve de commutation

Prenons, par exemple, la sous-unité intitulée « Mésoamérique préhispanique / Sculpture aztèque : les déesses » (voir annexe p. 96) associée au texte introductif suivant :

¹²³ Si, dans cette phase d'analyse, le recours aux étiquettes permet d'énoncer certaines des propriétés visibles des objets réels avec précision, pensons par exemple au matériau, elles ne sont pas pour autant considérées comme des éléments du syntagme écrit au niveau de la sous-unité.

« Une foule de divinités féminines ou masculines peuplaient le panthéon aztèque. Identifiables grâce à leurs vêtements ou par des symboles, elles pouvaient cependant prendre plusieurs aspects ou, au contraire, fusionner. Les déesses étaient notamment responsables de l'eau, de la fertilité et de l'amour, patronnes des artisans, associées au pulque (boisson fermentée), à la lune et à la mort. »

Si l'on s'en tient, d'abord, aux propriétés visibles du syntagme des objets réels sans tenir compte du syntagme écrit, celui-ci comporte six sculptures anthropomorphes en pierre beige clair aux proportions similaires. Les *personnages* représentés ne figurent pas tous dans la même posture, certains sont debout, d'autres assis, et ils ne portent pas tous les mêmes ornements, vêtements ou coiffures. En exposant un vêtement à la place d'une des sculptures ou en introduisant un changement suffisant dans le champ associatif de la forme, par exemple en remplaçant une sculpture anthropomorphe par une sculpture zoomorphe, je modifie le syntagme des objets réels. Si j'effectue un changement dans le champ associatif du matériau et qu'à la place de la roche volcanique j'introduis une sculpture anthropomorphe en bois, je modifie également le syntagme. Si j'introduis un changement dans le champ associatif des couleurs et qu'à la place d'une sculpture dans une roche claire je place une sculpture dans une roche noire, je modifie encore le syntagme. Enfin, si j'introduis un changement dans le champ associatif de la taille et qu'à la place d'une des sculptures de petite dimension je mets une sculpture de grande dimension, le syntagme s'en voit modifié. En revanche, on observe que les postures et les ornements appartenant au champ associatif du motif peuvent varier, dans une certaine mesure, sans modifier le syntagme des objets réels.

L'étude du syntagme écrit de la même sous-unité montre, de son côté, que le titre et le texte introductif peuvent remplir une fonction d'ancrage vis-à-vis de certaines des propriétés visibles du syntagme des objets réels répertoriées. En conséquence, certaines des épreuves de commutation opératoires dans le syntagme des objets réels le sont également dans le syntagme de l'écrit. C'est le cas ici du type d'objet. Les objets exposés sont désignés dans le titre comme des « sculptures ». Remplacer ce terme « sculptures » par le terme « vêtements » dans le syntagme écrit introduirait une incohérence dans le syntagme des objets exposés. Dans le cas de la sous-unité intitulée « Mésoamérique préhispanique / Sculpture aztèque : les déesses », la fonction d'ancrage du texte ne concerne qu'une propriété visible, mais il est probable que dans d'autres sous-unités, celle-ci concerne plusieurs propriétés visibles. Le doublage du type d'objet par le syntagme écrit confirme donc la capacité de ce dernier à désigner des traits pertinents parmi les propriétés visibles des objets réels pour guider l'interprétation des objets et de leur rassemblement.

Le reste du syntagme écrit porte uniquement sur l'interprétation des propriétés visibles des objets et, plus généralement, sur leurs propriétés invisibles, autrement dit, il remplit principalement une fonction de relais des propriétés invisibles. Les objets y sont désignés comme des sculptures représentant des « déesses », permettant ainsi d'interpréter le motif anthropomorphe, le pluriel renvoyant aux variations de motifs. Les désigner dans le syntagme écrit comme des reines ou des prêtresses, ou remplacer une des déesses par une sculpture de reine, modifierait le syntagme des objets exposés.

Le texte permet également d'identifier les motifs qui recouvrent les déesses, des « vêtements » et des « symboles », mais il ne permet pas d'interpréter ces motifs afin de reconnaître les déesses, dont on dit, néanmoins, qu'elles sont « *identifiables grâce à leurs vêtements ou par des symboles, [et] pouvaient cependant prendre plusieurs aspects ou, au contraire, fusionner* ». On reste ici dans des considérations assez générales sur la propriété que les sculptures ont de signifier une déesse en particulier ou la fusion de deux déesses, donc sur une des fonctions de la sculpture. En modifiant cette fonction, que les sculptures n'aient pas pour fonction de signifier ou qu'elles aient pour fonction de signifier autre chose que des déesses, ou en plaçant une sculpture qui remplirait une autre fonction, on modifie le syntagme des objets exposés.

Le syntagme écrit commente aussi certaines propriétés invisibles des objets, comme les pratiques sociales liées aux objets exposés données, parfois implicitement, dans le texte. Ainsi, si « *une foule de divinités [...] peuplaient le panthéon aztèque* », cela signifie que les Aztèques honoraient des dieux et des déesses. S'ils tenaient les déesses « *notamment* » pour responsables « *de l'eau, de la fertilité et de l'amour, patronnes des artisans, associées au pulque (boisson fermentée), à la lune et à la mort* », elles avaient également d'autres *champs d'action*. Dans ces conditions changer une des déesses sculptées par une sculpture profane ou les désigner comme des sculptures profanes suffirait à modifier le syntagme de la sous-unité. Ajoutons enfin que, d'après le titre, les objets sont tous issus de la civilisation « aztèque », désignée comme appartenant à la « Mésoamérique préhispanique », une aire délimitée géographiquement mais aussi temporellement. Remplacer dans le titre et dans le texte les Aztèques par les Mayas ou la Mésoamérique préhispanique par les Andes après les conquêtes espagnoles, mais aussi introduire un objet maya à la place d'un objet aztèque ou un objet issu des Andes préhispaniques, modifierait donc le syntagme de la sous-unité.

En résumé, il semble bien que la modification d'une propriété visible du syntagme des objets réels doublée par le syntagme écrit produise un effet sur le syntagme des objets exposés au

niveau de la sous-unité. De la même façon, la modification des propriétés invisibles des objets réels relayées par le syntagme écrit change le syntagme des objets exposés, ce qui permet de les considérer, elles aussi, comme des unités syntagmatiques du syntagme des objets exposés. En ce qui concerne, maintenant, les propriétés visibles du syntagme des objets réels qui ne sont pas doublées par le syntagme écrit, elles sont également considérées comme des unités syntagmatiques du syntagme des objets exposés puisqu'elles sont sensibles à l'épreuve de commutation, comme on a pu le vérifier. D'ailleurs, les mêmes propriétés visibles qui se manifestent ici uniquement dans le syntagme des objets réels sont susceptibles d'être doublées par le syntagme écrit dans d'autres sous-unités. C'est par exemple le cas, dès le titre, dans la sous-unité intitulée « Australie / Formes et motifs » (voir annexe p. 110). On peut aussi noter que l'ensemble des champs associatifs dégagés dans l'étude du paradigme des objets exposés n'est pas mobilisé dans cette sous-unité.

3.2 Les logiques combinatoires du syntagme des objets exposés

L'identification des unités syntagmatiques du système des objets exposés nous permet, finalement, de repérer la coexistence de deux logiques combinatoires à l'intérieur du syntagme de la sous-unité. Au sein de la logique combinatoire qui lie le syntagme des objets réels avec le syntagme écrit, il existe deux formes de relation. Celles-ci dépendent de la fonction exercée par le syntagme écrit. L'une met en relation les propriétés invisibles des objets énoncées dans le syntagme écrit avec le syntagme des objets réels. Lorsque c'est le cas, le syntagme écrit remplit une fonction de relais vis-à-vis du syntagme des objets réels. L'autre met en relation les propriétés visibles des objets énoncées dans le syntagme écrit avec le syntagme des objets réels. Le syntagme écrit remplit alors une fonction d'ancrage. Le plus souvent, le syntagme écrit remplit ces deux fonctions simultanément.

La seconde logique combinatoire touche uniquement le syntagme des objets réels. Elle met en relation les propriétés visibles du syntagme des objets réels entre elles de deux façons différentes, selon que le syntagme des objets réels d'une sous-unité comporte un ou plusieurs objets. Quand la sous-unité comporte plusieurs objets, la logique combinatoire des unités syntagmatiques du syntagme des objets réels semble moins fondée sur une relation associative, qui caractérise la construction syntagmatique, que sur une relation d'équivalence, d'ordre paradigmatique. Pour prendre un exemple, revenons à la sous-unité intitulée « Mésoamérique préhispanique / Sculpture aztèque : les déesses ». Les six objets qui y sont exposés ont en commun d'être des sculptures anthropomorphes en pierre beige clair aux

proportions similaires, mais elles ne figurent pas toutes dans la même posture : certaines sont debout, d'autres agenouillées ou assises, et elles ne portent pas toutes les mêmes ornements, vêtements ou coiffures. Sans le recours au syntagme écrit, ce sont les ressemblances et les différences entre les objets que le syntagme des objets réels donne à voir. Barthes prévoit, dans les *Éléments de sémiologie*, « ce phénomène par lequel un plan déborde sur l'autre », en l'occurrence, lorsque le paradigme est étendu au syntagme (Barthes 1964b : 129). Il est différent de celui qu'il a pu décrire ailleurs pour les planches illustrées de l'encyclopédie sensées, selon lui, reproduire séparément les deux axes du langage :

« La plupart [des] planches sont formées de deux parties ; dans la partie inférieure, l'outil ou le geste (objet de la démonstration), isolé de tout contexte réel, est montré dans son essence ; il constitue l'unité informative et cette unité est la plupart du temps *variée* : on en détaille les aspects, les éléments, les espèces ; cette partie de la planche a pour rôle de *décliner* en quelque sorte l'objet, d'en manifester le paradigme ; au contraire, dans la partie supérieure, ou vignette, ce même objet (et ses variétés) est saisi dans une scène vivante [...] enchaîné à d'autres objets à l'intérieur d'une situation réelle : on retrouve ici la dimension syntagmatique du message. » (Barthes, 2002 (1972) : 46.)

Le rapprochement entre l'étude du système des objets exposés et celle des planches de l'*Encyclopédie* ne doit pas créer de confusion. Ni l'association de deux syntagmes au sein du système complexe des objets exposés ni l'identification de deux logiques combinatoires ne renvoient aux deux parties des planches illustrées de l'*Encyclopédie*. Il n'y a pas de séparation entre dimension paradigmatique et dimension syntagmatique, comme celle que Barthes identifie dans les doubles planches de l'*Encyclopédie*, au sein des sous-unités du plateau des collections. En revanche, on identifie bien une affinité entre la partie inférieure des planches qui « a pour rôle de *décliner* en quelque sorte l'objet, d'en manifester le paradigme » et le syntagme des objets réels lorsqu'il comporte plusieurs objets. Ici, le syntagme des objets réels est bien identifié comme tel, mais l'association des unités syntagmatiques s'y réalise de telle façon qu'elle projette, au niveau du syntagme de la sous-unité, le plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

Jakobson a reconnu, avant Barthes, cette propriété au langage. Il l'appelle la « fonction poétique » et explique qu'elle « projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection [axe paradigmatique] sur l'axe de la combinaison [axe syntagmatique] », promouvant ainsi l'équivalence au rang de procédé constitutif de la séquence (Jakobson, 1993 (1963) : 220).

Dans cette logique, les propriétés visibles constituent les termes des différents champs associatifs du système des objets réels, mais elles deviennent aussi, au niveau du syntagme des objets réels de certaines sous-unités, les éléments communs ou variants, selon les cas, qui *font* des objets les termes d'un champ associatif (qui ne doit pas être confondu avec le champ associatif du type d'objet), champ associatif qui fait figure de syntagme.

Il existe toutefois deux limites potentielles au déploiement de ce procédé sur le plateau des collections. La première tient aux – rares – sous-unités au sein desquelles des objets groupés partagent peu ou pas de propriétés visibles. Dans ce cas, peut-il y avoir projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique ? L'autre limite nous amène à la seconde relation existant entre les unités syntagmatiques du syntagme des objets réels. Les objets exposés ne peuvent être *pris pour* les éléments d'un champ associatif que dans les sous-unités exposant plusieurs objets, ce qui exclut les sous-unités qui ne comportent qu'un seul objet, minoritaires mais présentes, du phénomène de projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. En effet, dans les sous-unités exposant un seul objet, l'objet unique constitue à lui seul le syntagme des objets réels, ses propriétés visibles en sont les unités syntagmatiques : dans ce cas, les unités du syntagme des objets réels s'ordonnent bien par association et non par substitution. Cela ne signifie pas pour autant que l'exposition d'un objet isolé neutralise la complexité du syntagme des objets exposés : là aussi le syntagme de la sous-unité associe le syntagme écrit et le syntagme des objets réels.

L'identification des logiques combinatoires du système des objets exposés permet, finalement, de dégager deux processus interprétatifs producteurs du sens des objets au niveau de la sous-unité, celui réalisé au sein du syntagme des objets réels et celui issu de la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels. Elle permet aussi d'affirmer que le sens des objets est toujours produit à travers ce double processus interprétatif, que les sous-unités comportent un ou plusieurs objets. Mais pour rendre compte de la production du sens des objets exposés au niveau de la sous-unité sur le plateau des collections, il faut encore soumettre à l'analyse ces processus interprétatifs.

3.3 Le syntagme des objets réels au centre de la production du sens des objets

L'existence, sur le plateau des collections, d'une majorité de sous-unités comportant plusieurs objets a déjà pu être constatée (voir p. 217-220). Ces regroupements d'objets étant associés au maintien d'une certaine distance entre le syntagme des objets réels et le syntagme écrit – distance marquée par la concentration du syntagme écrit sur des bandeaux tenus en

marge du syntagme des objets réels et accentuée par la taille réduite des caractères – ils incitent à considérer au premier chef le processus interprétatif producteur du sens des objets réalisés au sein du syntagme des objets réels. Ainsi, nous formons l’hypothèse que le sens des objets est principalement produit par les objets eux-mêmes : sachant que les propriétés visibles des objets constituent les unités syntagmatiques du syntagme des objets exposés, le sens des objets pourrait naître, avant tout, de la combinaison de ces unités syntagmatiques.

Ce ne serait pas la première fois que la capacité du syntagme des objets réels à jouer un rôle de premier plan dans la production du sens des objets exposés est reconnue. Georges Henri Rivière a souligné la capacité du rapprochement des objets à produire du sens à travers ce qu’il nomme des « procédés de mise en situation »¹²⁴ (1989 : 277). Il sépare ces procédés en deux grandes catégories, les procédés de mises en situation « diachroniques » et les procédés de mises en situation « synchroniques ». Les premiers suivent « un objet ou un ensemble d’objets selon leur place au sein d’une évolution, qu’elle soit concrète ou abstraite » (*Ibid.* : 278), tandis que les seconds invitent à comparer les objets entre eux, à les placer dans leur position d’utilisation ou dans des reconstitutions globales, comme des « dioramas » ou des « unités écologiques » (*Ibid.*). On peut aussi penser, même si Rivière n’aborde pas ce point, que *la disposition* des objets les uns par rapport aux autres est également déterminante dans la production du sens du syntagme des objets réels, qu’il soit diachronique ou synchronique.

Rivière distingue, par ailleurs, un dernier procédé qu’il ne situe pas dans l’une ou l’autre des catégories : la mise en série « plus systématique » (1989 : 267). Il destine ce type de mise en série aux spécialistes et le réserve à ce qu’il nomme « l’exposition scientifique », exposition où « l’interprétation sera réduite à l’essentiel »¹²⁵ (*Ibid.*), c’est-à-dire où les moyens d’interprétation autres que les objets eux-mêmes seront limités. La mise en série systématique met donc le syntagme des objets réels – et les savoirs préalables du visiteur – au centre de la production de signification, peut-être davantage que ne le font les mises en situations comparatives. L’étendue du syntagme écrit serait d’ailleurs déterminante, si l’on en croit Rivière, pour distinguer la mise en série systématique de la mise en situation comparative, toutes deux étant synchroniques. Enfin, le caractère *systématique* de la série donnerait au syntagme des objets réels une dimension paradigmatique propice à la production du sens par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

¹²⁴ Il a lui-même appliqué ces procédés, notamment dans l’exposition permanente du musée des Arts et Traditions populaires.

¹²⁵ Selon lui, la série doit être pratiquement éliminée de l’exposition dite « culturelle », celle destinée au grand public (Rivière, 1989 : 267).

Cette typologie des procédés de mise en situation participe à distinguer des mécanismes de production du sens des objets au sein du syntagme des objets réels. Cependant, elle fait trop peu mention de la production du sens des objets par la relation du syntagme écrit avec le syntagme des objets réels pour être mobilisée telle quelle. Le rôle du syntagme écrit, quel que soit le type de sous-unité, doit être interrogé afin de vérifier l'hypothèse de la prédominance de la production du sens des objets au sein du syntagme des objets réels. Le syntagme écrit met-il en valeur la dimension combinatoire, associative ou par équivalence, du syntagme des objets réels ? Si non, peut-elle se réaliser au sein du syntagme des objets réels *malgré* le syntagme écrit ? Ainsi, bien plus que l'étendue du syntagme écrit, la relation spatiale et conceptuelle qui le lie au syntagme des objets réels serait déterminante pour identifier les processus de production du sens des objets.

Ajoutons, enfin, que le caractère minoritaire des sous-unités comportant un objet isolé sur le plateau des collections participe à renforcer l'hypothèse de la prédominance de la production du sens des objets par les objets eux-mêmes. Cependant, à l'échelle concernée par l'analyse, les sous-unités comportant un objet isolé sont soumises à l'hypothèse inverse. Dans leur cas, ce serait la relation du syntagme des objets réels avec le syntagme écrit qui produirait de manière privilégiée le sens des objets isolés.

4. Identification des processus de production du sens des objets exposés au sein du système des objets : prédominance de la fonction poétique

4.1 Constitution du corpus

La production du sens des objets par les objets eux-mêmes prédomine-t-elle sur la production du sens des objets par la relation du syntagme des objets réels et du syntagme écrit dans les sous-unités comportant plusieurs objets ? À l'inverse, la production *nécessaire* du sens des objets isolés par le syntagme écrit se vérifie-t-elle ? Et comment se réalisent-elles ? Afin de répondre à ces questions, la réunion d'un corpus représentatif des différents types de sous-unités présents sur le plateau des collections, puis l'analyse des deux processus interprétatifs à l'œuvre dans chacune de ces sous-unités, ont été nécessaires. Trente-deux sous-unités ont été sélectionnées d'abord en fonction du syntagme des objets réels. Ainsi, le corpus réunit sept sous-unités comportant des objets isolés et vingt-cinq sous-unités comportant des objets groupés.

Ces dernières sont les plus nombreuses, d'abord parce qu'elles sont effectivement majoritaires sur le plateau des collections, mais également parce qu'il existe de nombreuses formes de groupes d'objets. Ces formes ont été identifiées d'après la *ressemblance* plus ou moins grande des objets exposés, établie d'après leurs propriétés visibles, et selon la disposition des objets au sein de la sous-unité. Ces critères ont permis de distinguer, en plus des objets isolés, quatre formes de groupes d'objets : les séries d'objets semblables, les séries hétéroclites de séries d'objets semblables, les séries hétéroclites d'objets isolés et de séries d'objets semblables et, enfin, les séries d'objets hétéroclites.

Une fois ces différentes formes identifiées, le caractère synchronique ou diachronique du syntagme des objets réels a été pris en compte. Il a permis de révéler la rareté, et même le caractère unique, du syntagme diachronique, puisque le plateau des collections ne comporte qu'une seule série d'objets diachronique exposée parmi d'autres séries d'objets synchroniques au sein de la sous-unité « Une civilisation du végétal » (voir annexe p. 112). L'immense majorité des sous-unités du plateau est donc synchronique.

La variété des syntagmes écrits a ensuite été prise en compte, principalement en fonction de la présence ou de l'absence de titres et de textes introductifs, composants impliqués dans la production du sens des objets au niveau des sous-unités. Les étiquettes, elles, ont été mobilisées de manière à désigner sans commettre d'erreur les propriétés visibles des objets quand celles-ci ne figuraient pas dans le titre ou le texte introductif. Enfin, le corpus tient compte de la diversité des supports de disposition spatiale, des différents types de vitrines et d'estrades, avec, par ailleurs, le souci de représenter équitablement les quatre séquences continentales. On est ainsi parvenu à dégager les types de sous-unités les plus souvent rencontrés sur le plateau, mais aussi les sous-unités les plus rares, ce qui donne au corpus un caractère contrasté.

L'analyse de ce corpus représentatif a permis de dégager cinq grands types de processus de production du sens des objets exposés. Le premier réunit les sous-unités au sein desquelles le syntagme des objets réels produit le sens des objets par *combinaison* des unités syntagmatiques et où la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels est nécessaire à la production du sens des objets exposés. Ce type de processus de production des objets est peu répandu sur le plateau. Il comporte des sous-unités d'objets isolés et quelques sous-unités d'objets groupés. Le deuxième processus de production du sens des objets exposés comporte uniquement des sous-unités d'objets isolés au sein desquelles le sens des objets est produit par combinaison au sein du syntagme des objets réels, mais où la relation du

syntagme écrit et du syntagme des objets réels n'est pas nécessaire à la production du sens des objets.

Le troisième rassemble les sous-unités au sein desquelles le syntagme des objets réels fonctionne par *projection* du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique avec le soutien du syntagme écrit, c'est le plus répandu sur le plateau des collections. Le quatrième type de processus de production du sens des objets exposés réunit les sous-unités au sein desquelles le syntagme des objets réels et le syntagme écrit sont en décalage, le premier produisant le sens des objets par projection, le second par combinaison. Enfin, le dernier type de processus de production du sens des objets exposés comporte les sous-unités au sein desquelles le syntagme des objets réels est le lieu privilégié de la production du sens des objets exposés, encore une fois par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

4.2 Production du sens des objets isolés

L'analyse des sous-unités d'objets isolés a été conduite de manière à vérifier l'hypothèse selon laquelle la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels est nécessaire à la production de la signification des objets isolés. Certes, la dimension combinatoire du syntagme des objets réels est assurée du fait du caractère inamovible des propriétés visibles de l'objet exposé¹²⁶. En outre, sur le plan paradigmatique, les termes peuvent faire référence par équivalence à d'autres termes appartenant au même champ associatif. Mais, sans connaissances préalables, seul le syntagme écrit, et éventuellement la disposition de l'objet en relation avec le syntagme écrit, peuvent aider à interpréter le sens de l'objet exposé. Pour vérifier cette hypothèse il a fallu interroger le sens produit par l'un et l'autre des syntagmes et par leur relation. L'analyse des sous-unités d'objets isolés a également permis d'interroger le sens produit par l'isolement en tant que procédé muséographique.

Si l'on peut parler de syntagme écrit pour les sous-unités d'objets isolés, et pas seulement de relation entre étiquette et objet, c'est que la très grande majorité des sous-unités exposant un objet isolé comportent un bandeau avec un titre et parfois un texte introductif, comme c'est le cas des sous-unités d'objets groupés. L'analyse de la construction des titres¹²⁷ et

¹²⁶ Sauf usure, vandalisme ou toute autre détérioration de l'objet physique qui reste possible.

¹²⁷ D'une manière générale, les titres occupent une place particulière au sein du syntagme écrit : ils apparaissent en premier, si l'on considère le sens de lecture de haut en bas, et leur visibilité est renforcée par rapport au reste

l'identification des fonctions qu'ils exercent au sein des sous-unités d'objets isolés ont permis de montrer qu'il n'y a pas de titre type pour les sous-unités comportant des objets isolés : aucune des propriétés visibles ou invisibles de l'objet n'y est systématiquement mentionnée. Elle révèle que certains titres exercent à la fois une fonction d'ancrage, en désignant un type d'objet, et une fonction de relais, en situant géographiquement ce type d'objet, comme dans « L'Amazonie / Coiffe de danse » et « Masques de Mélanésie / Sulka », ou en désignant son usage comme dans « Palanquin de dromadaire, *ketab* » et « Épouvantail des champs ». Dans d'autres cas, le titre exerce seulement une fonction de relais, comme dans les sous-unités « Le Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter », « Amérique centrale préhispanique / Aire de tradition sud-américaine » et « Mésoamérique préhispanique ». Si l'on en croit les titres, l'isolement des objets ne semble pas renvoyer à un processus *unique* de production du sens des objets, mais à plusieurs processus de production du sens des objets qu'il faut identifier.

4.2.1 Production du sens des objets isolés par le syntagme des objets réels

Voyons d'abord les sous-unités dont le titre exerce uniquement une fonction de relais, comme c'est le cas de la sous-unité « Le Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter » (voir annexe p. 81). Le titre ne permet pas d'identifier une propriété visible de l'objet exposé, mais l'étiquette prédicative indique qu'il s'agit d'un « *poteau d'interdit tutuo* ». La suite du syntagme écrit précise son usage, il « *était exposé lorsque le chef devait faire une retraite et que la population était invitée à se recueillir* », l'interprétation de ce qu'il représente, c'est un « *emblème d'interdit* », mais aussi un « *don du chef Banka* » et, enfin, « *le premier objet de la collection du Docteur Pierre Harter* », tandis que les propriétés visibles de l'objet ne sont pas commentées. Dans cette sous-unité, le syntagme écrit exerce uniquement une fonction de relais qui met en valeur les propriétés invisibles de l'objet exposé. L'absence de fonction d'ancrage donne ainsi au syntagme des objets réels le monopole de la production du sens de l'objet exposé à travers ses propriétés visibles. Par ailleurs, le syntagme écrit ne permet pas d'interpréter la disposition de l'objet.

du syntagme écrit, les titres étant écrits en grands caractères gras, soulignés, séparés par un espace du texte introductif ou de l'étiquette qui le suivent (voir p. 135).

Il arrive également que le syntagme écrit soit réduit à un titre¹²⁸. Pour autant, il n'indique pas forcément de propriété visible de l'objet exposé. Ainsi, le titre de la sous-unité « Amérique centrale préhispanique / Aire de tradition sud-américaine » (voir annexe p. 82), ne commente pas les propriétés visibles de l'objet. Il indique un toponyme situé dans le temps, l'« Amérique centrale préhispanique », un autre toponyme étant désigné en rapport avec un faisceau de pratiques liées à un espace défini à travers l'expression « Aire de tradition sud-américaine ». La subordination de la deuxième partie du titre à la première invite à comprendre que l'aire de tradition sud-américaine fait partie de l'Amérique centrale parmi d'autres aires culturelles. Comme la première sous-unité analysée, celle-ci témoigne de la disposition des propriétés visibles de l'objet exposé à faire sens d'elles-mêmes au sein du syntagme des objets réels, sans le soutien du syntagme écrit. Dans les deux cas, il semble que le syntagme des objets réels puisse produire du sens par la simple combinaison des propriétés visibles de l'objet, sans le soutien du syntagme écrit, ce dernier ne commentant ni les propriétés visibles de l'objet ni la disposition de l'objet.

4.2.2 Quand le syntagme écrit exerce une fonction d'ancrage et une fonction de relais

Dans d'autres cas, le titre exerce une fonction de relais mais le reste du syntagme exerce les deux fonctions. Ainsi, le syntagme écrit de la sous-unité intitulée « Mésoamérique préhispanique » (voir annexe p. 83) apporte des éléments de compréhension sur l'objet désigné comme une « *Pierre taillée* » donc par un matériau associé à une pratique. Il explique aussi l'usage de l'objet dans son monde d'origine ailleurs, les pierres (sic) étant « *trouvées dans des contextes rituels* ». La forme de l'objet est également interprétée en relation avec sa fonction : en forme de « *sceptre* », ces pierres « *évoquent le pouvoir royal* ». Enfin, les motifs sont décrits : « *Un personnage de profil est entouré de visages taillés dans la ramure.* » Dans la sous-unité « Mésoamérique préhispanique », le syntagme des objets réels n'est plus le seul à produire le sens des objets exposés à travers leurs propriétés visibles. En exerçant une fonction d'ancrage, le syntagme écrit dit quoi regarder du syntagme des objets réels. Ainsi, il semble que le syntagme des objets réels ne suffise pas, dans tous les cas, à donner du sens aux propriétés visibles de l'objet exposé.

¹²⁸ L'objet exposé est toujours associé, au minimum, à une étiquette autonome qui exerce à la fois les fonctions d'ancrage et de relais en désignant succinctement les propriétés visibles et invisibles significatives – c'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'étiquette a été mobilisée afin d'identifier les champs associatifs du système des objets exposés. Mais seule la partie développée des étiquettes prédicatives est prise en compte dans l'analyse des sous-unités d'objets isolés.

On identifie également d'autres sous-unités dont l'ensemble du syntagme écrit assure à la fois une fonction d'ancrage et une fonction de relais. C'est le cas de la sous-unité « Palanquin de dromadaire, *ketab* » (voir annexe p. 85) dont le syntagme écrit exerce une fonction de relais vis-à-vis des palanquins en général – ils sont traditionnels, ce sont des objets qui servent au déplacement des femmes et des jeunes enfants à l'abri du soleil – et du palanquin exposé en particulier – il appartenait à « *la femme d'un chef de la tribu des Arabes Sba'a* », les Arabes *Sba'a* étant présentés comme des « *grands nomades chameliers du désert de l'Arabie du Nord* » – tout en décrivant la forme du palanquin et les matériaux qui le composent :

« *Il se compose d'une selle, formée de deux arçons, sur laquelle sont fixés les deux panneaux avant et arrière de la superstructure. Le palanquin est recouvert d'une étoffe [...]. Il est orné de longues bandes de textiles décorées de céramiques et de cauris* ».

Par ailleurs, un dessin figurant en bas du syntagme écrit permet d'interpréter la disposition de l'objet par rapport à son usage (voir analyse p. 177 et annexe p. 35).

C'est aussi le cas de la sous-unité « Épouvantail des champs » (voir annexe p. 86) qui situe le type d'objet exposé par rapport aux « *populations des Hauts Plateaux du centre du Vietnam* », une population délimitée en termes toponymiques, et par rapport à leurs pratiques agricoles : « *l'essartage, culture sèche et itinérante sur brûlis* ». Quant à l'épouvantail exposé, sa forme est identifiée comme celle d'un « *serpent* », et son usage est détaillé : il est « *suspendu par une longue ficelle* » et « *flotte au-dessus des cultures* ». Le syntagme écrit donne, d'ailleurs, du sens à la disposition du syntagme des objets réels, l'épouvantail étant fixé au plafond.

Enfin, le syntagme écrit de la sous-unité « Masques de Mélanésie / Sulka » (voir annexe p. 87) situe l'usage du type d'objet, désigné comme un « *masque Hemlout* », dans le temps en distinguant l'usage traditionnel de l'usage plus récent. Sa fonction est aussi indiquée puisqu'il est porté par un danseur et peut provoquer « *une vision éphémère et spectaculaire* ». Certaines parties du masque sont décrites, comme l'ombrelle et la corolle, et le syntagme écrit mentionne la présence de motifs peints sur les deux parties du masque désignées.

Dans ces trois sous-unités, comme dans la sous-unité intitulée « Mésoamérique préhispanique » où est exposée une pierre taillée, l'exercice d'une fonction d'ancrage par le syntagme écrit montre que le syntagme des objets réels ne suffit pas toujours à produire le sens des propriétés visibles des objets exposés. Le syntagme écrit peut s'employer à désigner certaines propriétés visibles des objets. Dans ce cas, la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels devient nécessaire à la production du sens des objets isolés.

4.2.3 L'objet isolé : deux processus de production du sens des objets distincts

Les analyses réalisées permettent de montrer que la production du sens des objets isolés mobilise nécessairement la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels uniquement lorsque le syntagme écrit est consacré aux propriétés visibles et invisibles des objets exposés et quand il permet d'interpréter la disposition de l'objet exposé. Lorsque le syntagme écrit énonce uniquement des propriétés invisibles de l'objet exposé et qu'il ne permet pas d'interpréter le sens de sa disposition, il laisse entièrement au syntagme des objets réels la production du sens des propriétés visibles des objets. Même si le syntagme écrit exerce une fonction de relais, les propriétés visibles du syntagme des objets réels peuvent produire par combinaison le sens du syntagme des objets réels : la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels n'est donc pas nécessaire pour produire le sens de l'objet. L'analyse ne suffit, toutefois, pas à expliquer pourquoi le syntagme écrit exerce une fonction d'ancrage dans certaines sous-unités et pas dans d'autres. Il faudrait, pour cela, tenir compte des connaissances préalables présumées par les concepteurs, alors que l'analyse effectuée dans le cadre de cette recherche s'est donnée pour contrainte de considérer comme nulles les connaissances préalables.

L'analyse ne parvient pas non plus à expliquer les raisons de l'isolement de quelques-uns des objets exposés sur le plateau, sauf pour ceux dont les dimensions sont exceptionnellement grandes, comme le palanquin ou le masque *Hemlout*. L'isolement n'apparaît, en tout cas, pas comme le gage du caractère unique des objets exposés, certains d'entre eux étant même désignés au pluriel au sein du syntagme écrit. Ainsi, dans le syntagme de la sous-unité « Palanquin de dromadaire, ketab » on peut lire : « *Lors de leurs déplacements, traditionnels, les femmes et les jeunes enfants voyageaient dans **des palanquins** de formes variées.* ». De la même façon, le syntagme écrit de la sous-unité « Épouvantail des champs » explique que « *de nombreux rites sont destinés à protéger [le] développement [du riz] mais aussi **toutes sortes d'épouvantails*** », tandis que la sous-unité « Masques de Mélanésie / Sulka » désigne au pluriel « *les **masques** hemlout* » qui « *se produisent traditionnellement lors de cérémonies d'initiation et de mariage* » et qui « *sont abandonnés après la cérémonie* ».

À travers l'emploi du pluriel, le syntagme écrit énonce l'existence des paradigmes organisés autour des types d'objet « palanquin », « épouvantail » et « masque *hemlout* », auxquels les objets exposés appartiennent. S'il n'y a pas projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique au sein du syntagme des objets réels, le syntagme écrit fait exister le paradigme du type d'objet dont l'objet exposé constitue un des termes. L'objet *isolé* n'est

donc pas forcément *unique*. C'est encore plus frappant pour la sous-unité intitulée « Mésoamérique préhispanique » dans laquelle le syntagme écrit désigne à l'aide d'un déictique accordé au pluriel le seul objet exposé : « *Trouvées dans des contextes rituels, ces pièces en forme de sceptre évoquent le pouvoir royal.* »

L'isolement renvoie, finalement, à deux processus de production du sens des objets distincts, l'un qui permet au syntagme des objets réels de produire du sens par combinaison indépendamment du syntagme écrit, même si ce dernier exerce une fonction de relais, l'autre où l'interaction du syntagme écrit et du syntagme des objets réels est nécessaire à la production du sens des objets. Cette interaction nécessaire caractérise également un petit nombre de sous-unités comportant plusieurs objets.

4.3 Production du sens des objets par la nécessaire relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels : le cas des objets groupés ressemblants

Parmi les sous-unités dont le syntagme des objets réels comporte plusieurs objets, certaines font figure d'exception. Elles se distinguent des autres, d'une part parce que la disposition des objets participe à la production du sens du syntagme des objets réels sur un mode *combinatoire*, d'autre part parce que le syntagme écrit permet de produire le sens des objets et d'interpréter leur disposition. Toutes comportent des objets ressemblants. Deux sont synchroniques, « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* » et « Savanes et Sahel subsahariens / Divination sénoufo ». Elles se rapprochent du procédé de reconstitution identifié par Rivière. Une troisième est diachronique et ne concerne qu'une partie de la sous-unité « Une civilisation du végétal ». La dernière, « Polynésie / Signes de distinction », est synchronique sans pour autant se rapprocher de la reconstitution.

4.3.1 Des sous-unités synchroniques proches de la reconstitution

Rappelons, d'abord, que la sous-unité intitulée « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* » (voir annexe p. 101) fait partie des rares sous-unités dans lesquelles l'appartenance des objets exposés à leur monde d'origine ailleurs et muséal est certifiée autrement que par l'étiquette. Cette certification intervient à travers une citation qui décrit la découverte de deux des objets exposés et à travers la désignation de ces objets par leur numéro entre crochets. Le syntagme écrit exerce une fonction de relais permettant de comprendre le caractère sacré des objets exposés, de situer et de nommer le groupe qui en a

l'usage. Il exerce également une fonction d'ancrage vis-à-vis des propriétés visibles des objets, comme le matériau ou la forme, mais aussi des propriétés visibles du lieu de leur découverte : le sanctuaire, *évoqué* à travers la mise en espace. En effet, la sous-unité figure dans une des boîtes architecturales les plus exigües, basse de plafond, aux murs inégaux peints en marron foncé. Les objets y sont éclairés en contre-plongée avec parcimonie, ils sont en partie masqués par la paroi qui maintient la vitre des vitrines. La relation entre le syntagme écrit et le syntagme des objets réels associée au caractère évocateur de la disposition des objets font de cette sous-unité une sous-unité proche de la reconstitution, proche seulement puisque toutes les propriétés visibles décrites dans le syntagme écrit, comme les types d'objets, ne sont pas présentes dans le syntagme des objets réels.

La sous-unité « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi » (voir annexe p. 103) fait, elle aussi, partie des quelques sous-unités dans lesquelles l'appartenance des objets exposés à leur monde d'origine ailleurs et muséal est certifiée. Rappelons que le bandeau de la sous-unité comporte une photographie légendée des objets exposés les représentant dans leur monde d'origine ailleurs, l'auteur de la photographie étant aussi à l'origine de la collecte des objets, et une étiquette indiquant à qui l'autel exposé a appartenu. Disons aussi que l'espace dans lequel les objets sont exposés, un renforcement dans une des parois d'une des plus petites boîtes architecturales aux murs beiges, est unique. Dans ce contexte, le syntagme écrit de la sous-unité exerce principalement une fonction de relais. Il exerce également une fonction d'ancrage en désignant un type d'objet, « *la statuaire* », mais ce sont surtout la photographie et sa légende, associées aux supports de disposition spatiale, qui permettent d'interpréter la disposition rapprochée des vingt-quatre objets du syntagme des objets réels autrement que comme une accumulation d'objets différents par la taille et équivalents du point de vue de leur forme et de leur matériau. Ce sont elles qui permettent d'interpréter la relation combinatoire, et non pas d'équivalence, qui unit les objets au sein du syntagme des objets réels et qui fait de la sous-unité une reconstitution.

4.3.2 Une seule sous-unité diachronique

Une seule fois, sur le plateau, la relation des objets au sein du syntagme des objets réels est organisée dans une perspective diachronique, de façon à faire apparaître une évolution. Elle ne concerne pas une sous-unité entière mais seulement une série d'objets ressemblants identifiée sous l'expression « stades de fabrication d'un bol » et exposée parmi

d'autres séries synchroniques de la sous-unité intitulée « Une civilisation du végétal » (voir annexe p. 112). Le syntagme écrit de la sous-unité est composé d'un titre et d'un texte introductif. Le titre semble énoncer une propriété invisible d'une civilisation qu'il ne désigne pas directement mais qui l'est dans le texte introductif, associée à un toponyme, sous l'expression « *les cultures d'Asie du Sud-Est* ». Le texte introductif développe, par ailleurs, les caractéristiques des civilisations du végétal. L'agriculture y fournit « *un grand nombre de plantes alimentaires mais aussi le tabac, le coton, le chanvre, les plantes tinctoriales ou les courges* », tandis que « *les ressources de la forêt* » fournissent les matériaux d'usage courant « *bois, bambou et rotin* ». L'usage de certains des matériaux énumérés est décliné : les courges sont des aliments mais aussi des récipients, le bois, le bambou et le rotin servent pour la construction des maisons et pour les « *objets utilitaires* », les seuls types d'objets, avec les « *récipients* », à être énoncés.

De son côté, le syntagme des objets réels rassemble quatre séries d'objets, différenciées car elles sont tenues spatialement à distance les unes des autres, et parce qu'elles réunissent des objets ressemblants : une série de quatre récipients, une série de trois gourdes, une autre composée de deux boîtes. La dernière série d'objets comporte, de gauche à droite et en quinconce sur une longue étagère, des matériaux végétaux, feuilles et baguettes de bambou, puis seize récipients tous aux mêmes dimensions. Cinq d'entre eux sont en vannerie beige, le premier à gauche n'étant pas achevé, trois autres sont réalisés dans un matériau lisse et mat de couleur gris plus ou moins clair, six autres sont noirs et passent du mat au brillant de gauche à droite, enfin deux derniers sont noirs et brillants et portent des décors, le premier, à gauche, étant moins décoré que le dernier de la série, à droite.

Les objets qui forment cette dernière série sont ressemblants et ordonnés de gauche à droite de façon à traduire une évolution par *ajouts* successifs de propriétés visibles – superposition de matériaux, passage d'une couleur claire à une couleur foncée, du mat au brillant, du neutre au décor – en partant des matériaux bruts pour aller à l'objet fini. Par ailleurs, l'étiquette indique le fonctionnement diachronique de la série en qualifiant le groupe d'objets de « *stades de fabrication d'un bol* » (nous soulignons)¹²⁹. Toutefois, si l'on tient compte du syntagme écrit au niveau de la sous-unité, c'est-à-dire du titre et du texte introductif, celui-ci est davantage tourné vers les pratiques et les usages des civilisations du végétal que vers l'usage

¹²⁹ Cette série d'objets apparaît sous un seul numéro [10] et une étiquette commune sous la désignation « *stades de fabrication d'un bol* ». La ligne des matériaux indique « *baguettes de bambou refendu, feuilles et cendres, départ de la vannerie à plat, laquage (calfeutrage, ponçage, couches de laque noire, décor gravé)* », et qualifie ainsi, implicitement, les étapes de fabrication du bol exposé à droite.

des objets exposés à proprement parler, seulement qualifiés de « *réciipients* » ou d'« *objets utilitaires* » et caractérisés par les matériaux qui les composent. Notons, enfin, que l'isolement de la série diachronique, d'abord au sein des séries synchroniques de la sous-unité, mais plus généralement au sein des sous-unités synchroniques du plateau des collections, ne favorise pas son identification.

4.3.3 Production du sens des objets par combinaison et par équivalence

L'isolement de la série diachronique « Stades de fabrication d'un bol » renvoie à l'isolement d'une dernière sous-unité, synchronique cette fois, intitulée « Polynésie / Signes de distinction » (voir annexe p. 95). Cette sous-unité comporte des objets ressemblants, la disposition des objets y participe à la production du sens du syntagme des objets réels sur un mode *combinatoire*, et le syntagme écrit permet d'y produire le sens des objets et d'interpréter leur disposition, comme dans « Savanes et Sahel subsahariens / La société d'initiation du *Kono* » et « Savanes et Sahel subsahariens / La statuaire et la divination lobi ». Pourtant, le syntagme des objets réels y produit le sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

Le syntagme écrit de la sous-unité « Polynésie / Signes de distinction » comporte un titre associé à un énoncé qui, sans être un texte introductif, introduit la liste de huit étiquettes relative aux huit objets que comporte le syntagme des objets réels. Le titre indique une pratique sociale et un toponyme. C'est l'énoncé qui désigne un type d'objet : les « appuie-tête ». Il formule explicitement, fait rare sur le plateau, le sens de la disposition des objets au sein du syntagme des objets réels : « *Les appuie-tête sont ici présentés selon le statut de leur utilisateur, du plus commun au plus aristocratique* ». D'après le syntagme écrit, la disposition permet donc d'interpréter la valeur et le statut du propriétaire des différents appuie-tête dans leur monde d'origine ailleurs, autant de propriétés invisibles des objets.

Le syntagme des objets réels, maintenant, est composé de deux lignes parallèles de quatre appuie-tête placées l'une au-dessus de l'autre. L'un d'entre eux, le premier en haut à gauche, se distingue par sa forme cubique, les autres sont tous constitués d'une surface horizontale plus ou moins incurvée rattachée à des pieds de formes différentes. Le premier est tressé en fibres de pandanus, les autres sont principalement en bois et / ou en bambou avec des liens en fibres de coco presque invisibles. Le dernier a pour particularité d'être orné de fragments

d'ivoire de cachalots. Mis à part le premier, les autres appuie-tête sont sensiblement de la même couleur, marron plus ou moins foncé, et de la même taille.

Au sein de cette sous-unité, la mise en relation du syntagme écrit avec le syntagme des objets réels donne accès à la dimension combinatoire du syntagme des objets réels, combinaison ordonnée selon la valeur des objets dans leur monde d'origine ailleurs, donc selon une propriété invisible. Ainsi, le premier objet, si l'on en croit le *sens de lecture* d'usage en Occident – de gauche à droite et de haut en bas – apparaît comme le plus commun tandis que le dernier, en bois et décoré d'ivoire de cachalot, est désigné comme le plus prestigieux : les propriétés invisibles énoncées dans le syntagme écrit permettent d'interpréter la valeur des appuie-tête en fonction d'une propriété visible, celle des matériaux. Toutefois, si l'on considère seulement le syntagme des objets réels, c'est-à-dire les propriétés visibles et la disposition des objets, celui-ci produit le sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique en instaurant une relation d'équivalence entre les objets. Même si l'appuie-tête en fibres de pandanus se distingue, son association avec les autres, qui ont sensiblement les mêmes dimensions, sont faits dans les mêmes matériaux, ont la même forme et appartiennent au même type d'objet, en fait l'un des leurs. De cette façon, le syntagme des objets réels met en valeur le paradigme de l'appuie-tête.

Les sous-unités considérées ici montrent à quel point la disposition, mais aussi l'interprétation de la disposition du syntagme des objets réels par le syntagme écrit, sont déterminantes pour que la production du sens au sein du syntagme des objets réels se réalise sur un mode combinatoire. Elles montrent aussi que l'interprétation de la disposition par le syntagme écrit ne suffit pas toujours à produire le sens du syntagme des objets réels par combinaison. C'est ce que montre notamment la sous-unité « Polynésie / Signes de distinction » dont la disposition favorise la production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique au sein du syntagme des objets réels *malgré* le syntagme écrit. En revanche, si l'on en croit Rivière, le sens des objets exposés peut être produit par combinaison au sein du syntagme des objets réels, que les objets soient semblables ou non (1989).

4.4 Production du sens des objets par la nécessaire relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels : le cas des objets groupés dissemblables

Rivière désigne deux formes de processus de production du sens des objets dissemblables : les « dioramas » et les « unités écologiques » (1989 : 278). S'il ne souligne

pas le rôle de la disposition des objets dans la production du sens des objets dissemblables par combinaison, la constitution et l'analyse du corpus de sous-unités de groupes d'objets semblables ont montré la place déterminante de la disposition des objets dans la production du sens des objets par combinaison. L'analyse du corpus de sous-unités d'objets dissemblables montre, par défaut, qu'elle est aussi déterminante pour les groupes d'objets dissemblables. En effet, la disposition des objets au sein des sous-unités d'objets dissemblables du plateau des collections ne participe pas à donner au syntagme des objets réels une logique combinatoire : leur disposition apparaît toujours *aléatoire*.

Au sein des sous-unités d'objets groupés dissemblables dont la disposition est aléatoire, le sens des objets n'est donc pas produit par la combinaison des unités syntagmatiques du syntagme des objets réels, mais par la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, cette projection ne se réalisant pas au sein du syntagme des objets réels, mais dans la relation du syntagme des objets réels et du syntagme écrit. En effet, ce ne sont pas les propriétés visibles mais les propriétés invisibles des objets, ou l'interprétation de leurs propriétés visibles, qui lient les objets par une relation d'équivalence. Trois des sous-unités analysées, « Chamane évenk », « Abstraction et figuration / La dualité des sexes » et « Instruments de musique / Ensemble du Mandé », témoignent de la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique réalisée dans la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels.

4.4.1 « Chamane évenk »

Le syntagme écrit de la sous-unité « Chamane évenk » (voir annexe p. 131) est composé d'un titre et d'un texte introductif. Le titre indique une position sociale, celle du « chamane », associée à la population¹³⁰ « Évenk ». Le texte introductif, lui, situe la pratique sociale que constitue le « *chamanisme* » en « *Sibérie* », puis indique les tâches du chamane vis-à-vis de sa communauté. Il « *permet d'obtenir la chance pour la chasse et de retrouver le souffle volé aux malades ou les rennes perdus* ». Certaines propriétés visibles du costume du chamane sont décrites et interprétées : en peau de renne, frangé sur les manches, il permet au chamane de prendre l'apparence de l'animal, tandis que les franges sont comme des ailes lui permettant de voler. Le costume est associé à d'autres types d'objets énoncés et dont l'usage est interprété : une coiffe portant « *une ramure métallique représentant les bois des*

¹³⁰ Indiquée comme telle sur la carte du bandeau.

cervidés », tandis que « *le tambour et les battoirs sont supposés aider le chamane dans ses déplacements symboliques* ».

Le syntagme des objets réels rassemble un exemplaire de chacun des types d'objet énoncés dans le syntagme écrit – plus un masque –, soit un costume de chamane en peau frangé aux manches, une coiffe, un masque, deux battoirs et un tambour. L'hétérogénéité des propriétés visibles des objets exposés et la complémentarité de leurs propriétés invisibles, si l'on en croit le syntagme écrit, pourraient participer à faire du syntagme des objets réels une reconstitution, ces objets formant ensembles, par combinaison, la *panoplie* du chamane. Mais la disposition des objets ne va pas tout à fait dans ce sens : bien que le costume soit placé sur un support vertical les bras en croix, le masque est posé au sol à côté des deux battoirs – et non pas au-dessus du costume à la place du visage –, et le tambour est placé dans un coin – et non pas mis en situation –, la disposition des objets au sein du syntagme des objets réels ne favorise donc pas la compréhension de la relation de l'ensemble des objets dans une dimension combinatoire. En revanche, elle favorise la production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique : ce sont les éléments du paradigme du « Chamane évenk » qui sont exposés dans le syntagme des objets réels et énumérés dans le syntagme écrit.

4.4.2 « Instruments de musique / Ensemble du Mandé »

De son côté, le syntagme écrit de la sous-unité « Instruments de musique / Ensemble du Mandé » (voir annexe p. 127) est uniquement constitué d'un titre. Celui-ci désigne un type d'objets, les « instruments de musique », associé à une pratique spécifique à la musique, l'« ensemble », elle-même située par rapport au « Mandé » dont le titre ne permet pas de dire s'il s'agit d'un toponyme ou d'une population, mais qui est indiquée sur la carte du bandeau comme une région située entre le Mali et la Guinée, au nord du fleuve Niger.

Le syntagme des objets réels, lui, comporte quatre objets différents disposés en croix. Ils sont réalisés sensiblement avec les mêmes matériaux. Deux sont des instruments à corde dont l'un est plus grand que l'autre, il compte aussi plus de cordes, et dont la caisse de résonance n'est pas trouée, il s'agit d'une harpe à chevalet et d'un luth. La sous-unité comporte également un tambour, une baguette recourbée dirigée vers la peau du tambour, et un xylophone placé sur un plan horizontal avec deux baguettes. Là encore, la disposition aléatoire des objets au sein du syntagme des objets réels, le caractère dissemblable des propriétés visibles des objets

exposés et la relation du syntagme écrit avec le syntagme des objets réels favorisent la production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique : le syntagme des objets réels déploie ainsi le paradigme de « l'ensemble du Mandé ».

4.4.3 « Abstraction et figuration / La dualité des sexes »

Enfin, le syntagme écrit de la sous-unité « Abstraction et figuration / La dualité des sexes » (voir annexe p. 129) comporte un titre et un texte introductif. Le titre met en rapport deux formes de représentation, l'« abstraction » et la « figuration », avec une autre dualité d'usage dans les pratiques sociales, la « dualité des sexes ». Le texte introductif développe cette relation entre abstraction, figuration et dualité des sexes pour une pratique sociale, « l'art », attachée à un toponyme, l'« Amérique du Nord ». Il explique : « *Dans la majeure partie de l'Amérique du Nord, l'art figuratif est masculin tandis que l'art abstrait est l'apanage des femmes.* » En plus des pratiques liées à ces deux formes de représentation, le texte introductif développe les propriétés invisibles de chacune d'elles. Ainsi, l'art figuratif est un « *outil de narration* », il « *renvoie au passé, aux prouesses à la chasse ou aux exploits guerriers, à la production de la mort* » tandis que l'art abstrait est un « *acte de pure création* » qui « *montre à l'opposé ce qui est encore à venir* ».

Plus loin dans le texte introductif, il est question de « *l'art des Pueblos* », c'est-à-dire d'une pratique sociale associée, cette fois, à une population, sans référence à la dualité ni dans les pratiques, qui seraient liées à l'un ou l'autre sexe, ni dans la représentation puisque : « *Dans sa recherche de médiation, cet art traite les motifs de sorte qu'ils se situent à la frontière de l'abstraction et jouent sur les vides et les pleins des cadres, tendant à créer en retour un effet de concret.* » Enfin, un dernier toponyme est indiqué, les « *Andes* ». Dans cette région, ce n'est pas non plus la dualité des sexes mais « *la géométrie et l'illusion d'optique* [qui] *commandent le jeu de l'abstraction et de la figuration* ». Le syntagme écrit commente donc principalement des propriétés invisibles non pas des objets exposés, mais de certaines civilisations du continent américain et notamment de leurs pratiques artistiques ou décoratives en soulignant que, dans certaines parties d'Amérique du Nord, celles-ci sont sexuées. En ce sens, il exerce une fonction de relais, mais qui n'est pas dirigée directement vers les propriétés du syntagme des objets réels.

Le syntagme des objets réels, lui, comporte cinq objets, tous différents si l'on considère les types d'objets, les matériaux, les dimensions : un sac en peau, une tunique en peau frangée, un pot en terre cuite, une pièce de coton et une pierre cubique sculptée, disposés en quinconce sur différents supports : socles pleins et vides, tiges, fixation par le haut. Leur seule propriété visible commune consiste à arborer des décors, ces derniers pouvant être abstraits ou figuratifs, peints ou sculptés, jamais ressemblants. La variété des propriétés visibles des objets pourrait aller dans le sens de la création d'un lien par combinaison entre les objets exposés, mais leur disposition, et surtout la relation du syntagme écrit au syntagme des objets réels, montre que ce lien combinatoire n'existe pas.

Le syntagme écrit, sans jamais désigner de type d'objet, commente non pas les décors arborés par les objets exposés mais, plus largement, les formes de représentation auxquelles on peut les rattacher : l'abstraction et la figuration. Le syntagme écrit exerce donc une fonction d'ancrage en désignant, de manière générale, les décors, et de relais en permettant d'interpréter le sens des formes de représentation auxquelles appartiennent ces décors, mais aussi leur origine géographique : le continent américain. C'est finalement le paradigme de l'abstraction et de la figuration attaché au continent américain qui est exposé dans la sous-unité et énoncé dans le syntagme écrit. D'ailleurs, étant donné le petit nombre d'objets réunis et la grande variété de leurs propriétés visibles, le syntagme écrit est indispensable à la compréhension du lien qui unit les objets exposés au sein du syntagme des objets réels.

Notons également que, contrairement à « Chamane évenk » et à « Instruments de musique / L'ensemble du Mandé », le syntagme des objets réels de la sous-unité « Abstraction et figuration / La dualité des sexes » ne pourrait pas constituer une panoplie ou un ensemble, autrement dit prendre une dimension combinatoire, si la disposition des objets était différente et interprétée par le syntagme écrit. Ceci n'est pas dû au caractère dissemblable des propriétés visibles des objets exposés, mais plutôt au fait que le caractère dissemblable des propriétés visibles soit associé au caractère dissemblable des propriétés invisibles des objets exposés, notamment du toponyme et de la population mais aussi de l'interprétation du sens des formes de représentation. Il faut donc distinguer le processus interprétatif à l'œuvre au sein de la dernière sous-unité des deux autres. Mais, dans tous les cas, on constate le rôle déterminant de la relation du syntagme écrit et du syntagme des objets réels dans la production du sens des objets groupés dissemblables lorsque la disposition ne permet pas de produire le sens du syntagme des objets réels.

4.5 *Le syntagme écrit renforce la production du sens des objets par projection au sein du syntagme des objets réels : objets groupés ressemblants*

Si certaines des sous-unités d'objets groupés analysées jusqu'ici soulignent la capacité du syntagme des objets réels à participer à la production du sens des objets par combinaison, il s'avère que le syntagme des objets réels des sous-unités d'objets groupés du plateau des collections produit majoritairement le sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. On a vu, avec la sous-unité « Polynésie / Signes de distinction », que le syntagme écrit pouvait permettre d'interpréter la disposition des objets de façon à produire le sens des objets exposés dans une dimension combinatoire, alors même que le syntagme des objets réels produit le sens des objets par projection, mais ce cas de figure se présente rarement sur le plateau. Les analyses montrent, plus généralement, que le syntagme écrit renforce la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique réalisée au sein du syntagme des objets réels.

Le renforcement du processus de projection réalisé au sein du syntagme des objets réels par le syntagme écrit advient lorsque le titre exerce, au moins en partie, une fonction d'ancrage – quelle que soit, par ailleurs, la fonction de relais du syntagme écrit – et que le syntagme des objets réels comporte une série d'au moins deux objets ressemblants dont la disposition est aléatoire, comme c'est le cas des sous-unités « Vestes des Taï », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Masques » et « Afrique septentrionale / Art rural : la vaisselle berbère ».

4.5.1 *Sous-unité à la disposition aléatoire avec deux objets ressemblants*

Le syntagme écrit de la sous-unité « Vestes des Taï » (voir annexe p. 88) comporte un titre et un texte introductif embrayé. Si, d'une manière générale, le syntagme écrit est souvent tourné vers les propriétés invisibles du syntagme des objets réels, vers les propriétés de la population d'origine désignée comme la population de langue taï – plus précisément les Lü du Vietnam et du Laos – et témoigne des échanges commerciaux entre la Chine et le Laos ; le titre, lui, exerce une fonction d'ancrage en désignant un type d'objet, les « vestes » associé à une population, les « Taï ». Le type d'objet est également désigné dans le texte introductif, associé à d'autres propriétés visibles, celle des matériaux « *pièces d'argent* », « *aluminium* » et « *soie* », et celle de la forme « *à basques* ». Ce type d'objet est interprété comme un trait culturel commun aux populations de langue taï parmi d'autres (la langue, le « *fond religieux* », les savoir-faire). La fabrication du décor de « *pièces d'argent et d'aluminium* »

est située dans le temps, « *aujourd'hui* », et dans l'espace, « *au Vietnam* ». L'usage est également situé dans le temps et dans l'espace, explicitement pour le « *Laos* » où « *le costume traditionnel n'est plus porté* » et implicitement pour le Vietnam, seul l'usage au Laos étant décrit. On note également que l'usage du vêtement est spécifié comme étant « *traditionnel* » et en fonction du genre, « *les femmes* ».

Le syntagme des objets réels, lui, associe deux objets exposés exactement dans la même posture, placés l'un sous l'autre. Les objets partagent bien le même type, ce sont des « vestes », la forme, « à basques », les couleurs, principalement du noir mais aussi des zones multicolores aux mêmes endroits, le matériau de base, le coton, et la taille. Les éléments variant concernent les détails formels, certains matériaux et les motifs des zones multicolores : sur la première veste on trouve des bandes de ruban ou de tissus en soie, pour la seconde ce sont des broderies, des pièces de monnaie, des perles de plastique, d'argent et d'aluminium et, enfin, des applications. En outre, la deuxième veste porte deux bandes de tissu coloré qui pendent à partir de la taille.

Dans la sous-unité « Vestes des Taï », la disposition des objets et leur ressemblance, bien qu'ils ne soient que deux, entraîne bien la production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. Cette projection est soutenue par le syntagme écrit, principalement par le titre qui énonce la dimension paradigmatique du syntagme des objets exposés : celui de la veste des Taï. Le syntagme écrit exerce également une fonction de relais vis-à-vis des objets exposés, mais en positionnant la « veste à basque » en tant qu'élément commun et distinctif des populations de langue Taï. Le syntagme des objets réels renvoie ainsi, au-delà du paradigme du type d'objet, au paradigme des peuples de langue taï.

4.5.2 Sous-unité à la disposition aléatoire avec plus de deux objets ressemblants

De son côté, la sous-unité « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Masques » (voir annexe p. 98) ne comporte qu'un titre en guise de syntagme écrit, titre qui associe un type d'objet, les « masques » à un toponyme qui tend vers la description d'un milieu « Côtes et forêts d'Afrique occidentale ». Le syntagme des objets réels, lui, est composé de cinq objets fixés sur des tiges verticales parallèles et placés à hauteur du visage d'un visiteur adulte. Ces masques sont ressemblants par la taille et la couleur, marron foncé, mais leur forme, et surtout leurs motifs, varient. Pour ne parler que des traits qui les distinguent, disons que l'un, ovale, représente deux visages côte à côte ; un autre porte des cornes en forme de croissants de

lunes ; le troisième a deux trous ronds à la place des yeux ; le quatrième un front proéminent et le dernier une grande bouche et des marques sur les joues et le front.

Dans cette sous-unité qui comporte des objets ressemblants mis côte à côte de façon aléatoire, le syntagme des objets réels produit le sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, dans une relation d'équivalence. La brièveté du syntagme écrit, réduit à un titre, et le fait qu'il exerce une fonction d'ancrage l'amènent bien à renforcer la projection réalisée au sein du syntagme des objets réels : c'est le paradigme des masques d'Afrique occidentale qui est exposé sous la forme d'un syntagme.

Enfin, le titre de la sous-unité « Afrique septentrionale / Art rural : la vaisselle berbère » (voir annexe p. 114), dont le syntagme écrit ne comporte pas de texte introductif, indique un toponyme relatif au continent auquel s'ajoute une pratique sociale, l'« art », qualifié de « rural », ce qui désigne à la fois une propriété de la population d'origine et / ou d'usage et une interprétation possible des propriétés visibles de l'art en question, comme les matériaux, la forme ou les motifs. L'art rural concerné est spécifié, il s'agit de « la vaisselle berbère », donc d'un type d'objet associé à une population d'origine.

Au sein du syntagme des objets réels, maintenant, un groupe d'objets figure sur un plan horizontal, à équidistance les uns des autres. Les sept objets exposés à droite sont des poteries qui se distinguent par leur taille, par leur forme et par leurs motifs, mais qui portent les mêmes couleurs : du rouge, du blanc et du noir. Les quatre objets exposés à gauche sont divers, mais l'un d'entre eux se distingue particulièrement. Il s'agit d'une petite théière bleue émaillée. Les autres objets sont en bois et / ou en cuir, avec parfois des pièces en métal. Tous, dans la même teinte et appartenant au même type d'objet, sont des récipients, mais ils n'ont ni la même forme ni la même taille.

La prise en compte de la disposition des objets et des propriétés visibles du syntagme des objets réels fait apparaître, soit l'existence d'une série d'éléments de vaisselle non manufacturés et d'une pièce de vaisselle isolée manufacturée dont la couleur est vive et différente des autres, soit l'existence de deux séries, l'une de vaisselle en terre cuite, l'autre dans d'autres matériaux naturels, et toujours d'un récipient isolé manufacturé de couleur vive. Au plan des matériaux, des décors, des couleurs, de la taille, donc, en somme, des propriétés visibles, cet objet se présente comme l'*intrus*¹³¹, bien qu'il fasse partie du même type d'objet. Par contraste, il montre ce qui réunit les autres objets au sein du syntagme des objets réels,

¹³¹ La théière l'est aussi au plan des propriétés invisibles puisqu'elle a été réalisée en Tchécoslovaquie.

leurs propriétés visibles. Là encore, le syntagme écrit, par sa fonction d'ancrage, renforce la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique au sein du syntagme des objets réels autour d'un type d'objet : la vaisselle. Cette projection est, en outre, favorisée par la brièveté du syntagme écrit et par la disposition des objets.

4.6 Le syntagme écrit renforce la production du sens des objets par projection au sein du syntagme des objets réels : objets groupés ressemblants par séries

L'Analyse montre que le renforcement du processus de projection réalisé dans la relation du syntagme des objets réels avec le syntagme écrit se réalise aux mêmes conditions pour les séries d'objets semblables et pour les séries hétérogènes de séries d'objets semblables ou de séries d'objets semblables avec un ou plusieurs objets isolés, à condition, bien sûr, que la disposition des séries d'objets entre elles reste aléatoire. Toutefois, lorsque des sous-unités comportent plusieurs séries d'objets, la projection a lieu à l'échelle de la sous-unité, mais aussi à l'échelle des séries à l'intérieur des sous-unités : on se trouve face à un emboîtement du processus de production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, comme dans les sous-unités intitulées « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Cuillers et poulies » et « Australie / Formes et motifs ».

4.6.1 « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Cuillers et poulies »

Le syntagme écrit de la sous-unité « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Cuillers et poulies » (voir annexe p. 104) comporte un titre formé par un toponyme associé à deux milieux naturels, « Côtes et forêts d'Afrique occidentale » comme c'est souvent le cas dans la séquence continentale africaine, et deux types d'objets, les « cuillers » et les « poulies » au pluriel. Le texte introductif désigne les objets exposés et leur population d'origine, « *les peuples forestiers de Côte d'Ivoire* », les pratiques sociales dans lesquelles s'inscrivent les cuillers exposées, ce sont des cuillers « *de cérémonie ou de prestige* », et l'usage, plutôt énigmatique, des « *étriers de poulies* », et non plus des « poulies » comme énoncé dans le titre, ces dernières étant décrites comme les « *compagnes du tisserand dans son travail* ». Enfin, les deux types d'objets sont reliés à travers une propriété visible, celle de la forme puisqu'ils « *offrent un large répertoire de formes animales et humaines* ».

De son côté, le syntagme des objets réels rassemble quatre poulies, dont trois placées sur une ligne et une immédiatement en dessous. Ces poulies en bois foncé ont sensiblement les

mêmes dimensions et sont toutes surmontées par une tête humaine ou animale sculptée. Aux quatre poulies s'ajoutent sept cuillers, cinq cuillers de mêmes dimensions alignées sur une ligne et deux beaucoup plus grandes côte à côte. Les manches des cuillers les plus petites sont anthropomorphes ou zoomorphes, et l'une des cuillers est en bois plus clair que les autres. Les deux grandes cuillers, elles, ont la même taille mais le manche de l'une représente un visage au bout d'un long cou quand celui de l'autre représente des jambes nues portant, à la taille, une ceinture de perles colorées.

D'après le syntagme écrit, le sens du rassemblement des objets tient à leur origine toponymique, au fait qu'ils appartiennent aux mêmes types d'objets et qu'ils partagent une ressemblance formelle. En expliquant que le répertoire de formes unit les objets dans leur variété, le syntagme écrit invite à remarquer les variations formelles du syntagme des objets réels, il énonce donc les modalités selon lesquelles la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique se réalise dans cette sous-unité. Par ailleurs, la disposition en séries distinctes d'objets semblables au sein du syntagme des objets réels crée un autre niveau de projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. Ici, la projection s'organise autour du type d'objet, cuillers et poulies, et des dimensions, les deux grandes cuillères étant séparées des quatre petites.

4.6.2 « Australie / Formes et motifs »

On retrouve le même procédé de production de signification dans la sous-unité « Australie / Formes et motifs » (voir annexe p. 110) dont le syntagme écrit associe un titre à un texte introductif. Le titre indique un toponyme, l'« Australie », et deux propriétés visibles au pluriel, les « formes » et les « motifs ». Le texte introductif, lui, mentionne un type d'objet, les « *armes* », décliné en deux types d'objets distincts, les boomerangs et les boucliers. Les propriétés invisibles de ces armes dépendent de la population à laquelle elles sont associées, avec les « Occidentaux » d'un côté, autrement dit le monde d'origine muséal et les « nomades aborigènes » de l'autre, c'est-à-dire le monde d'origine ailleurs. Pour les Aborigènes, les boomerangs « *servaient à la chasse* » et à « *parer les coups ennemis* », tandis que les propriétés visibles des boucliers, « *les lignes gravées, parallèles ou brisées des boucliers* » et « *la combinaison des motifs et les couleurs* » servaient à troubler l'adversaire par des effets d'optique mais aussi à « *indiquer l'identité clanique du propriétaire de l'arme* ». Ces motifs sont également inscrits dans une pratique, donc une propriété invisible, actuelle puisqu'ils

sont repris par les « *artistes aborigènes contemporains* ». Les Occidentaux, eux, ont « collecté » ces armes qui ont pour fonction de témoigner « *de la culture matérielle des populations nomades aborigènes* ».

Le syntagme des objets, lui, réunit trois séries d'objets interprétées comme telles car les objets rapprochés partagent des propriétés visibles. La première série, celle des boomerangs, comporte quatre objets de même forme. Ils sont allongés, plats et courbés, faits dans le même matériau, du bois, et se distinguent par leur couleur, marron plus ou moins foncé, et leur taille. La seconde série d'objets rassemble les propulseurs, jamais désignés dans le syntagme écrit. Ces objets plus longs que larges prennent différentes formes, leurs bouts peuvent être pointus ou arrondis. S'ils sont tous en bois et de taille relativement similaire, ils ne sont pas de la même couleur, certains sont noirs, d'autres marrons plus ou moins clair. Ils sont exposés parallèlement les uns aux autres sur une tige, comme les boomerangs. Enfin, la dernière série, qui occupe le plus d'espace, est celle des huit boucliers. Disposés parallèlement, ils font sensiblement la même taille, sont plus hauts que larges, tous taillés dans le bois, peints et parfois gravés. Certains sont pointus, d'autres arrondis aux extrémités. Tous sont recouverts de couleurs et de motifs différents.

Comme l'annonce le syntagme écrit en titre, le syntagme des objets réels met bien en valeur des formes et des motifs, exposés sur un mode comparatif, en trois séries organisées selon une propriété visible, le type d'objet. Si le syntagme écrit permet d'interpréter la sous-unité comme rassemblant des armes australiennes ou de comprendre que les motifs des boucliers ont une fonction, il attire, toutefois, l'attention sur la relation d'équivalence qui existe entre les objets au sein du syntagme des objets réels : il participe donc à la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique au sein du syntagme des objets réels. En outre, la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique se réalise également au niveau des trois séries rassemblant les objets exposés en fonction de leur type et, encore une fois, de leur forme.

4.7 Décalage dans la production du sens des objets par le syntagme écrit et par le syntagme des objets réels : objets groupés ressemblants par séries

Les sous-unités dont le titre exerce uniquement une fonction de relais – quelle que soit, par ailleurs, l'étendue de la fonction d'ancrage exercée par le syntagme écrit – présentent encore un autre cas de figure. En effet, la production du sens des objets au sein du syntagme

des objets réels, par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, y est en décalage avec la production combinatoire du sens des objets annoncée par le syntagme écrit. Autrement dit, le processus de production du sens des objets au sein du syntagme des objets réels ne correspond pas à celui annoncé par le syntagme écrit. C'est ce que montre l'analyse de la sous-unité désignée ici sous le terme « Arctique » qui comporte deux titres, « Arctique : Ammassalimiut du Groenland et Inupiat de l'Alaska / De l'utilitaire à la création artistique » et « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Du sortilège à la représentation »¹³² associés chacun à un texte introductif ; et de la sous-unité intitulée « La vie dans la maison ».

4.7.1 « Arctique »

Le titre de la sous-unité « Arctique : Ammassalimiut du Groenland et Inupiat de l'Alaska / De l'utilitaire à la création artistique » (voir annexe p. 106) ne mentionne pas de propriété visible des objets exposés. En revanche, il désigne deux populations, les Ammassalimiuts et les Inupiats, associées chacune à des toponymes distincts, le Groenland et l'Alaska, et à un toponyme commun, le continent Arctique. Dans sa seconde partie, le titre évoque ce qui semble être deux pratiques, manifestement successives, communes aux populations désignées : « l'utilitaire » et « la création artistique ». Le texte introductif, lui, mentionne plusieurs propriétés visibles des objets exposés. D'abord la taille, « *variable* », les matériaux, « *bois, ivoire ou os* », et le type d'objet de plusieurs façons différentes. Ce sont d'abord des « *poupées* », puis des « *figurines anthropomorphes* » et enfin des « *sculptures* ». Le reste du syntagme écrit interprète ces différents types d'objets : ils dépendent de la période de fabrication et d'usage des objets, des propriétés invisibles. Les deux types de pratiques évoqués dans le titre sont mis en correspondance avec deux moments séparés par « *la période des contacts avec les Européens* », désignée sans plus de précision. La pratique utilitaire est antérieure à l'artistique, elle est située « *autrefois* », ou « *en 1934* » pour certains objets désignés. Si les objets ont en commun leurs propriétés visibles – les matériaux et la taille déjà cités, mais aussi leur forme, certains pouvant « *ne pas avoir de bras ou de jambe* », d'autres avoir « *des incrustations en ivoire au niveau des yeux* » – on distingue, toutefois, deux types d'objets qui dépendent de deux propriétés invisibles, l'usage et la valeur : ainsi, les poupées « *utilisées par les enfants* » avaient « *un rôle éducatif* » qu'elles ont perdu pour devenir des « *œuvres d'art* » prisées par les étrangers et collectionnées « *pour leur valeur esthétique* ».

¹³² Les deux sous-unités sont considérées comme une seule car, d'une part, elles se déploient dans la même large vitrine à fond noir et, d'autre part, les numéros des étiquettes se suivent d'un bandeau à l'autre.

Le titre de l'autre sous-unité, « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Du sortilège à la représentation », n'énonce aucune propriété visible, une seule population, les Ammassalimiut, associée à un premier toponyme, le Groenland, et à un second plus large, le continent Arctique. Dans la seconde partie du titre, deux pratiques sont à nouveau présentées comme successives, il s'agit du sortilège et de la représentation. Le texte introductif qui suit est tout entier dédié à un type d'objet les « *tupileks* » désignés aussi comme des figurines constituées tantôt d'« *un amalgame de fibres organiques et végétales* », tantôt « *en bois, en os et en ivoire* ». Les matériaux, mais aussi la forme des figurines, dépendent de la période de fabrication et d'usage des *tupileks*, comme certaines propriétés invisibles. Là encore, c'est le « *contact avec les Européens* » qui constitue la transition. Avant ce contact avec les Européens, les figurines étaient « *réalisées en secret* » et porteuses « *d'action néfaste* » ou de « *sortilège* », de nos jours ce sont des « *représentations d'esprits de petites dimensions* » qui ne sont plus porteuses de maléfices mais « *destinées à la vente* ».

Le syntagme des objets réels comporte vingt-huit objets rassemblés en six séries comprenant entre deux et onze objets. Ils partagent tous la même forme – ce sont des objets sculptés – et une petite taille. Ils partagent également des traits visibles par séries, trois séries étant rassemblées sur des étagères ([1-5] [8-10] et [15-21]), les autres fixées au mur par des tiges ([6-7], [11-14] [25-26] et [22] [23] [24] [27] [28])¹³³. Ainsi, les objets de la série [1-5] partagent le type d'objet, la couleur beige et la forme, ce sont des sculptures anthropomorphes sans bras. En revanche, leur taille varie. On fait le même constat pour les objets [8-10]. Les figures zoomorphes [15-21], elles, se distinguent les unes des autres par la posture des animaux représentés et par leurs couleurs, certains étant bicolores, d'autres non, mais ils font tous à peu près la même taille. Les objets [6] et [7], de petites figures anthropomorphes jambes et bras écartés, de la même couleur, se distinguent par leur posture. Difficile de dire si les objets [11-14] représentent des hommes ou des animaux. En tout cas, ils se ressemblent formellement, avec des postures différentes, font la même taille et revêtent les mêmes couleurs. Les deux figures anthropomorphes blanches [25] et [26] se ressemblent par la forme, la taille, le matériau et ne se distinguent que par quelques détails dans la posture. Les objets de la série [22], [23] et [24] ont la même forme indéfinissable, la même taille, la même couleur et sont faits dans le même matériau. Enfin, les deux dernières figures anthropomorphes [27] et [28] se distinguent entre elles, et de toutes les autres. L'une est

¹³³ Les numéros entre crochets font référence aux numéros qui rattachent les objets aux étiquettes dans la vitrine.

beige, stylisée, orientée de face, sans bras ni visage ; l'autre est noire avec des yeux incrustés blancs, orientée de profil et très dynamique dans le mouvement des bras et des jambes.

Dans cette sous-unité, le syntagme écrit apparaît concentré en partie sur la localisation et l'identification des populations d'origine des objets exposés, mais surtout sur l'évolution de l'usage et de la valeur de ces objets, donc sur leurs propriétés invisibles. Sa relation avec le syntagme des objets réels devrait traduire cette évolution, à travers la disposition des objets et les propriétés visibles des objets exposés, mais le syntagme des objets réels suit une autre logique que celle de *l'avant/après* les « contacts avec les Européens », ou même que celle de la comparaison entre les populations. En effet, il est formé de séries d'objets réunies à partir des ressemblances entre les propriétés visibles des objets – le matériau, la forme ou le type d'objet – et non pas de l'évolution de l'usage de ces objets. Le syntagme des objets réels produit donc le sens des objets exposés par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique en fonction des propriétés visibles des objets, au sein de la sous-unité, mais aussi au sein des séries. Il entre donc en contradiction avec le syntagme écrit qui annonce, dès le titre, un processus, donnant ainsi une dimension combinatoire au syntagme de la sous-unité, dimension combinatoire qui se limite au syntagme écrit.

4.7.2 « La vie dans la maison »

La sous-unité intitulée « La vie dans la maison » (voir annexe p. 108) rend compte du même processus. Le syntagme écrit y associe un titre et un texte introductif. Dès le titre, le syntagme écrit évoque un processus associé à un type d'objet, si l'on peut dire, la « maison ». Le texte introductif situe dans le Sud-Est asiatique la « maison » évoquée en titre, avant d'en décrire certaines propriétés visibles : les matériaux, la structure sur pilotis, la taille petite ou grande ; et certaines propriétés invisibles : le fait que les grandes qui accueillent les familles élargies soient les plus répandues et leur caractère « *villageois* ». Enfin, le texte introductif évoque un type d'objet, « *le mobilier* », décliné en deux types distincts, les « *boîtes* » et les « *paniers* », et qui partagent néanmoins une propriété visible, le matériau, plus précisément la « *vannerie de bambou* ». L'usage des objets est également décrit, ils permettent « *d'entreposer les aliments et de ranger les vêtements et les objets précieux de la maisonnée* », d'autres types d'objet sont ainsi évoqués, les « *vêtements* » et « *les objets précieux* », le dernier en fonction de ses propriétés invisibles.

De son côté, le syntagme des objets réels rassemble plusieurs séries d'objets réunies en fonction de leurs propriétés visibles, en sachant qu'il n'y a pas de propriété visible commune à l'ensemble des objets exposés. Ainsi, la plupart sont en vannerie de bambou, sauf trois et, en dehors de la série à laquelle ils appartiennent, ils n'ont pas la même forme et n'appartiennent pas au même type d'objet. Si l'on considère la série de lampes à huile [1-3], elles sont toutes en bois et ont la même forme. En revanche, leur motif et leur couleur, plus ou moins foncée, diffèrent. Les trois objets de la série [4-6] sont semblables par leurs matériaux, de la vannerie de bambou et du bois, et par leur support en bois, mais l'un est laqué, l'autre est évasé et n'a pas de couvercle et les deux plus ressemblants diffèrent par la taille. Deux autres séries, associées chacune à un seul numéro d'inventaire, [7] et [8], sont composées de quinze petits rectangles de mêmes dimensions en bois beige et noir et de quatorze carrés plus grands, également de mêmes dimensions, en vannerie de bambou. Dans chaque série les objets se distinguent uniquement par leurs motifs. Enfin, on identifie une dernière série de trois boîtes [9-11] toutes rondes, en vannerie de bambou. Deux font la même taille, la troisième et plus petite, mais une des grandes est décorée de rouge en plus du noir et du beige et les motifs de la petite ressemblent à ceux de l'autre grande, toutes deux en noir et beige.

Si l'on en croit le lien entre le syntagme écrit et le syntagme des objets réels, la sous-unité rassemble donc, par séries, des objets appartenant à la vie dans la maison villageoise en Asie du Sud-Est. Pourtant, deux des séries rassemblent des échantillons de motifs sur bois et sur vannerie qui n'ont, semble-t-il, pas d'usage domestique : si certains des motifs figurants sur les échantillons se retrouvent sur les autres séries de vanneries, ils illustrent plutôt une propriété invisible des populations énoncée dans le texte introductif, la maîtrise de la technique de la vannerie. Par ailleurs, si le syntagme écrit, notamment le titre et la description de la maison villageoise, donne à la sous-unité une dimension combinatoire, cette dimension combinatoire, proprement syntagmatique, ne trouve pas d'écho dans le syntagme des objets réels qui favorise – par la disposition des objets, par la mise en série et aussi en raison de la présence des *intrus* que sont les échantillons – la comparaison entre les objets en fonction de leurs propriétés visibles au sein des séries, autrement dit, la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

4.8 Production du sens des objets par projection au sein du syntagme des objets réels sans le soutien du syntagme écrit

Enfin, l'analyse du corpus représentatif a montré que, dans certaines sous-unités, le sens des objets était produit par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, d'abord parce que ces sous-unités comportent une série d'objets, semblables ou non, mais aussi parce que leur syntagme écrit ne commente à aucun moment les propriétés visibles ou invisibles des objets exposés, comme c'est le cas des sous-unités « Îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite » et « Mélanésie / L'art de la guerre », ou quand le syntagme écrit est absent, comme pour la sous-unité de la séquence africaine désignée ici sous l'expression « Série d'objets en métal », et la sous-unité baptisée « La chambre des écorces », du nom du programme audiovisuel associé.

4.8.1 Le syntagme écrit n'exerce pas de fonction de relais

Le syntagme écrit de la sous-unité « Îles Salomon / Chasse aux têtes et pêche à la bonite » (voir annexe p. 89) comporte un titre qui associe un toponyme, les « îles Salomon » et deux pratiques, « la chasse aux têtes » et « la pêche à la bonite », et un texte introductif tout entier dévolu à la description d'un lieu, « *les hangars à pirogues* ». Une des caractéristiques techniques des hangars à pirogue est interprétée : « *deux fentes en façade permettaient le passage des poupes et des proues des grandes pirogues* » ainsi que les pratiques sociales liées à ces « *lieux de rencontre pour les hommes* » qui « *abritaient aussi les jeunes garçons pendant leur initiation ainsi que le déroulement des rites de circoncision et des rituels liés à la pêche* », et qui étaient aussi le lieu de conservation « *des reliquaires, [d]es crânes et ossements des grands chefs* ». Rien, cependant, n'est ajouté sur les objets exposés.

Le syntagme des objets réels, lui, comporte deux sculptures en bois aux dimensions identiques. Tous deux représentent un personnage debout, presque nu, les bras contre la poitrine tenant un objet, le visage décoré de dizaines de petits triangles en nacres, et portant une coiffure. Seules la position des bras le long du torse et la représentation de la poitrine sont différentes. La ressemblance entre les objets et leur rapprochement permet à la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique de se réaliser au sein du syntagme des objets réels. Le syntagme écrit, lui, n'évoque jamais explicitement les objets exposés, que ce soit à travers leurs propriétés visibles ou invisibles. Il ne produit donc pas le sens des objets.

Ajoutons, toutefois, que l'étiquette associée aux deux objets est prédicative et développe les propriétés visibles et invisibles des objets exposés¹³⁴.

De son côté, la sous-unité intitulée « Mélanésie / L'art de la guerre » (voir annexe p. 133) ne comporte pas de texte introductif. Le titre associe un toponyme, la « Mélanésie », à deux pratiques associées, l'« art » et la « guerre », la première étant subordonnée à la seconde. L'expression « l'art de la guerre » peut, d'ailleurs, être interprétée de deux façons : en termes de stratégie militaire et en termes de pratique artistique développée en rapport avec les pratiques guerrières. Dans les deux cas, elle renvoie à des propriétés invisibles donnant au titre une fonction de relais.

Le syntagme des objets réels, lui, est composé de trois objets de formes différentes : l'un et rond, l'autre long et rectangulaire, et le dernier long et rectangulaire mais convexe ; ils ne sont pas faits dans les mêmes matériaux et portent des couleurs et des motifs différents : l'un est en rotin tressé rouge avec des motifs géométriques verts et jaunes, l'autre en bois sculpté noir, le dernier principalement en écorce noire décorée de motifs géométriques en nacre blanche. Au niveau du syntagme des objets réels, ce sont donc les propriétés visibles qui sont mises en valeur dans leur variété. Dans sa relation au syntagme des objets réels, le syntagme écrit n'apporte aucune indication sur les propriétés visibles des objets, pas même le type d'objet (les étiquettes indiquent qu'il s'agit de boucliers). Dans la mesure où le syntagme des objets réels est tourné vers la variété des propriétés visibles des objets, on peut interpréter le titre plutôt en termes de pratiques artistiques développées en relation avec la guerre que de stratégie militaire. Le syntagme écrit exerce donc, avec ambiguïté, une fonction d'ancrage, mais le syntagme des objets réels, lui, produit le sens des objets exposés par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

4.8.1 Le syntagme écrit est absent

L'absence du syntagme écrit, enfin, peut provoquer la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, même si, on l'a vu, la présence du syntagme écrit ne l'empêche pas et peut même la soutenir. Si la sous-unité baptisée « Série d'objets en métal » (voir annexe p. 125) comporte des étiquettes, celles de la sous-unité nommée

¹³⁴ « Poteaux de hangar à pirogue / Île Roviana / Début du 20^e siècle / Bois et nacre / Ces sculptures, qui représentent des ancêtres, servaient de pilier et étaient tournées vers l'intérieur de l'abri / Collecté par le capitaine Middenway vers 1920 / n° d'inventaire-n° d'inventaire. »

« Australie / La chambre des écorces » (voir annexe p. 100) sont mises à distance de telle façon qu'elles sont absentes du registre scriptovisuel.

La sous-unité « Série d'objets en métal » ne comporte pas de syntagme écrit capable d'indiquer le sens de la réunion des objets au sein de la sous-unité, mais seulement des étiquettes, toutes autonomes. Si l'on considère le syntagme des objets réels, on constate que les objets sont tous en métal, dans des tons différents, et que l'un d'entre eux comporte aussi des liens en matières végétales. Cinq objets, rassemblés à gauche de la vitrine, ont la même forme, avec des tailles et des motifs différents, ce sont des bracelets. L'objet le plus grand, plat en forme de flèche, est fixé au fond. La vitrine comporte également une toute petite pièce métallique en forme de croix, deux éléments de manille différents et deux chaînes, une petite et une plus grosse. Si l'on en croit les propriétés visibles du syntagme des objets réels, c'est le matériau qui explique la réunion des objets dans une même vitrine. La prise en compte des étiquettes, en sachant que les objets ne sont pas numérotés, permet d'ajouter que la plupart des objets ont pour origine le Congo, le Gabon et la République démocratique du Congo. Ici, plus qu'ailleurs, le syntagme des objets réels fonctionne par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique et sans le syntagme écrit : au niveau de la sous-unité, l'objet est l'interprétant privilégié de l'objet.

Enfin, la sous-unité « La chambre des écorces » rassemble quarante-quatre objets dans une très large et haute vitrine, sur fond noir, placés très proches les uns des autres. Ce sont des peintures réalisées sur des morceaux d'écorce de couleur beige au format plus ou moins rectangulaire ou carré de différentes tailles. Elles représentent, dans des tons blanc, noir, ocre et jaune, des figures zoomorphes, anthropomorphes ou géométriques, toutes différentes. Dans cette sous-unité, le syntagme écrit ne figure pas sur un bandeau, comme on a déjà pu le décrire (voir p. 232), mais dans l'onglet « Dans le musée » du programme « La chambre des écorces » disponible, parmi d'autres onglets, sur deux écrans tactiles placés face à la vitrine et sur cinq autres écrans tactiles dans la séquence océanienne. Il n'y a donc pas de titre à la sous-unité. Dans le programme, l'animation consacrée aux objets exposés les représente sur un fond noir, dans la même disposition que sur le plateau des collections. Lorsque le curseur passe sur un objet, une étiquette mentionnant l'auteur, le titre, le lieu et la date de fabrication apparaît momentanément, sans mentionner le type d'objet ni le matériau, donc aucune propriété visible.

Si, ici encore, on constate que la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique se réalise à l'intérieur du syntagme des objets réels à partir des propriétés visibles des objets,

on peut ajouter qu'elle est favorisée par le procédé d'accumulation produit par la conjonction du nombre d'objets exposés et de leur disposition, et par l'absence du syntagme écrit. La sous-unité « La chambre des écorces » constitue ainsi le point d'orgue de la production du sens des objets par les objets eux-mêmes dans une relation paradigmatique au sein des sous-unités d'objets groupés.

4.9 La production du sens des objets par projection ou l'assignation du statut de curiosité ?

Placer les propriétés visibles de l'objet au centre du processus d'interprétation du sens des objets a, finalement, pour conséquence de maintenir au second plan le savoir. En effet, la possibilité offerte, et non pas la nécessité, de mobiliser le syntagme écrit – autrement dit, les propriétés invisibles et l'interprétation des propriétés visibles – au sein des sous-unités, donne à l'objet la capacité de parler de lui-même et, au sein des séries, dans sa relation au même et au différent. Sans connaissances préalables, cette mise à distance du savoir sur les objets laisse, finalement, une large place à la production du sens des objets par *connotation*, comme c'est le cas pour les objets représentés sur les planches de l'*Encyclopédie* (Barthes, 2002 [1972] : 50).

Sur le plateau des collections, comme sur les planches de l'*Encyclopédie*, c'est la distance au savoir qui crée la possibilité de la production du sens des objets par connotation. Cependant, si Barthes remarque qu'on ne regarde plus les planches de l'*Encyclopédie* « à des fins pures de savoir » (2002 [1972] : 41), il attribue à la distance temporelle le pouvoir de donner à l'image encyclopédique une « profondeur » qui fait que la planche « vibre bien au-delà de son propos démonstratif » (*Ibid.*) et produit de « l'étonnement » (*Ibid.*), alors que, sur le plateau des collections, si la distance maintenue entre le savoir et les objets favorise bien la connotation, c'est d'abord en raison d'un parti pris muséographique et du contexte de la création du musée du quai Branly. On peut alors s'interroger sur cette production du sens des objets par connotation qui provoque l'étonnement, et former l'hypothèse que les processus interprétatifs du sens des objets participent à assigner le statut de curiosité, et non plus seulement de patrimoine, aux objets extra-occidentaux.

Conclusion du onzième chapitre

L'analyse du corpus représentatif a permis de vérifier qu'il y a toujours production du sens des objets par l'interaction du syntagme écrit et du syntagme des objets réels au sein des sous-unités du plateau des collections, sauf dans les rares cas où le syntagme écrit est absent. Elle a aussi montré que cette interaction n'est, le plus souvent, pas *nécessaire* à la production du sens des objets exposés sur le plateau des collections. Dans bien des cas, en effet, la conjonction de la mise à distance du syntagme écrit, de la mise en série des objets et de leur disposition aléatoire au sein du syntagme des objets réels crée les conditions d'une production du sens des objets au niveau du syntagme des objets réels qui se réalise par projection du plan paradigmatic sur le plan syntagmatic, plaçant ainsi les mondes d'origine, et donc le savoir, au second plan dans les processus interprétatifs du sens des objets.

La capacité à produire du sens en dehors de la relation entre les deux syntagmes n'est, d'ailleurs, pas réservée aux séries d'objets, puisque certaines sous-unités d'objets isolés, lorsque le syntagme écrit n'exerce pas de fonction d'ancrage, voient le syntagme des objets réels amené à produire seul le sens de l'objet exposé à partir de ses propriétés visibles. Toutefois, la production du sens des objets au sein des sous-unités d'objet isolés se distingue de celle des sous-unités d'objets groupés par le caractère forcément combinatoire du processus de production du sens de l'objet au sein du syntagme des objets réels, que ce dernier soit considéré dans sa relation avec le syntagme écrit ou pas. Au-delà de cette différence, les deux processus de production du sens des objets décrits concourent à donner un rôle central aux propriétés visibles des objets dans la production du sens de l'objet sur le plateau des collections.

D'autres processus de production du sens des objets, fondés sur la relation nécessaire entre le syntagme écrit et le syntagme des objets réels, ont toutefois pu être identifiés, comme dans les sous-unités d'objets isolés au sein desquelles le syntagme écrit exerce à la fois une fonction de relais et une fonction d'ancrage, et dans les sous-unités d'objets groupées où la disposition participe à la production du sens des objets sur un mode combinatoire. Mais ces sous-unités sont extrêmement rares, au point qu'on peut les qualifier d'exceptions.

Ajoutons que la fonction poétique peut se réaliser *malgré* le syntagme écrit, comme c'est le cas dans les sous-unités au sein desquelles le syntagme écrit décrit un processus alors que le syntagme des objets présente une ou plusieurs séries de termes réunis autour d'un champ associatif, comme dans la sous-unité « Arctique » ; et que le syntagme écrit peut *renforcer* la

fonction poétique au sein du syntagme des objets réels, comme dans « Vestes des Taiï » ou « Australie / Formes et motifs ». Dans ces conditions, c'est non seulement l'objet, mais surtout le processus de production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique au sein du syntagme des objets réels qui domine et qui produit le statut de curiosité des objets. L'examen de cette hypothèse de la production du statut de curiosité, et non plus seulement du statut de patrimoine, fait l'objet du prochain chapitre.

CHAPITRE 12

LA MISE EN ESPACE, PRODUCTRICE DE NEUTRE

L'analyse du registre médiatique de l'espace déjà menée (voir chapitre 6) a permis de distinguer nettement trois niveaux de construction du sens par l'espace sur le plateau des collections, celui de l'enveloppe expositionnelle, celui de la séquence, permettant de distinguer une séquence de passage et une vaste séquence d'exposition, et celui de la sous-unité. Elle a également permis d'identifier quelques unités parmi les boîtes architecturales du plateau, tandis que le plan d'orientation a révélé l'existence de cinq séquences distinctes sur le plateau des collections, dont celle réservée à la circulation. Ce constat nous pousse, maintenant, à chercher à identifier plus largement la présence des deux niveaux *intermédiaires* de production du sens des objets habituellement observés dans les expositions, les unités et les séquences, non plus seulement d'après le registre de l'espace, mais dans l'interaction du registre de l'espace et du registre scriptovisuel, afin de les analyser.

L'analyse de l'interaction du registre de l'espace et du registre scriptovisuel devrait permettre de vérifier que la sous-unité occupe une place prépondérante dans la production du sens des objets sur le plateau des collections, mais elle vise principalement à identifier la *logique*, qui préside à l'organisation de la production du sens des objets sur le plateau des collections aux niveaux de l'enveloppe expositionnelle, de la séquence, de l'unité et de la sous-unité, suivant le principe d'analyse par emboîtement (Gharsallah, 2008), et enfin dans l'articulation de ces différents niveaux de construction de sens, pour finalement interroger l'existence d'un parcours. Autrement dit, il s'agit maintenant d'interroger la production du sens des objets par la *mise en espace*.

1. Organisation spatiale du plateau des collections

1.1 La logique du plateau des collections qualifiée hors de l'enveloppe architecturalo-expositionnelle

Les observations menées sur le plateau des collections révèlent que ce dernier n'est jamais qualifié par l'intermédiaire du registre scriptovisuel au sein de l'enveloppe

architecturalo-expositionnelle même¹³⁵. L'interaction du registre scriptovisuel et du registre de l'espace ne permet donc pas d'identifier la logique générale de l'exposition sur le plateau des collections. En revanche, cette logique est mentionnée ailleurs dans le musée à travers la signalétique : la mention « Collections » associée à une flèche est ainsi indiquée au départ de la rampe d'accès au plateau des collections et aux mezzanines, entre deux affiches indiquant les expositions temporaires des niveaux supérieurs (voir annexe p. 135) ; mais aussi dans les documents produits par l'institution, notamment sur le plan d'orientation mis à la disposition des visiteurs¹³⁶, dans les programmes annuels et trimestriels, et enfin sur le site Internet du musée. Sur le plan d'orientation, la mention du « Plateau des collections » apparaît en toutes lettres (voir annexe p. 135). Dans le programme publié l'année de l'inauguration du musée, intitulé *Cette année tout le programme 2006-2007*, il est d'abord désigné en introduction par Stéphane Martin¹³⁷ comme un « espace d'exposition permanente » (p. 2). Le site Internet du musée du quai Branly propose, de son côté, un onglet « Exposition permanente » qui donne accès à la page intitulée « Le plateau des collections » figurant dans la rubrique « La vie des collections », ou à la page « Exploration des collections de référence » figurant dans la rubrique « Les collections de référence »¹³⁸.

Le plateau des collections est aussi mentionné sous cette expression dans le sommaire du programme annuel daté de 2006-2007. Une page lui est consacrée dans la rubrique « Une saison au musée du quai Branly », « autour des collections » (p. 15). En fait d'une page, il s'agit exactement d'un paragraphe¹³⁹. Deux ans plus tard, dans le programme annuel intitulé *Saison 2008-2009*, le plateau des collections est mentionné sous cette expression dans l'introduction (p. 2) et dans la légende d'une photographie illustrant la page consacrée aux activités culturelles pour adultes (p. 28), mais il disparaît du sommaire, que ce soit sous cette expression ou sous une autre. Il est à nouveau mis en valeur dans le programme de la *Saison*

¹³⁵ Du moins depuis mars 2009. Le relevé photographique de juillet 2007 montre, en effet, que la séquence centrale de circulation comportait un énoncé « Collections de références » suivi d'un texte de présentation du plateau imprimé sur la paroi en cuir.

¹³⁶ Mais pas sur les tables d'orientation qui figurent dans l'espace d'exposition.

¹³⁷ Président du musée du quai Branly.

¹³⁸ <www.quaibrany.fr> (Dernière consultation le 4 mars 2011).

¹³⁹ « Le plateau des collections. Un parcours géographique d'un seul tenant, autour de 3 500 objets venus des quatre coins du monde – À la sortie de la “rampe”, long ruban sinueux qui monte en spirale à partir du hall d'accueil, le plateau des collections présente les grands espaces géographiques dont proviennent les collections exceptionnelles du musée du quai Branly : Océanie, Asie, Afrique et Amériques. Le visiteur les traverse en un parcours fluide, qui ménage de grands carrefours entre les civilisations et les cultures : Asie-Océanie, Insulinde, Mashreck-Maghreb. La présentation de 3 500 objets met l'accent sur la profondeur historique des cultures présentées et sur la diversité de signification des pièces. La muséographie prend le temps d'inviter le visiteur à s'arrêter, pour des éclairages thématiques importants : masques et tapa en Océanie, costumes d'Asie, instruments de musique ou textiles en Afrique, font l'objet d'installations vidéos exceptionnelles et passionnantes. »

2010-2011 dans la rubrique « La vie des collections » (p. 5), tout spécialement sur la page « Les collections. Des vitrines en mouvement » (p. 6) où le plateau des collections est présenté, dans le corps du texte, comme un espace « sans cesse renouvelé ». Au sein du plan d'orientation, des programmes et du site Internet, le plateau des collections est donc présent sous cette expression mais aussi sous l'expression « espace d'exposition permanente » ou « exposition permanente » et « collections de référence ».

Si cet espace est qualifié dans une dimension institutionnelle et organisationnelle comme *permanent*, et si les collections qu'il expose sont désignées comme des collections *de référence*, l'expression « plateau des collections », elle, met l'accent sur la spécificité architecturale de l'espace d'exposition en le qualifiant de *plateau*¹⁴⁰, ce plateau étant subordonné aux « collections » du musée qui ne sont pas qualifiées. Pour connaître la nature des collections exposées sur le plateau, on ne peut pas non plus se fier au nom d'usage du musée, le musée du quai Branly¹⁴¹.

On constate, finalement, que ni l'interaction du registre scriptovisuel et du registre de l'espace au niveau de l'enveloppe expositionnelle même ni les expressions employées par ailleurs pour qualifier cet espace d'exposition ne permettent d'identifier la logique qui préside à l'exposition du plateau des collections. En revanche, l'identification de la relation entre les séquences, niveau immédiatement inférieur de construction du sens par l'espace, permet de qualifier l'organisation générale du plateau.

1.2 Des séquences continentales

Si les séquences n'ont pu être toutes clairement identifiées à travers l'analyse du registre de l'espace seul, l'analyse du registre de l'espace en interaction avec le registre scriptovisuel permet cette identification, avec la prise en compte du plan général, mais aussi des tables d'orientation continentales et des panneaux continentaux, tous présents dans l'espace d'exposition (voir annexe p. 136). Sur le plan général, placé dans l'exposition sur la table située au seuil des séquences rouge et bleue, chaque séquence est représentée dans deux nuances, la zone plus foncée représentant l'espace de circulation, la zone plus claire les supports de disposition spatiale. On distingue cinq séquences : une séquence centrale,

¹⁴⁰ La définition du plateau publiée au Journal officiel du 16 septembre 2006 indique que le plateau est un : « Vaste local pourvu d'équipements de base et libre d'aménagements ». <www.dglf.culture.gouv.fr/cogether/16-09-06-culture.htm> (Dernière consultation le 9 septembre 2011).

¹⁴¹ Sur le site, du côté de la rue de l'Université, le musée est désigné sur une plaque comme le musée des Arts et Civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques.

représentée en noir, qui renvoie à la séquence de circulation déjà identifiée, et les quatre séquences représentées en couleur et rattachées chacune à un énoncé. La séquence rouge est intitulée « Océanie », la séquence orange « Asie », la séquence jaune « Afrique » et la séquence bleue « Amériques ». Les quatre séquences d'exposition partagent un élément commun sur le plan du signifié : elles désignent des continents. D'après le plan, chaque séquence représente donc un continent avec un absent, si l'on considère le champ associatif continental, le continent européen, à moins de considérer que la séquence de circulation le représente. C'est donc une *logique géographique* qui distingue et articule en même temps les séquences. Toutefois, s'il permet d'identifier les séquences, ce plan général ne permet pas de rendre compte de la logique interne à chaque séquence. Autrement dit, il ne permet pas d'identifier, éventuellement, des unités et, *a fortiori*, le principe organisateur de la relation entre ces unités. Les tables d'orientation continentales et les panneaux continentaux, eux, apportent des éléments de description des logiques internes aux séquences continentales.

Les tables d'orientation continentales et les panneaux continentaux portent tous pour titre un continent : Océanie, Asie, Afrique et Amériques. Ils confirment donc la logique continentale extra-européenne du plateau identifiée à l'aide du plan général. L'analyse montre ensuite que, si la logique développée au sein des séquences est toujours au moins en partie géographique, chaque séquence suit une logique spécifique. La seule désignation des unités, ou du moins du niveau de production du sens inférieur à la séquence, en témoigne. En Asie, elles sont désignées comme des « *séquences géographiques et culturelles* », en Océanie, des « *parcours* », la séquence africaine comporte à la fois des « *unités régionales* » et des « *ensembles continentaux typologiques [...] ou thématiques* », tandis qu'en Amériques, ces unités ne sont pas désignées. Difficile, dans ces conditions, d'affirmer que ces différentes désignations correspondent, dans l'espace d'exposition, à un même niveau de production du sens des objets ou à une même logique de production du sens des objets. Pour le savoir, il faut pouvoir identifier les unités.

2. Mise en espace : la recherche des unités

L'analyse du registre de l'espace n'a pas permis d'identifier les unités. Le plan figurant sur les tables continentales, plan qui représente chaque séquence et son environnement proche, n'indique pas non plus les limites spatiales, et *a fortiori* la logique, d'éventuelles unités, les supports de disposition spatiale y étant représentés uniformément

dans la couleur attribuée à chaque séquence. En revanche, sur chaque table, des noms de pays associés à des photographies d'objets en couleur sont reliés au plan, ces mêmes photographies étant reproduites une seconde fois pour être reliées à la mappemonde figurant sur la droite des tables continentales. Cette observation invite à émettre l'hypothèse de l'organisation des unités en fonction des pays, mais les traits en pointillés qui relient les photographies et les noms de pays au plan désignent un point précis, et non pas une zone, dans l'espace d'exposition, ce qui laisse penser qu'ils situent l'objet représenté à la fois dans l'espace d'exposition et sur la mappemonde plus qu'ils n'indiquent une unité. Par ailleurs, certains des pays mentionnés dans les textes se retrouvent bien désignés sur le plan – l'Australie pour la séquence océanienne, le Mexique et le Pérou, pour la séquence américaine, l'Éthiopie pour la séquence africaine – mais le texte de la table asiatique ne mentionne aucun pays et celui de la table américaine désigne en plus le Brésil et le Canada, tandis que les séquences qui pourraient correspondre aux unités et qui sont désignées dans les textes, comme les « *parcours* » polynésien et Insulinde dans la séquence consacrée à l'Océanie, ne sont pas associés à une photographie sur le plan.

Si l'étude des tables et des panneaux continentaux révèle l'existence d'un niveau intermédiaire de construction du sens des objets entre la sous-unité et la séquence sur le plateau des collections, niveau qui devrait correspondre à l'unité (Gharsallah, 2008 : 51), elle ne suffit pas à identifier ces unités dans l'espace réel. Dans la mesure où les sous-unités sont identifiées spatialement et où les unités sont théoriquement formées de sous-unités, la solution qui s'offre à nous consiste à interroger d'abord la relation entre les sous-unités dans l'espace d'exposition pour identifier les unités et la relation entre les unités.

2.1 Le titre : outil pour la recherche des unités

Si le registre de l'espace seul ne permet pas de vérifier que des sous-unités proches spatialement entretiennent un lien de nature à former une unité, l'interaction entre le registre de l'espace et le registre scriptovisuel, et notamment la mise en rapport de la disposition des sous-unités avec les titres des sous-unités, permet de repérer des regroupements de sous-unités. Le titre apparaît comme l'élément pertinent du registre scriptovisuel à mobiliser pour mener à bien la recherche des liens entre les sous-unités, car l'analyse des panneaux et des bandeaux a déjà révélé, d'une part que l'homogénéité de l'aspect visuel des panneaux et des bandeaux en termes de couleurs, de format, de maquette et de typographie, ne permettait pas

de distinguer des groupes de sous-unités – mis à part une série de panneaux et de bandeaux dans la séquence américaine –, d'autre part que certains titres étaient répétés plusieurs fois à l'identique, de nombreux autres étant en partie semblables (voir p.142-146). Le lien *lexical* existant entre certains titres de sous-unités, confronté à la disposition de ces sous-unités dans l'espace, a ainsi permis d'identifier des groupes de sous-unités. La prise en compte des titres parmi les éléments du registre scriptovisuel présente, en outre, l'avantage de permettre de considérer potentiellement la quasi-totalité des sous-unités du plateau¹⁴², qu'elles comportent des objets ou non, et d'accéder à la logique de chaque sous-unité formulée de manière synthétique.

Rappelons, dès à présent, que l'analyse du registre scriptovisuel a déjà révélé des différences entre la construction des titres de la séquence asiatique et celle des trois autres séquences. En effet, la séquence asiatique ne comporte que des titres simples, rarement ressemblants au point de vue lexical, alors que les titres identiques ou ressemblants sont légions dans les trois autres séquences. En raison de cette spécificité, le lien *sémantique* entre les titres de sous-unités a également pu être interrogé dans la séquence asiatique. Par ailleurs, l'analyse des panneaux ayant permis de montrer que les cartes géographiques pouvaient être répétées à l'identique sur des panneaux portant des titres différents (voir p. 143-144), elles ont pu être considérées, dans la séquence asiatique, comme les marqueurs d'un lien, certes moins explicite que le titre, entre les sous-unités.

La recherche des liens entre les sous-unités, destinée en partie à démontrer l'existence d'un niveau de production du sens des objets intermédiaire entre la sous-unité et la séquence, n'a pas été menée pour l'ensemble des sous-unités du plateau des collections, mais uniquement à partir du corpus de sous-unités déjà analysé dans le deuxième chapitre. Chacun des titres des sous-unités déjà étudiées a été confronté aux autres titres de la séquence afin d'identifier les titres totalement ou partiellement semblables. La disposition des sous-unités ayant un lien lexical ou sémantique a ensuite été observée et reportée sur le plan, puis les sous-unités placées à la frontière des sous-unités liées lexicalement et spatialement, ou sémantiquement et spatialement, ont été identifiées. Les groupes de sous-unités n'étant jamais désignés en tant que tels dans l'espace d'exposition ou sur le plan d'orientation, le groupe nominal commun aux titres des sous-unités réunies permettra de les désigner ici.

¹⁴² On a vu, en effet, que certains objets isolés ou de rares sous-unités d'objets groupés ne portaient pas de titre.

2.2 Séquence asiatique, prégnance de la sous-unité

En Asie, la recherche des affinités lexicales entre les titres de sous-unités destinées à identifier des unités s'avère peu fructueuse et, lorsque les affinités existent, elles touchent le plus souvent seulement deux sous-unités. Au sein du corpus, la sous-unité « Veste des Taï » (voir annexe p. 138) peut toutefois être rapprochée lexicalement des sous-unités « Les Taï » et « Sabres et couteaux des Taï », tandis que la sous-unité désignée sous l'expression « Miao / Hmong » (voir annexe p. 139) qui associe, sur une des faces d'une large vitrine transparente les sous-unités « Traditions et modernité des Miao / Hmong » et « Cols des Hmong », entretient un lien lexical avec les sous-unités « Jupes des Hmong », « Jupes des Miao » et « Les Miao de Guiding ».

Dans les deux cas, la proximité spatiale et lexicale entre les sous-unités citées invite à reconnaître qu'elles forment une unité. Cependant, elles restent très proches de sous-unités avec lesquelles elles n'ont pas de lien lexical. Ainsi, la sous-unité « Sabres et couteaux des Taï » est placée face à « Objets de culte, objets d'échange » et dos à « Pipes et tabatières », tandis que la sous-unité « Miao / Hmong » est proche de « Mondes vus, mondes tissés », « Une civilisation du végétal » et « Les hottes », d'un côté, et de « Femmes et petites filles », « Bijoux de coiffure de femmes », « Torques » et « Boucles d'oreilles », de l'autre. Par ailleurs, on identifie un lien spatial et, cette fois, *sémantique* différent autour du vêtement pour les sous-unités « Vestes des Taï » et « Costumes des Li de Hainan », placées parallèlement, et autour du groupe ethnique pour les sous-unités « Les Taï » et « Les Yao », placées dos à dos dans la même très large vitrine transparente.

S'il est possible d'identifier des unités formées de sous-unités entretenant à la fois un lien lexical et spatial dans la séquence asiatique, l'absence de limite spatiale entre l'unité consacrée aux Taï ou aux Miao et aux Hmong et les sous-unités environnantes, ainsi que la possibilité de substituer à l'affinité lexicale autour des Taï des affinités sémantiques autour des vêtements ou des ethnies, montrent que l'identification des unités est peu évidente.

L'étude de la sous-unité « Une civilisation du végétal » (voir annexe p. 142) montre, par ailleurs, que d'autres sous-unités de la séquence asiatique forment des unités sans que leurs titres entretiennent un lien lexical, mais à travers leur disposition et la répétition de la même carte sur les panneaux des différentes sous-unités. Ainsi, si la sous-unité « Une civilisation du végétal » n'a pas de lien lexical avec les sous-unités « Les hottes » et « Mondes vus, mondes tissés », mais leurs panneaux respectifs comportent la même carte et elles sont proches les

unes des autres dans l'espace. Deux d'entre elles forment ainsi les deux faces d'une vitrine transparente biface, la dernière étant placée perpendiculairement. Toutefois, elles sont aussi proches de « Le coupe coupe » et de « Traditions et modernité des Miao / Hmong » et « Cols des Hmong », ce qui, encore une fois, complexifie l'identification des unités.

L'étude de la sous-unité « La vie dans la maison » (voir annexe p. 143) montre également que la répétition d'une même carte dans plusieurs sous-unités n'est pas forcément associée à leur rapprochement dans l'espace. Ainsi, les sous-unités « Le bouddhisme theravâda », « Sabres et couteaux des Taï », « La vie dans la maison », « Carquois et nasses », « Le coupe coupe » et « Permanence des motifs de Dong Son » portent la même carte et des titres sans affinité sémantique ou lexical. Elles sont placées parallèlement, sauf « Permanence des motifs de Dong Son », mais sont presque systématiquement séparées par une sous-unité dont la carte est différente. La sous-unité « Objets de culte, objets d'échange » est ainsi placée entre « Le bouddhisme theravâda » et « Sabres et couteaux des Taï », « Pipes et tabatières » et « Art villageois du Cambodge » entre « Sabres et couteaux des Taï » et « La vie dans la maison », enfin « La vie dans la maison », « Carquois et nasses » et « Le coupe coupe » sont proches mais séparées de « Permanence des motifs de Dong Son » par la sous-unité « Les hottes ».

Comme pour les titres, la ressemblance entre les cartes ne garantit pas d'identifier des unités. Il faut, pour cela, que les sous-unités portant la même carte soient proches dans l'espace. Il faut également admettre que, si l'analyse fine des panneaux du plateau des collections a permis de relever la ressemblance entre certaines cartes, l'absence de légende ou de titre spécifiquement dédiés à la carte sur les panneaux et la distance maintenue entre les sous-unités réduisent les chances de reconnaître une unité dans le groupe de sous-unités qui partagent la même carte.

Le seul cas de figure où la disposition suffit à identifier avec certitude les unités est celui, déjà souligné, de la boîte architecturale. La recherche de l'unité d'appartenance de la sous-unité « Chamane évenk » (voir annexe p. 137), située dans une boîte architecturale, montre que d'autres formes de liens peuvent s'ajouter au lien spatial entre les sous-unités. Ainsi, la boîte architecturale qui comprend la sous-unité « Chamane évenk », comporte également un panneau « Des esprits et des hommes » et un panneau « Paysages sibériens » associés à la même carte et à deux audiovisuels différents mais qui portent le même titre : « À l'image des rennes ». Trois autres sous-unités intitulées « Chasseur-éleveurs de rennes », « Costumes et textiles Aïnous » et « Costumes cérémoniels du bassin de l'Amour » font partie de cette unité dédiée aux peuples nomades de Sibérie. En dehors des boîtes architecturales, l'identification

d'unités au sein de la séquence asiatique reste donc rare et, quand elles existent, elles réunissent un petit nombre de sous-unités.

La sous-unité « Objets de culte, objets d'échange » (voir annexe p. 144) témoigne de ce que l'on identifie plus généralement dans la séquence asiatique. Elle est entourée, spatialement, de sous-unités avec lesquelles elle n'entretient pas de lien lexical : « Le bouddhisme theravâda », « Sabres et couteaux des Taï », « Pipes et tabatières », « Art villageois du Cambodge », « La vie dans la maison », « Carquois et nasses », « Le coupe coupe », « Vestes des Taï » et « Les Taï ». C'est aussi le cas de sous-unités comportant des objets isolés comme l'« Épouvantail des champs » (voir annexe p. 141), dont on peut considérer, au mieux, qu'elle entretient un lien sémantique avec une sous-unité proche d'elle, « Une civilisation du végétal », mais qui reste distante, lexicalement, des autres sous-unités spatialement proches d'elle : « Le coupe coupe », « Les hottes », « Traditions et modernité des Miao / Hmong » et « Cols des Hmong ».

La recherche de l'unité d'appartenance de la sous-unité « Palanquin de dromadaire » (voir annexe p. 145) montre, par ailleurs, que des sous-unités peuvent être totalement isolées et que d'autres peuvent être proches lexicalement et spatialement sous un certain angle et proches lexicalement mais distantes spatialement sous un autre. Ainsi, la sous-unité « Parures de femmes du Moyen-Orient » figure dos à la sous-unité « Parures de femmes turkmènes ». Sous l'angle du type d'objet, elles forment donc une unité, mais la sous-unité « Parures de femmes du Moyen-Orient » est aussi placée à distance de la sous-unité « Costumes de femmes du Moyen-Orient », de la même façon que la sous-unité « Parures de femmes turkmènes » figure loin de « Costumes des femmes turkmènes ». Sous l'angle de l'origine géographique, cette fois, les sous-unités sont donc éloignées spatialement. Si l'on ajoute que, dans l'environnement proche de ces quatre sous-unités entourant « Palanquin de dromadaire » – d'ailleurs isolée lexicalement et sémantiquement – figurent les sous-unités « Ikat d'Asie centrale » et « Voiles de femmes / Voiles de tête » on comprend que l'identification des unités reste difficile à déterminer.

Dans la séquence asiatique, la difficulté à identifier des unités en dehors des boîtes architecturales est réelle, soit, le plus souvent, parce qu'il n'y a pas de lien lexical ou sémantique entre une sous-unité et les sous-unités qui l'entourent, soit parce que le lien entre les sous-unités se réalise par le biais de la carte figurant sur les panneaux, soit parce que ce lien concerne un petit nombre de sous-unités, soit, encore, parce que la distance spatiale entre une unité identifiée et les sous-unités qui l'entoure n'est pas marquée, soit, enfin, parce

qu'une même sous-unité peut être associée à plusieurs sous-unités voisines selon des logiques différentes, généralement celles du type d'objet ou celle de l'origine géographique, plusieurs de ces cas de figure pouvant se présenter pour une même sous-unité. Malgré l'identification d'unités, la sous-unité reste donc le principal niveau de construction du sens des objets dans la séquence asiatique.

2.3 Océanie, Afrique, Amériques : des unités masquées par la mise en espace

Certaines des difficultés rencontrées lors de l'identification des unités de la séquence asiatique, difficultés liées à l'absence de distance spatiale marquée entre les sous-unités et à l'homogénéité des caractéristiques formelles et typographiques des éléments du registre scriptovisuel, se présentent également dans la recherche des unités des séquences océanienne, africaine et américaine. Malgré cela, les observations montrent qu'une grande majorité des sous-unités appartenant à ces trois séquences sont bien liées sur le plan lexical et spatial de manière à former des unités. Elles témoignent aussi des différences qui existent en fonction des séquences.

Le corpus de sous-unités mobilisé a permis d'identifier de vastes unités, comme celles consacrées à l'Australie et à l'Insulinde dans la séquence océanienne, aux côtes et forêts d'Afrique occidentale et aux savanes et Sahel subsahariens en Afrique, aux Andes préhispaniques en Amériques, chacune de ces unités comportant près de vingt sous-unités. Cependant, ces très grandes unités se scindent souvent en *groupes* de sous-unités liées spatialement et lexicalement, notamment en Océanie et en Amériques. Ces groupes sont considérés comme tels car ils sont constitués d'un nombre restreint de sous-unités portant le même titre, ou ayant en commun une partie du titre, rapprochées dans l'espace. Ils ne sont pas considérés comme des unités car une partie de leur titre fait référence aux titres d'autres sous-unités mitoyennes.

Dans la séquence océanienne, le cas de figure se présente, par exemple, au sein de l'unité consacrée à la Polynésie (voir annexe p. 161). Des sous-unités y sont liées lexicalement et spatialement par groupes. Trois sous-unités sont ainsi consacrées aux signes de distinction en Polynésie, « Polynésie : signes de distinction / Éventails », « Polynésie : signes de distinction » et « Polynésie : signes de distinction / Îles Marquises ». Elles sont proches des quatre sous-unités intitulées « Polynésie : hommes et dieux / Réceptacles du divin », « Polynésie : hommes et dieux / La tête, lieu du sacré », « Polynésie : hommes et dieux /

Objets cérémoniels » et « Polynésie : hommes et dieux / Tiki, ti'i, images du divin », des trois sous-unités portant le même titre « Polynésie / Arts du corps », des trois sous-unités « Polynésie / Formes et design » et des trois sous-unités intitulées « Polynésie / L'art maori de Nouvelle-Zélande ». La réunion de ces groupes de sous-unités forme, spatialement et lexicalement, l'unité consacrée à la Polynésie.

Dans la séquence africaine aussi certaines sous-unités forment des groupes, mais leurs limites spatiales sont moins clairement déterminées, les sous-unités formant un groupe du point de vue lexical étant généralement distribuées dans l'unité au milieu d'autres sous-unités. C'est le cas des sous-unités réunies autour de l'art rural d'Afrique septentrionale (voir annexe p. 162) qui comptent un panneau « Afrique septentrionale / Art rural », une boîte architecturale « Afrique septentrionale / Art rural : les tapis », trois sous-unités « Afrique septentrionale / Art rural : les bijoux berbères », « Afrique septentrionale / Art rural : la vaisselle berbère », « Afrique septentrionale / Art rural : les armes berbères » et deux sous-unités « Afrique septentrionale / Art rural : la laine ». Elles forment bien un groupe sur le plan lexical, et elles sont bien disposées au sein de l'unité consacrée à l'Afrique septentrionale, mais au milieu d'autres sous-unités comme « Afrique septentrionale / Les bijoux sahariens », « Afrique septentrionale / Symbolique de la main » ou encore « Afrique septentrionale / Autour des rituels : mariage, mythes et jeux ».

Il existe donc un niveau de construction du sens des objets intermédiaire entre la sous-unité et l'unité dans trois des quatre séquences du plateau, notamment dans les séquences océanienne et américaine, identifiées lexicalement à travers la répétition totale ou partielle de certains titres de sous-unités et spatialement par la proximité entretenue entre ces sous-unités. L'analyse du corpus permet également de montrer qu'il existe, dans ces trois séquences, des unités plus restreintes et qui ne comportent pas de groupes de sous-unités, comme l'unité consacrée à l'Amazonie (voir annexe p. 156) dans la séquence américaine, qui réunit les sous-unités « L'Amazonie / Parures de plumes » « L'Amazonie / Coiffe de danse », « L'Amazonie / Parures et ornements », le panneau « L'Amazonie » associé à la sous-unité « L'Amazonie / Omniprésence du décor » et, éloignée des autres, la sous-unité « Rituels amérindiens / La métamorphose corporelle en Amazonie », qui se distingue aussi par la construction de son titre. Cette dernière mise à part, les sous-unités consacrées à l'Amazonie sont réunies dans l'espace de manière à former une unité au plan lexical et au plan spatial.

Toutefois, la séquence où le niveau intermédiaire de construction du sens des objets est le moins présent, parmi les trois, reste la séquence africaine. Celle-ci comporte surtout de vastes

unités composées de sous-unités indépendantes, comme dans l'unité consacrée aux côtes et forêts d'Afrique occidentale (voir annexe p. 148) où l'on trouve principalement des sous-unités isolées intitulées, entre autres, « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Ivoires afro-portugais », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Cuillers et poulies », « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Les esprits de la nature », ou encore « Côtes et forêts d'Afrique occidentale / Culture Akan ».

Au sein des trois séquences, deux unités composées de sous-unités indépendantes sont particulièrement homogènes et, de ce fait, identifiables comme telles. L'une d'elles, consacrée au legs de Pierre Harter dans la séquence africaine, se distingue par la répétition du même titre sur la presque totalité des panneaux et des bandeaux qu'elle comporte et par ses limites spatiales définies en grande partie par des cloisons (voir annexe p. 153). En effet, la majorité des sous-unités qui la composent porte le titre « Le Grassland / Le legs du docteur Pierre Harter ». Seul le panneau « Le Grassland » associé à l'audiovisuel « Rois et architecture bamiléké » ne porte pas la mention du legs du docteur Harter, tandis qu'un autre panneau isolé s'intitule seulement « le legs du docteur Pierre Harter ». Les sous-unités sont, en outre, réunies dans l'espace de telle façon que les contacts avec les sous-unités qui n'appartiennent pas à cette unité sont réduits d'un côté à la sous-unité « Forêt d'Afrique équatoriale / Gardiens de reliquaire », de l'autre à la sous-unité « Rives du fleuve Niger / Art de la Cross River », le reste de l'espace étant délimité par une large vitrine dédiée au legs Harter et par deux cloisons. Ces spécificités s'expliquent en grande partie par les conditions imposées par testament au musée bénéficiaire du legs (voir p. 254 note 117). Toutefois, elles n'enlèvent pas à l'unité sa particularité.

L'autre unité qui se distingue par son homogénéité réunit, dans la séquence américaine, des sous-unités isolées lexicalement mais unies par l'usage de la couleur bleu au sein des éléments du registre scriptovisuel et proches dans l'espace (voir annexe p. 158). Parmi ces sous-unités, on compte deux panneaux, les deux seuls du plateau à ne pas porter de carte. L'un est répété deux fois « Singularité de l'objet amérindien », une fois isolé, une fois associé à un audiovisuel « Le système des transformations américain », l'autre s'intitule « Le mythe du dénicheur d'oiseaux / Chant bororo : o xibae e iari, "les aras et leur nid" ». Les autres sous-unités s'intitulent « Éloignement et rapprochement / Casse-têtes et hochets », « Mise à distance / De la pagaie au casse-tête », « Abstraction et figuration / La dualité des sexes », « Axe animique et totémique / De la couronne à l'auréole », « Vitalité de l'objet / La logique du contenu et du contenant », « Ultimes transformations / De la Côte nord-ouest à la

Californie », « Primauté du langage / La perle et le tissage » et « Continuité et discontinuité / Métaphores de la frange ».

Malgré le décloisonnement du plateau et malgré le nivellement formel des panneaux et des bandeaux, l'étude de l'interaction du registre scriptovisuel avec le registre de l'espace permet donc d'identifier deux niveaux intermédiaires de production du sens des objets sur le plateau : le groupe de sous-unités et l'unité. Toutefois, l'identification des limites des petites unités dans l'espace réel, comme celle consacrée à l'Amazonie, et des groupes de sous-unités, comme ceux consacrés à la Polynésie, n'est pas évidente. En effet, le vaste espace décloisonné que constitue le plateau entraîne la multiplication des zones de contact entre les petites unités et les sous-unités voisines, favorisant ainsi la perception de la construction du sens des objets au niveau de la sous-unité. Les unités les plus vastes, elles, sont mieux délimitées spatialement et plus visibles, la répétition d'un élément du titre dans de nombreuses sous-unités donnant de la visibilité à l'unité qu'elles constituent, et le déploiement d'une unité dans un vaste espace réduisant les zones de contact entre les sous-unités extérieures à l'unité et les sous-unités qui la composent. Mais, dans ces vastes unités, l'identification des groupes de sous-unités rencontre les mêmes problèmes que ceux déjà soulignés pour l'identification des petites unités.

Par ailleurs, on identifie, dans la séquence africaine, des groupes de sous-unités réunis par la logique inverse de celle qui préside dans l'unité bleue, les sous-unités qui les composent étant liées lexicalement et éloignées, voire très éloignées, spatialement. Certaines de ces sous-unités *transversales* ont en commun d'être consacrées aux instruments de musique ou à la musique (voir annexe p. 163) et associées à une aire géographique, comme la sous-unité « Instruments de musique / Maghreb et Sahel » associée au panneau « Instruments de musique / Maghreb et Sahel », lui-même lié à l'audiovisuel « Musiques du Maghreb et du Sahel », la sous-unité « Instruments de musique / Ensemble du Mandé » associée à l'audiovisuel « Ensemble du mande », la sous-unité « Tambours d'Afrique occidentale », l'audiovisuel « Musique malgache » et la sous-unité « Instruments de musique d'Afrique orientale ». D'autres sont associées à un type d'instrument, comme les sous-unités « Instruments de musique / Aérophones » et « Instruments de musique / Lamellophones et idiophones », avec, en outre, une sous-unité en marge lexicalement intitulée « Textiles et instruments de musique / Transcrire l'immatériel ». Ces sous-unités ne forment pas, à proprement parler, une unité puisqu'elles sont dispersées dans l'espace. On peut les considérer comme un groupe de sous-unités réunies lexicalement mais pas spatialement. Cependant, dans la mesure où la plupart

des sous-unités du plateau sont attachées à un groupe de sous-unités ou à une unité par un lien spatial, l'immersion de ces sous-unités transversales au milieu d'unités ou de groupes de sous-unités favorise soit leur isolement, pour ceux qui ne sont pas situés géographiquement, comme « Instruments de musique / Lamellophones et idiophones », et donc la production du sens au niveau de la sous-unité, soit leur intégration à l'unité ou au groupe de sous-unités, comme « Instruments de musique / Maghreb et Sahel » placé au sein de l'unité consacrée à l'Afrique septentrionale. Dans les deux cas, l'identification de la transversalité des sous-unités est mise à mal.

Il faut, enfin, remarquer que la disposition de certaines sous-unités, par ailleurs liées lexicalement à d'autres sous-unités, peut perturber l'identification des groupes de sous-unités ou des unités dans l'espace réel. Ainsi, la sous-unité « Mélanésie : Papouasie-Nouvelle-Guinée / Prestige : la société secrète *iniet* » vient s'intercaler au milieu du groupe de sous-unités consacré aux masques de Mélanésie, en sachant que le groupe de sous-unités consacré aux objets de prestige en Mélanésie Papouasie-Nouvelle-Guinée existe par ailleurs, et par un autre groupe de sous-unités consacré à l'art de la guerre en Mélanésie (voir annexe p. 164). En Afrique, la boîte architecturale « Savanes et Sahel subsahariens / Le *Sandogi*, divination senoufo – La statuaire et la divination lobi » est placée au cœur de l'unité consacrée aux côtes et forêts d'Afrique occidentale (voir annexe p. 165), tandis qu'en Amérique, la sous-unité intitulée « Antilles précolombiennes » est isolée au milieu de l'unité consacrée à l'Amérique centrale préhispanique (voir annexe p. 157). Les unités et les groupes de sous-unités ne sont donc pas toujours strictement délimités.

3. Les logiques de production du sens des objets par la mise en espace

3.1 Des logiques distinctes en fonction des séquences

Si l'analyse permet de révéler l'existence de niveaux intermédiaires de construction du sens des objets entre la séquence et la sous-unité, elle montre aussi qu'ils correspondent à différentes logiques de production du sens des objets selon les séquences, comme le laissent présager les textes des tables et des panneaux continentaux. La séquence asiatique se démarque tout particulièrement, mais les trois autres séquences développent également des logiques propres au niveau des groupes de sous-unités et des unités. La logique de localisation (voir chapitre 7) est partout présente, y compris dans la séquence asiatique, à travers l'omniprésence de la carte, mais la logique géographique qui préside au niveau du plateau

est surtout suivie dans les séquences océanienne et africaine, en partie dans la séquence américaine et ponctuellement dans la séquence asiatique.

En Océanie, certaines unités sont consacrées à un pays, l’Australie, d’autres à une aire géographique plus grande, l’Insulinde ou la Mélanésie, tandis qu’en Afrique, la plupart des unités sont consacrées à des zones ou des milieux géographiques transfrontaliers, comme l’Afrique septentrionale ou les rives du fleuve Niger, sauf une unité consacrée au legs du docteur Harter et limitée au Grassland, région située à l’ouest du Cameroun, et deux unités dédiées à un pays, Madagascar et l’Éthiopie. Au sein même des séquences africaine et océanienne, on identifie donc des exceptions aux logiques identifiées généralement, soit parce que l’échelle géographique des unités n’est pas toujours respectée, soit, également, parce que des groupes de sous-unités suivent une logique thématique, comme c’est le cas de la série des sous-unités consacrées aux instruments de musique et à la musique dans la séquence africaine.

De leur côté, les séquences asiatique et américaine sont traversées par différentes logiques. En Asie, de rares unités, toujours réduites, sont consacrées à une aire géographique, comme le Moyen-Orient. D’autres sont organisées autour d’une population, les Taï ou les Miao, ou de logiques thématiques, comme les costumes ou les parures de femmes, tandis que celles exposées dans les boîtes architecturales entretiennent avant tout un lien spatial, mais la plupart des sous-unités sont isolées. En Amériques, certaines unités sont consacrées à des aires géographiques situées dans l’histoire, comme la Mésoamérique ou les Andes préhispanique, sans lien diachronique¹⁴³, d’autres à des unités géographiques, comme l’Amazonie, ou à des populations, comme les Indiens des Plaines. Dans l’unité en bleu, la logique thématique vient prendre le pas sur la logique géographique ou historico-géographique. Elle participe, toutefois, à la logique de localisation, comme l’ensemble des unités du plateau, mais les bandeaux des sous-unités sont associés à des cartes qui reproduisent le continent américain, elles adoptent donc l’échelle continentale, habituellement réservée à la séquence.

Malgré le décloisonnement spatial du plateau, l’analyse révèle donc l’autonomie des séquences, visible à travers les différences de logique ou d’échelle qui existent au niveau des unités et des groupes de sous-unités. Elle révèle aussi, au sein même des séquences, que ces logiques ne sont pas toujours rigoureusement suivies.

¹⁴³ La dimension géographico-historique apparaît sur deux sous-unités isolées, un panneau isolé intitulé « L’Amérique du 17^e siècle à nos jours » et une vitrine « Antilles précolombiennes », et dans trois unités « Amérique cCentrale préhispanique », « Andes préhispanique » et « Mésoamérique préhispanique ». Au sein des unités, le lien entre les sous-unités est géographique et synchronique.

3.2 Une variété de logiques au niveau des sous-unités

La recherche des liens lexicaux et spatiaux entre les sous-unités a permis d'identifier l'existence d'unités et la logique de ces unités, différente en fonction des séquences. Elle montre que ce sont d'abord les liens lexicaux, et notamment la répétition d'énoncés communs au sein des titres, qui permettent d'identifier les unités et la logique des unités. Elle montre aussi que, à l'intérieur des unités et entre les unités, y compris celles qui suivent la même logique, les sous-unités développent, à leur tour, des logiques très différentes, si l'on observe les sous-titres des titres composés.

Dans la séquence asiatique, où les liens lexicaux entre sous-unités sont les plus rares, l'unité consacrée aux Taï – une population – associe la sous-unité « Les Taï », la sous-unité « Sabres et couteaux des Taï » et « Vestes des Taïs ». Elle présente donc la population qui unit les sous-unités et deux types d'objets associés à cette population. Pour autant, d'autres unités consacrées à des populations ne développent pas les mêmes logiques, comme l'unité consacrée aux Miao et aux Hmong qui présente les Miao du district de Guiding, mais pas les Hmong ; un type d'objet, la jupe ; un détail d'un vêtement, le col ; mais aussi un raisonnement sur les traditions et la modernité des Miao et des Hmong.

En Océanie, le groupe de sous-unités consacré aux masques de Mélanésie comporte des sous-unités qui portent sur des régions, comme la Nouvelle-Irlande ou le Bas-Sépik ; tandis que d'autres sont consacrées à des populations, Iatmul, Asmat ou Baining ; une autre aux matières utilisées pour faire les masques. Au sein du groupe de sous-unités consacré aux signes de distinction en Polynésie, l'une est centrée sur un archipel, les Îles Marquises ; d'autres sur les types d'objets, éventails ou appuie-tête. De son côté, le groupe de sous-unités consacré à l'Insulinde aborde des pratiques, la vénération des ancêtres ; des formes de représentation, l'homme assis ; des types d'objets, les tissus cérémoniels ou les statues funéraires batak. Seules les sous-unités de l'unité « Mélanésie / L'art de la guerre » portent toujours le même titre.

Dans la séquence africaine, l'unité consacrée à l'Afrique septentrionale comporte un groupe de sous-unités consacré à l'art rural et, dans la même logique, des sous-unités consacrées à l'art nomade et à l'art citadin, mais aussi aux rituels, à la symbolique de la main ou aux bijoux. Dans les autres unités africaines, mise à part celle consacrée au legs du docteur Harter, les sous-unités développent aussi des thèmes variés. Dans l'unité consacrée aux savanes et Sahel subsahariens, on trouve ainsi des sous-unités qui présentent un type d'objet, les fers

rituels ou les serrures ; une pratique, l'initiation dans le Mandé¹⁴⁴ ou le rôle du Hogon¹⁴⁵ ; un type d'objet, les masques, situé géographiquement : les masques du Burkina-Faso ; en fonction d'une pratique : les masques d'initiation ; ou d'une population : les masques dogons.

Enfin, parmi les unités de la séquence Amériques, les petites unités conservent une même logique. Ainsi, l'unité consacrée à la région des grands lacs se tient à la logique des types d'objets, sacs et poches, peaux peintes et colliers, accessoires (voir annexe p. 155). L'unité consacrée aux Aztèques comporte deux groupes de sous-unités, l'un consacré aux Aztèques, l'autre à la sculpture aztèque (voir annexe p. 160). Le premier groupe présente l'empire Aztèque et les objets domestiques et rituels, deux thèmes bien distincts, mais l'autre présente les formes de représentation, les dieux et les hommes, les déesses, le bestiaire et finalement la diversité de la sculpture aztèque. D'autres unités comportent des sous-unités aux logiques différentes, comme dans l'unité Andes préhispaniques (voir annexe p. 150) qui associe des sous-unités présentant des dynasties, le royaume Chincha ou l'Empire Inca ; des évolutions historiques, comme le passage des grands empires aux royaumes tardifs ; des types d'objets, comme des tuniques de plumes ; des pratiques, par exemple les matériaux et techniques liés au textile ; ou encore un site, le sanctuaire de Pachacamac.

Dans chaque unité, mais aussi en comparant les unités, on constate donc qu'une grande variété de logiques est développée au niveau des sous-unités et que ces logiques peuvent être géographiques mais aussi thématiques. C'est, bien sûr, le cas dans la séquence asiatique, où l'indépendance des sous-unités dans la construction du sens a déjà pu être soulignée, mais c'est aussi vrai dans les autres séquences. Dans les séquences africaine et océanienne et, en partie dans la séquence américaine, il existe toutefois un lien entre les unités. Seulement, mis à part dans les boîtes architecturales, la proximité entre des sous-unités appartenant à des unités différentes et, de manière générale, l'absence de limite spatiale et l'homogénéité des éléments du registre scriptovisuel masquent ce lien. L'analyse montre également l'indépendance des séquences, qui, bien qu'elles portent toutes le nom d'un continent, suivent des logiques distinctes. L'ensemble de ces éléments permet de douter de la participation du registre de l'espace à la construction du sens des objets, ou plus exactement à la constitution d'un discours sur les objets, et de former l'hypothèse de la production du sens des objets avant tout au niveau des sous-unités. Pour le vérifier, il reste à interroger l'exposition dans sa dimension syntagmatique, c'est-à-dire à voir quel rapport est instauré entre la logique

¹⁴⁴ Le Mandé est une région au nord de la Guinée.

¹⁴⁵ « Dignitaire religieux, il représente l'ancêtre mythique qui incarne les forces de la Terre et de la végétation. »
Extrait du panneau « Savanes et Sahel Subsahariens / Le Hogon ».

géographique et l'espace pris dans son étendue, et à chercher à identifier les marqueurs d'un parcours.

4. Le plateau des collections producteur de neutre

4.1 La relation iconique de l'espace d'exposition et de l'espace géographique

L'analyse de la relation du registre de l'espace et du registre scriptovisuel permet d'observer l'existence d'une forme de parallélisme entre, d'un côté, certains niveaux de construction du sens des objets dans l'exposition et, de l'autre, différentes échelles géographiques, la séquence correspondant au continent et l'unité à des aires continentales restreintes, distinctes en fonction des séquences. Ce parallélisme s'interrompt au niveau des unités au sein des séquences africaine, océanienne et, en partie, américaine, et dès la séquence pour la séquence asiatique, pour laisser place à une variété de logiques géographiques, à différentes échelles, ou thématiques, au niveau des sous-unités.

Dans les séquences africaine et océanienne, le parallèle est tel que le déplacement dans l'espace d'exposition fait référence au déplacement dans l'espace géographique. D'un bout à l'autre de l'espace dédié à la séquence africaine, les unités sont consacrées à des régions d'Afrique désignées en fonction des milieux et suivant un itinéraire allant du nord au sud du continent : « Afrique septentrionale », « savanes et Sahel subsahariens », « côtes et forêts d'Afrique occidentale », « rives du fleuve Niger », « forêt d'Afrique équatoriale », « bassin du Congo », « Afrique australe », « à l'est des grands lacs » ; logique interrompue par l'unité sur le Grassland et par une mise en valeur particulière de deux pays, Madagascar et l'Éthiopie, sans compter les groupes de sous-unités transversaux thématiques, comme celui consacré aux instruments de musique.

De son côté, la séquence océanienne est divisée en quatre aires géographiques qui correspondent à autant d'unités : la Mélanésie, la Polynésie, l'Australie et l'Insulinde. S'il manque à la liste la Micronésie, et bien que l'Insulinde désigne une région insulaire d'Asie du Sud-Est, le déplacement dans l'espace d'exposition correspond, sur la mappemonde, à un déplacement qui part du nord de l'Océanie dans le sens des aiguilles d'une montre pour aller vers l'Asie.

Dans les deux cas, on identifie une relation analogique entre l'espace d'exposition et l'espace géographique, le plateau *représente* son objet par une analogie de relations entre ses parties et les parties de la mappemonde, mais dans un rapport de similarité partielle, puisque l'espace

d'exposition ne va pas jusqu'à prendre la forme des continents ou respecter les proportions des aires géographiques. Par contre, il est impossible de passer de l'Océanie à l'Afrique, de l'Asie aux Amériques sans passer par une autre séquence, effectivement frontalière, ou traverser l'espace central de circulation. Ce rapport de similarité partielle est caractéristique de certains « insignes iconiques » (Everaert-Desmedt, 1990 : 54-55) désignés par Everaert-Desmedt comme des « graphes », au sein desquels elle place les « diagrammes » (Peirce, 1978 : 149-152). Dans les séquences océanienne et africaine et, au niveau supérieur, par la représentation de quatre séquences continentales au sein du plateau, on identifie donc une analogie de relations entre les parties de l'espace d'exposition et les parties de l'espace géographique, mais cette relation iconique reste schématique. Le plateau est, ainsi, l'icone d'un *classement* des parties de l'espace géographique, d'une *taxonomie* qui aspire à l'objectivité et à l'exhaustivité de l'ensemble des parties de l'espace géographique extra-occidental¹⁴⁶, et non pas de l'espace géographique lui-même, d'une part parce que l'ensemble des parties ne s'y trouve pas représenté, il manque notamment le continent européen – sauf à considérer l'espace de passage comme le cinquième continent absent de la séquence d'exposition – et la Micronésie, mais aussi, comme on l'a déjà souligné, parce que l'espace d'exposition ne prend pas la forme de l'espace géographique.

Dans la séquence asiatique, le texte du panneau et de la table d'orientation évoque bien un parcours « *est-ouest* » articulé en « *séquences géographiques* » dans l'espace d'exposition, mais ni ce parcours ni les séquences – ou plutôt les unités – géographiques n'apparaissent si l'on tient compte des relations entretenues entre les titres des sous-unités et à travers leur disposition. Dans la séquence américaine, enfin, l'analogie ne se réalise pas non plus car les unités sont organisées suivant des logiques différentes, même si elles sont souvent en partie géographiques. Dans les séquences américaine et asiatique et au niveau de la relation entre les sous-unités, quelles que soient les séquences, l'espace d'exposition cesse d'être l'icone de l'espace géographique.

Ajoutons que, les sous-unités ne déclinent pas systématiquement à leur tour une zone géographique plus petite, par exemple un pays – comme pouvaient le laisser penser les photographies d'objets associées à un nom de pays reproduites sur le plan d'orientation –, une

¹⁴⁶ « Selon Dupuis (1988), “la taxonomie scientifique se caractérise par une aspiration à l'arrangement unique, outil de référence universel, c'est-à-dire exhaustif et objectif, de l'ensemble des organismes vivants”. Depuis le XVIII^e et surtout le XIX^e siècle, cet arrangement a pris la forme d'un système hiérarchique, où les taxons moins inclusifs sont regroupés dans des taxons plus inclusifs, jusqu'à la totalité du vivant qui inclut la totalité des organismes passés, présents et à venir. » (Tillier, 2005 : 103.) Ici, le classement des organismes vivant laisse la place à celui des espaces géographiques plus ou moins étendus.

île, une région. Elles déclinent aussi des populations, des types d'objets, des pratiques, etc. Les sous-unités restent, toutefois, inscrites dans une logique de classement géographique, puisqu'elles sont forcément situées dans une séquence continentale et, pour certaines, dans une unité géographique. La linéarité de l'exposition est incontestable, en raison de sa dimension spatiale, mais l'analyse montre que, sur le plan syntagmatique, les sous-unités tiennent leur « valeur » de ce qui les précède et de ce qui les suit (Barthes, 1964b : 115) uniquement en fonction de leur appartenance, ou non, à un même espace géographique, donc dans une relation affinitaire et non combinatoire, autrement dit, elles suivent une logique paradigmatique étendue sur le plan syntagmatique.

4.2 L'absence de parcours

Le fait que le plateau des collections ne propose pas de parcours renforce cette logique paradigmatique. Son absence a déjà été en partie révélée à travers l'analyse du registre scriptovisuel, et notamment de l'usage de la flèche à la fois sur les outils d'orientation et dans l'espace d'exposition (voir p. 141), même si les textes des tables et des panneaux continentaux mentionnent tous l'existence d'un « parcours » sur le plateau : en Océanie c'est le « *parcours consacré à l'Océanie et à l'Insulinde* », en Asie le « *parcours muséographique est articulé en séquences géographiques et culturelles* », en Afrique les collections sont « *présentées selon un parcours géographique* » et en Amérique « *Dans le parcours muséographique, l'Amérique récente et actuelle répond à l'Amérique précolombienne* »¹⁴⁷. En réalité, il ne s'agit pas d'un parcours à proprement parler mais d'un sens de visite conforme à la logique syntagmatique iconique décrite plus haut.

La disposition des séquences dans l'enveloppe expositionnelle, autour d'un espace de circulation, et séparées de cet espace par une cloison, participe également à l'absence de parcours. En effet, si la grande flèche rouge tournée vers la séquence océanienne sur le plan général et la mention « sens de la visite » indiquent le début de la visite au niveau du seuil entre l'Amérique et l'Océanie, la multiplication des seuils entre les séquences d'exposition et la séquence de circulation au centre participe à créer, potentiellement, plusieurs entrées et

¹⁴⁷ En Amérique, le panneau isolé « L'Amérique du 17^e siècle à nos jours » explique également : « *Le parcours s'ouvre sur les objets produits par les populations noires déportées en Amérique. Les collections inuit et amérindiennes sont présentées par aires culturelles : Arctique, Côte nord-ouest et Plaines d'Amérique du nord, puis Amazonie. Enfin, deux présentations thématiques couvrent l'ensemble du continent. L'une aborde les rituels, l'autre présente les textiles et vêtements* ». Une partie des unités, celles consacrées aux antiquités d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud, n'est pas évoquée.

sorties possibles, parfois au milieu d'une séquence, comme dans les séquences océanienne, africaine et américaine. Ces seuils peuvent d'autant plus être considérés comme des accès équivalents et interchangeables que les panneaux continentaux, toujours les mêmes pour une même séquence, sont placés presque à chaque seuil entre la séquence de circulation et la séquence d'exposition. Seul un des seuils de la séquence Amériques et un de ceux de la séquence Océanie ne possèdent pas de panneau continental.

Enfin, à l'intérieur même des séquences continentales, les perspectives créées par la transparence des supports de disposition spatiale et, encore une fois, l'absence de cloison concourent à atténuer la linéarité de l'espace. Dans les séquences consacrées à l'Amérique et à l'Asie, la disposition de certaines sous-unités sur plusieurs rangées parallèles sur toute la longueur des séquences participe également à déconstruire la linéarité de l'espace d'exposition. Tous ces éléments permettent à la mise en espace de suivre une logique paradigmatique.

4.3 Les modifications du plateau, témoins de la logique paradigmatique

Le constat de la logique paradigmatique entretenue sur le plateau est renforcé par certains des changements intervenus dans les séquences africaine et américaine et observés à la faveur du temps écoulé entre les deux campagnes photographiques¹⁴⁸. Ces changements ont touché plusieurs sous-unités d'objets groupés ou isolés. Si le plateau des collections fonctionnait, sur le plan syntagmatique, de façon à constituer une combinaison d'unités de sens dans l'étendue spatiale de l'exposition, à l'intérieur de laquelle chaque unité de sens, chaque sous-unité, tient sa valeur de ce qui précède et de ce qui suit, alors la modification d'une sous-unité modifierait la signification produite par l'exposition, à moins, bien sûr, que cette modification ne se réalise sur le plan paradigmatique.

Or il se trouve qu'une partie des changements se réalise effectivement sur le plan paradigmatique, ceux qui touchent des objets fragiles, principalement les textiles, *échangés* pour des raisons de conservation¹⁴⁹. Ceux-ci sont bien liés au plan paradigmatique par une

¹⁴⁸ Pour rappel, la première campagne photographique a eu lieu en juillet 2007 et la seconde en novembre 2009.

¹⁴⁹ « Certains matériaux tels les textiles, les plumes ou le papier, sont particulièrement sensibles à l'intensité lumineuse. Exposés trop longtemps, ils risquent de subir des dégradations irréversibles. Afin de préserver les objets constitués de ce type de matériaux, le musée du quai Branly assure un contrôle hebdomadaire de l'éclairement du plateau des collections et a mis en place un système de rotations des objets photosensibles. En un an, plus de 400 pièces fragiles sont remplacées afin de retourner en réserves. » <www.quaibrantly.fr/fr/collections/la-vie-des-collections/le-plateau-des-collections.html> (Dernière consultation le 28 avril 2011).

relation de ressemblance : à une coiffe amazonienne on substitue une autre coiffe amazonienne de mêmes dimensions dans la sous-unité « Amazonie / Coiffe de danse » (voir annexe p. 169), ce qui n'a pas d'influence sur le plan syntagmatique. D'autres changements de sous-unités, s'ils ne semblent pas liés *a priori* à leur fragilité, ne modifient pas profondément le syntagme de l'exposition. C'est le cas lorsque les objets échangés appartiennent au même type d'objet et / ou sont issus de la même région. Ainsi, la sous-unité intitulée « Inuit, Yup'ik et Alutiiq / Le regard » qui comporte une série de dix masques, lunettes et bandeaux frontaux d'Alaska (États-Unis) et du Canada, laisse place à la sous-unité « Arctique : Yupiit de l'Alaska / Rendre visible le monde des esprits » associant trois masques cérémoniels d'Alaska (voir annexe p. 169).

Mais on identifie aussi des changements de sous-unités qui ne sont pas fondés sur une relation de ressemblance ou même d'opposition entre les objets échangés. Ainsi, dans la séquence américaine, la sous-unité « Rituels amérindiens / Objets gestes et paroles au Mexique » disparaît au profit de deux sous-unités « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / Rituel et divertissement » et « Arctique : Ammassalimiut du Groenland / L'art du masque » (voir annexe p. 169). Il y a donc disparition d'une sous-unité et apparition de deux autres. Dans la séquence africaine, la sous-unité « Textiles / Techniques de la teinture » a disparu au profit de la sous-unité « Forêt d'Afrique équatoriale / Gardiens de reliquaires », alors que certains des gardiens de reliquaires étaient auparavant exposés dans une boîte architecturale associée à un panneau portant le titre « Forêt d'Afrique équatoriale / Gardiens de reliquaires ». Dans l'échange certains des objets exposés dans la boîte architecturale « Forêt d'Afrique équatoriale / Gardiens de reliquaires » se trouvent exposés dans une autre vitrine elle aussi vidée des objets qu'elle exposait précédemment (voir annexe p. 170). De son côté, la boîte architecturale compte deux nouvelles sous-unités, une sous-unité intitulée « Forêt d'Afrique équatoriale / Vannerie » et une sous-unité sans-titre baptisée « Série d'objets en métal ». Il y a donc disparition et apparition de sous-unités, mais aussi déplacement.

Les changements observés permettent de montrer que les sous-unités du plateau des collections peuvent être modifiées à la fois sur le plan paradigmatique et sur le plan syntagmatique, voire déplacées, sans que le *syntagme* du plateau des collections en soit sérieusement atteint, à partir du moment où l'aire continentale d'appartenance des objets est respectée. En effet, le seul changement qui paraîtrait incongru serait d'exposer des objets asiatiques dans l'aire d'exposition réservée à l'Afrique, par exemple. Ils confirment donc,

d'une part, la production du sens des objets au niveau des sous-unités et, d'autre part la logique géographique taxonomique et paradigmatique du plateau des collections.

4.4 Un dispositif producteur de neutre

La logique géographique taxonomique qui organise le plateau des collections et l'absence de parcours font, finalement, du plateau des collections un dispositif producteur de *neutre* parce qu'elles lui permettent de « déjouer » le paradigme des objets extra-occidentaux (Barthes, 2002 : 31). En suivant une logique géographique, mais aussi en mettant le savoir présent au sein des registres scriptovisuel et audiovisuel à distance des objets¹⁵⁰, le plateau des collections met en évidence l'*évitement* du choix entre les deux termes en opposition au sein du paradigme des objets extra-occidentaux déjà identifiés, que ce soit l'ethnographique ou l'artistique. Cet évitement est aussi visible dans la production du sens des objets au sein du syntagme des objets réels par la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, distincte à la fois de la mise en série ethnographique et de l'isolement artistique. Dans ces conditions, le sens produit sur le plateau des collections constitue un troisième terme « supplémentaire et non synthétique » (Marin, 1973 : 21) du paradigme des objets extra-occidentaux. Ce troisième terme, c'est le neutre, le « ni l'un ni l'autre », « l'écart des contradictoires [...] ouvrant dans le discours un espace que le discours ne peut accueillir » (*Ibid.* : 20-21).

Le choix de la logique géographique, interprété ici comme le choix du neutre, du *ni l'un ni l'autre*, paraît manifester l'*impossibilité* de choisir entre un discours ethnographique et un discours artistique et, au-delà, l'impossibilité de formuler un discours sur les objets extra-occidentaux¹⁵¹. C'est le témoin d'une fracture dans le discours sur les objets extra-occidentaux, une fracture qui n'est pas horizontale, synchronique, puisque les deux discours ethnographique et artistique sont rejetés ensembles, mais verticale, diachronique, qui se joue entre les deux précédents discours et un discours autre, un nouveau discours. C'est une « tentative logique pour dire (rationaliser) le passage » (*Ibid.* : 31) non pas de l'un –

¹⁵⁰ L'obligation de certification de l'appartenance des objets exposés à leurs mondes d'origine est respectée à travers l'usage de l'étiquette, mais, de manière générale, le savoir présent dans les registres scriptovisuel et audiovisuel participe davantage à certifier l'existence des mondes d'origine des objets – notamment celle du monde d'origine ailleurs dans sa dimension spatiale – qu'à certifier l'appartenance des objets à ces mondes d'origine (voir chapitre 9).

¹⁵¹ Certaines des expositions temporaires du musée du quai Branly montrent néanmoins que ce discours peut être porté sur certains fragments de la collection, comme, de manière exemplaire, l'exposition *Artistes d'Abomey* (10 novembre 2009-31 janvier 2010).

ethnographique – à l’autre – artistique –, mais de l’un – ethnographique et artistique – à l’autre – non encore défini. Le neutre ne constitue pas lui-même ce discours puisqu’il ne mobilise pas un autre savoir et qu’il n’établit pas lui-même un autre savoir sur les objets extra-occidentaux. Il constitue plutôt une forme de *transition* vers un nouveau discours.

Selon Marin, le « discours utopique » est, au niveau conceptuel, « l’expression discursive du neutre » (*Ibid.* : 9). L’est-il sur le plateau des collections ? La dimension spatiale du plateau, autrement dit son déploiement concret dans un lieu réel, et les règles constitutives de l’exposition fondées, notamment, sur l’authentification des savoirs et des objets mobilisés, empêchent *a priori* de voir en lui une « utopie », un non-lieu, un de ces « emplacements sans lieu réel », de ces « espaces fondamentalement essentiellement irréels » (Foucault, 1994 (1984) : 755). Ses caractéristiques le placent plutôt parmi les « hétérotopies », ces « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » mais aussi « sortes d’utopies effectivement réalisées » (*Ibid.*).

La logique géographique participe à faire du plateau des collections une de ces « sortes d’utopies effectivement réalisées » dans la mesure où elle permet de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (*Ibid.* : 758), en l’occurrence, l’espace d’exposition et l’espace géographique. Les effets de réalité produits par l’interaction du registre des objets avec les panneaux et les programmes audiovisuels, et la logique de localisation entretenue au sein du registre scriptovisuel par l’omniprésence d’une carte à tendance *symbolique*, vont dans le sens de la formation de ce discours utopique. Toutefois, les analyses ont montré que la logique géographique ne participait pas à organiser l’espace d’exposition comme un syntagme mais comme un diagramme. La mise en espace participe à constituer non pas un discours, mais une variété de syntagmes producteurs du sens des objets, pour la plupart par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. Dans ces conditions, le plateau des collections ne constitue pas un discours utopique, mais une hétérotopie qui a pour propriété de neutraliser le discours sur les objets extra-occidentaux, ce qui a deux conséquences, l’une qui concerne les procédures de communication dans l’exposition, l’autre le statut des objets exposés.

4.5 Du neutre à la curiosité

En tant que dispositif de monstration, l’exposition, de manière générale, est en soi un acte de communication ostensive, mais Davallon a également souligné sa capacité à

développer des procédures de communication dans le but de « montrer au visiteur ce qu'elle lui propose de faire en rendant visible et lisible sa propre organisation » (Davallon, 1999 : 214). Sur le plateau des collections, ces procédures se révèlent originales dans la mesure où elles recherchent manifestement l'autonomie du visiteur dans la construction de son propre parcours non seulement spatial, mais aussi conceptuel. L'analyse du plateau des collections montre, en effet, que ces procédures sont de nature à déléguer au visiteur à la fois les conditions de son déplacement dans l'exposition, en créant un vaste espace peu fragmenté, en multipliant les seuils entre l'espace de circulation et l'espace d'exposition ; et ce qu'il faut – ce qu'il veut – retenir de l'exposition, en mettant à distance les textes, en maintenant un nivellement formel entre les panneaux ou les bandeaux, en favorisant la production du sens des objets par projection, mettant en valeur la fonction poétique du syntagme des objets réels¹⁵².

S'il consent, néanmoins, à indiquer un sens de visite, et si, conformément aux règles constitutives de l'exposition, l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine est bien authentifiée sur le plateau, ce dernier remet en cause le fonctionnement médiatique classique de l'exposition de sciences, ou ethnographique, sans toutefois adopter le fonctionnement médiatique du musée d'art, les objets étant présentés par série. Là encore, le plateau des collections se trouve dans la posture du *ni l'un ni l'autre* et cette posture laisse une large part à l'interprétation de chacun dans les processus de production du sens, en dehors de la capacité de l'objet à représenter l'espace géographique dont il est issu. Il prend donc le risque du contresens, voire nie l'existence du contresens. La neutralité du plateau des collections est donc entretenue non seulement par la mise à distance du savoir, mais aussi par le fonctionnement médiatique du dispositif. Dans ce contexte, l'objet exposé a principalement pour fonction-statut de *représenter l'espace géographique dont il est issu sur le mode de la curiosité*.

En effet, si le plateau des collections ne produit pas un *autre discours* sur les objets exposés et renonce à qualifier les objets exposés autrement que dans une logique d'appartenance géographique, et dans une certaine mesure temporelle, il assigne, toutefois, le statut de curiosité, statut qui tient à la fois aux efforts mis en œuvre pour neutraliser les savoirs et les

¹⁵² Si ce n'est pas le lieu ici de se demander ce qui, de la latitude accordée à Jean Nouvel – architecte du musée du quai Branly – dans la conception de l'espace d'exposition permanente ou du contexte entourant les collections extra-occidentales en France au moment de l'initiation du projet, est à l'origine de ce fonctionnement médiatique particulier, il est certain que la place de l'architecte dans le projet soulève des questions. Elle incite à se demander si l'exposition véhicule aussi le point de vue de l'architecte, et pas uniquement le lien entre les objets exposés et leur monde d'origine ?

discours préexistant, dans les limites du respect des règles constitutives de l'exposition, et à la production de la signification des objets par connotation, en favorisant la fonction poétique au sein du syntagme des objets exposés. Si les objets exposés sur le plateau ont en commun avec les *artificialia* réunis dans les cabinets de curiosités du XVII^e siècle une certaine hétérogénéité, une part d'étrangeté et une distance au savoir, il ne s'agit pas ici de qualifier un retour au statut d'objets de curiosité assigné aux objets extra-occidentaux dans les collections occidentales. La *curiosité* traduit le mode communicationnel selon lequel l'objet produit du sens sur le plateau des collections, et non pas au musée du quai Branly en général ni même dans la société. Toutefois, s'il se maintient, et en l'absence du renouvellement du savoir sur les objets, le statut de curiosité pourrait, si l'on en croit les conditions qui président à l'imposition des fonction-statuts et le contexte général de l'imposition du statut des collections extra-occidentales en France, s'imposer de manière pérenne comme une fonction-statut des objets extra-occidentaux conservés dans les musées.

Conclusion du douzième chapitre

L'analyse de la production du sens des objets par la relation du registre de l'espace et du registre scriptovisuel montre que les interactions entre ces deux registres participent à produire un discours neutre et favorisent, avec la production du sens des objets au sein du syntagme des objets par la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, la production du statut de curiosité. D'ailleurs, l'analyse montre que, sur le plan syntagmatique, les sous-unités sont liées aux sous-unités qui les précèdent et qui les suivent seulement en fonction de leur appartenance à un même espace géographique, donc dans une relation affinitaire et non combinatoire. Autrement dit, elles suivent, elles aussi, une logique paradigmatique étendue sur le plan syntagmatique.

Le fait que le plateau des collections ne propose pas de parcours renforce cette logique paradigmatique. Son absence avait déjà été, en partie, révélée à travers l'analyse du registre scriptovisuel, même si les textes des tables et des panneaux continentaux mentionnent tous l'existence d'un « parcours » sur le plateau. L'analyse a révélé qu'il ne s'agit pas d'un parcours à proprement parler mais d'un sens de visite qui suit une logique géographique taxonomique. Les changements observés sur le plateau depuis l'ouverture du musée permettent, d'ailleurs, de montrer que les sous-unités peuvent être modifiées à la fois sur le plan paradigmatique et sur le plan syntagmatique, ou déplacées, sans que le *syntagme* du

plateau des collections en soit affecté, seule l'aire continentale d'appartenance des objets devant être respectée. Ils confirment donc, d'une part, la production du sens des objets au niveau des sous-unités et, d'autre part la logique géographique taxonomique et paradigmatique du plateau des collections.

Les processus interprétatifs producteurs du sens des objets font du plateau dans son ensemble un dispositif producteur de *neutre* parce qu'ils permettent à l'exposition de « déjouer » le paradigme des objets extra-occidentaux (Barthes, 2002 : 31). Il constitue ainsi une « hétérotopie » qui a pour propriété de neutraliser le discours sur les objets extra-occidentaux, cette neutralité étant entretenue non seulement par la mobilisation particulière du savoir mais aussi par le fonctionnement médiatique du dispositif.

Quant au statut de l'objet, si le plateau des collections ne produit pas un *autre discours* sur les objets exposés et renonce à qualifier les objets exposés autrement que dans une logique d'appartenance géographique, et dans une certaine mesure temporelle, il leur assigne bien le statut de patrimoine. Il leur assigne aussi le statut de curiosité, statut qui tient à la fois aux efforts mis en œuvre pour neutraliser les savoirs et les discours préexistants, dans les limites du respect des règles constitutives de l'exposition, et à la production de la signification des objets par connotation, en favorisant la fonction poétique au sein du syntagme des objets exposés. Ainsi, l'objet issu des sociétés extra-occidentales exposé se voit bien assigner le statut d'objet de patrimoine et, simultanément, la fonction-statut de *représenter l'espace géographique dont il est issu sur le mode de la curiosité*.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

L'analyse des registres en interaction révèle, finalement, que l'authentification est bien réalisée à travers le traitement muséal réservé aux objets. La présence constante des étiquettes, conformément aux règles constitutives de l'exposition d'objets authentiques, ainsi que leur contenu garantissent la certification des objets extra-occidentaux dans leur double monde d'origine. Le musée, par le biais du plateau des collections, est ainsi l'acteur de l'authentification, donc de la patrimonialisation, des objets.

L'organisation du plateau des collections selon une logique géographique taxonomique participe également à cette patrimonialisation en articulant les objets exposés en fonction de leur monde d'origine, en l'occurrence leur monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique. Mais si les objets exposés apparaissent bien comme des objets de patrimoine dans la manière dont ils sont traités au sein du dispositif d'exposition – l'authentification comme l'organisation étant à la fois le résultat et l'opérateur de la certification patrimoniale – en les mettant en relation avec leurs mondes d'origines, l'exposition vise plus à exposer leur patrimonialisation qu'à présenter les mondes d'origine par leur intermédiaire.

L'étude des processus interprétatifs impliquant les objets et leurs étiquettes dans l'espace a, d'ailleurs, montré la difficulté qu'il y a à rapprocher effectivement les objets exposés de leur étiquette, en raison, notamment, de l'éloignement spatial régulièrement maintenu entre eux et de la logique de la liste. Mais c'est dans les interactions avec les composants du registre audiovisuel et avec les panneaux que la stratégie de mise à distance des mondes d'origine et des objets exposés est la plus poussée. En effet, les panneaux et certains audiovisuels produisent non pas une certification de l'appartenance des objets exposés aux mondes d'origine représentés, mais un effet de réalité fondé sur le caractère vraisemblable du lien entre les objets et ces panneaux ou ces audiovisuels, ou encore une ambiance, tout particulièrement pour les audiovisuels qui ne sont pas authentifiés.

Si les mondes d'origine constituent des interprétants secondaires des objets exposés, principalement destinés à rendre compte de la capacité du musée à authentifier les objets exposés, les objets eux-mêmes se révèlent être les interprétants privilégiés des objets. L'étude du système des objets exposés montre, en outre, que cette production du sens des objets par les objets se réalise principalement par projection du plan paradigmatique sur le plan

syntagmatique, donc dans un rapport d'équivalence, sauf dans de rares cas où elle est réalisée par combinaison sur le plan syntagmatique. Au niveau des sous-unités, c'est donc la production du sens selon une logique paradigmatique qui prédomine. C'est aussi le cas aux différents niveaux de la mise en espace : si la logique taxonomique participe à certifier l'appartenance des objets à leur monde d'origine ailleurs dans sa dimension géographique, elle participe également, avec l'absence de parcours, à la production du sens de l'exposition dans l'espace par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, notamment aux niveaux du plateau et de la séquence.

Ce sont cette patrimonialisation des objets exposés réalisée suivant une logique taxonomique géographique, et non discursive, et la production du sens des objets par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique qui entraînent la production du neutre. Cette neutralité a deux conséquences, l'une qui concerne les procédures de communication dans l'exposition, l'autre le statut des objets exposés. Concernant les procédures de communication, le plateau des collections se distingue par son originalité dans la mesure où il recherche manifestement l'autonomie du visiteur dans la construction de son propre parcours non seulement spatial, mais aussi conceptuel. Quant aux objets exposés, ils se voient bien assigner le statut d'objet de patrimoine par le traitement muséal, mais en associant une logique taxonomique et la production du sens des objets par projection, le plateau des collections place également les objets dans la posture de curiosités.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Cette recherche a interrogé le statut des objets issus des sociétés extra-occidentales dans les collections occidentales et leur relation au savoir, dans le contexte de la controverse provoquée par l'ouverture du musée du quai Branly et de la remise en question du discours anthropologique. À travers l'analyse sémiotique du plateau des collections, elle a permis d'établir, non seulement, que l'authentification des objets exposés était bien réalisée par le traitement muséal, ce qui signifie que le musée du quai Branly assigne le statut d'objet de patrimoine aux objets issus des sociétés extra-occidentales – et constitue le premier apport de la recherche – ; mais aussi que les processus interprétatifs producteurs du sens des objets et le fonctionnement médiatique de l'exposition participaient à produire un discours neutre qui entraîne l'assignation d'un autre statut de l'objet, le statut d'objet de curiosité – ce qui constitue le second apport de la recherche. Enfin, la recherche a permis de révéler – troisième apport – le caractère original de l'opérativité du plateau des collections.

1) Le premier apport de la recherche tient au renouvellement de la question du statut des objets extra-occidentaux. Il est permis par la reconnaissance du caractère extrinsèque du statut des objets qui ont pour fonction de signifier, comme c'est le cas des objets issus des sociétés extra-occidentales exposés dans les musées occidentaux, alors que la compréhension du statut des objets extra-occidentaux reposait, jusque-là, sur une conception intrinsèque du statut de ces objets. Cette première reconnaissance s'accompagne de la reconnaissance du caractère fondamental du contexte, associant les agents et les marqueurs de l'assignation, dans le processus d'assignation de ce statut. Ensembles, elles ont permis d'aborder la question du statut des objets extra-occidentaux sous un nouveau jour et de désigner l'exposition comme le lieu de l'assignation du statut des objets.

La recherche a également approfondi la connaissance du processus de patrimonialisation spécifique aux objets issus des sociétés extra-occidentales conservés dans les collections occidentales. Elle montre, en effet, que, pour que ce processus soit réalisé, il faut que la certification de l'appartenance des objets concerne le double monde d'origine des objets, leur monde d'origine ailleurs et leur monde d'origine muséal. Le monde d'origine muséal, ou la

trajectoire de l'objet dans le monde occidental, est en effet nécessaire pour établir un lien entre *nous* et ces objets venus d'ailleurs, autrement dit pour établir notre relation à l'ailleurs dans le passé à partir du présent et faire de ces objets *nos* objets de patrimoine. Que les objets soient déjà soumis à l'obligation de garder et que l'institution muséale responsable des collections déclare que les objets qu'elle conserve sont des objets de patrimoine ne suffit pas.

Cette recherche confirme, par ailleurs, que le traitement muséal des objets exposés sur le plateau des collections participe bien à l'assignation du statut patrimonial des objets extra-occidentaux, statut extrinsèque aux objets. En effet, la recherche des manifestations des mondes d'origines au sein des registres médiatiques de l'exposition a montré que l'usage des étiquettes garantissait que les règles constitutives de l'exposition, et donc la certification de l'appartenance des objets à leurs mondes d'origine, soient respectées sur le plateau des collections. Ainsi, si le monde d'origine ailleurs des objets dans sa dimension géographique y est omniprésent, suivant une logique de localisation à la fois toponymique et symbolique, la certification de sa dimension temporelle est assurée d'être réalisée en raison de la présence constante des étiquettes, même si elle l'est de manière imprécise. Le monde d'origine muséal, lui aussi, est mentionné au sein des étiquettes, principalement à travers le numéro d'inventaire, rarement en dehors. Dans ces conditions, le plateau des collections apporte donc des éléments de certification du monde d'origine ailleurs, principalement géographiques, et des éléments sommaires, mais bien présents, du monde d'origine muséal.

Cela dit, si l'exposition assigne bien le statut d'objets de patrimoine aux objets exposés, l'analyse des registres en interaction sur le plateau des collections a révélé que les mondes d'origine constituaient un interprétant secondaire du sens des objets, l'interaction entretenue entre les mondes d'origine et les objets exposés pouvant même apporter non pas une certification de l'appartenance des objets au monde décrit, mais un effet de réalité, un lien vraisemblable entre les objets exposés et les mondes d'origine certifiés. Si la certification des mondes d'origine des objets est bien réalisée, même de manière succincte ou incomplète, la certification de l'appartenance des objets aux mondes d'origine n'est effective que grâce à la présence des étiquettes, or celles-ci sont généralement mises à distance à la fois spatialement, éloignées sur le bord des vitrines ou des estrades, et conceptuellement, à travers l'usage de la liste.

2) La recherche a également révélé que, si l'exposition participe à l'assignation du statut patrimonial des objets, elle assigne également un autre statut aux objets exposés, celui de curiosité. L'assignation du statut de curiosité est le résultat de la somme des caractéristiques sémiotiques du plateau des collections qui en font un dispositif médiatique producteur de neutre ; en l'occurrence, de la conjonction de l'absence de parcours, du rapprochement sériel des objets et de la mise à distance du savoir qui favorisent la production du sens des objets par la projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. Les objets exposés sont des objets de curiosité parce qu'ils constituent eux-mêmes les interprétants principaux des objets et que la production du sens des objets est réalisée par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, et non, encore une fois, en raison de leurs propriétés internes.

Ce processus de production du sens des objets exposés, fondé sur l'utilisation des objets comme interprétant principal des objets, se distingue des stratégies telles que celles développées par Georges Henri Rivière pour le musée de Arts et Traditions populaires (ATP), contrairement à ce que pourrait laisser croire d'abord l'utilisation de procédés comme la mise à distance des étiquettes sous forme de liste, le fond noir des vitrines et le rapprochement des objets. Le contraste entre la muséographie de Rivière réalisée pour le musée des ATP et celle du plateau des collections montre que la production du sens des objets peut se réaliser sur le plan syntagmatique et que le rapprochement des objets n'est pas forcément producteur de curiosité, dans le sens où il n'aboutit pas forcément à la production du sens par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique. Le rapprochement des objets au sein des sous-unités, seul, ne peut aboutir à l'assignation du statut d'objet de curiosité. Pour cela, il doit, en plus, entraîner la production du sens par projection du plan paradigmatique sur le plan syntagmatique.

3) L'analyse du plateau des collections révèle également que ce dernier, pour l'ensemble des raisons qui en font un dispositif producteur de neutre, modifie l'opérativité du média-exposition telle qu'elle a pu être décrite et conceptualisée jusqu'ici, en concevant l'exposition comme un format et non comme un discours. Cette caractéristique tient probablement en partie à l'impossibilité de tenir un discours scientifique sur la totalité des objets issus des sociétés extra-occidentales conservés par le musée du quai Branly au moment de son ouverture. cette impossibilité est relative à la délégitimation des savoirs déjà constitués, et non à l'absence de savoir ; à l'impossibilité relative au rejet du paradigme des

objets extra-occidentaux en vigueur jusqu'à l'ouverture du musée du quai Branly, ne serait-ce qu'à travers l'existence de deux institutions antagonistes, l'une dédiée au discours esthétique – le musée des Arts d'Afrique et d'Océanie –, l'autre au discours anthropologique – le musée de l'Homme ; mais aussi à la difficulté de tenir un discours univoque pour l'ensemble des objets que comportent ses collections. Si l'on en croit ces hypothèses interprétatives, la question n'est donc pas tant celle du caractère esthétisant de la muséographie, comme elle a pu être posée dans la phase d'élaboration du projet muséal et lors de son inauguration, mais du fait qu'elle patrimonialise les objets sans porter de discours scientifique puisque le musée n'en a pas les moyens, du moins pour l'instant et si l'on considère les collections dans leur totalité.

La conception de l'exposition comme format traduit également, plus généralement, une évolution de la posture de l'institution muséale qui apparaît soucieuse de laisser le choix au visiteur de construire son parcours et d'établir les liens qu'il jugera pertinents entre les objets et les savoirs, c'est-à-dire de multiplier les possibilités d'interprétation et non pas de les réduire. L'institution muséale se place ainsi dans une posture de délégation du sens produit par l'exposition. L'exposition de préfiguration du musée des Cultures d'Europe et de la Méditerranée, le MuCEM, intitulée *Trésors du quotidien* ?¹⁵³ témoigne, par exemple, que cette posture institutionnelle n'est pas isolée, elle y apparaît d'ailleurs de manière plus explicite puisque, dès le titre, elle interroge les visiteurs sur le statut des objets qui y sont exposés, d'autres points d'interrogations figurant sur certaines des étiquettes à l'intérieur de l'exposition. Il ne s'agit plus, semble-t-il, pour le musée de délivrer un discours univoque mais de créer les conditions d'une activité de construction du sens autonome chez le visiteur.

Ce constat invite à soulever la question des conséquences que peut avoir cette conception de l'exposition sur le « Visiteur Modèle » imaginé par les concepteurs (Davallon, 1999 : 18-20) et sur les pratiques de visite. La spécificité de l'intentionnalité visant le processus cognitif, qui se traduit concrètement par l'absence d'intention de transmission d'un savoir institué, semble postuler deux visiteurs modèles, un visiteur qui n'a pas besoin du savoir parce qu'il le possède déjà, et un visiteur qui n'en demande pas ; tandis que l'intentionnalité qui vise le processus pragmatique, qui se traduit par l'absence de parcours, postule un visiteur autonome et déambulateur. La question des modalités d'appropriation de l'exposition par les visiteurs, au plan de la pratique de visite et au plan cognitif ou perceptif reste donc à poser.

¹⁵³ L'exposition s'est tenue au Fort St Jean à Marseille du 31 mars au 24 septembre 2007.

Enfin, si le plateau des collections parvient à ne pas être le lieu de la constitution et de la diffusion d'un autre savoir sur les objets extra-occidentaux, tout en leur assignant le statut d'objets de patrimoine, cela n'interdit pas que celles-ci se réalisent ailleurs au musée du quai Branly, notamment à travers les expositions temporaires et les activités scientifiques telles que les colloques, les publications ou le développement de programmes de recherches. Cela dit, la constitution d'un autre savoir sur les objets issus des sociétés extra-occidentales, et la légitimation des acteurs de la construction de ce savoir, qu'ils soient anthropologues, historiens, historiens de l'art, membre des sociétés d'origine des objets, etc. Paraît nécessaire pour porter un discours sur les objets qui n'en fasse pas uniquement des objets de curiosité. Elle ne peut se fonder sur la dissimulation du monde d'origine muséal de l'objet – dissimulation que traduit, par exemple, la politique d'acquisition du musée lorsqu'elle s'emploie à acquérir des objets dans le but d'effacer les stigmates de l'époque coloniale ou comme le dit Germain Viatte, de « combler les lacunes héritées du passé colonial » (2006 : 32) –, pas plus qu'elle ne peut évacuer le monde d'origine ailleurs des objets. Les deux sont nécessaires à la reconnaissance du statut patrimonial des collections aujourd'hui exposés au musée du quai Branly et, au-delà, à la constitution d'un savoir en relation avec les objets.

OUVRAGES CONSULTÉS

- AFFERGAN Francis. 1997. *La Pluralité des mondes : Vers une autre anthropologie*. Paris : Albin Michel.
- AMES M. Michael. 1992 (1986). *Cannibal Tours and Glass Boxes : The Anthropology of Museums* [2^e édition revue et augmentée]. Vancouver : University of British Columbia Press.
- AMSELLE Jean-Loup & SIBEUD Emmanuelle (dir.). 1998. *Maurice Delafosse : Entre orientalisme et ethnographie, l'itinéraire d'un africaniste (1870-1926)*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- AUMONT Jacques. 2005 (1990). *L'Image*. Paris : Nathan
- Arts connus et arts méconnus de l'Afrique Noire : Collection Paul Tishman*. Catalogue de l'exposition du musée de l'Homme. 1966. Paris : Éd. du musée de l'Homme.
- Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. Catalogue de l'exposition du musée de l'Homme. 1967. Paris : Éd. du musée de l'Homme.
- BARTHES Roland. 2002. *Le Neutre : Notes de cours au Collège de France, 1977-1978* [Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc]. Paris : Éd. du Seuil / IMEC.
- _____. 2002 (1980). *La Chambre claire*, p. 785-892 in *Œuvre complètes. Livres, textes, entretiens. 1977-1980*. t. v. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 2002 (1972). « Les Planches de l'«Encyclopédie» », p. 41-54 in *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens. 1972-1976*. t. IV. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 2002 (1967) *Le Système de la mode*, p. 895-1221 in *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens. 1962-1967*. t. II. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 2002 (1964). « Sémantique de l'objet », p. 817-827 in *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens. 1962-1967*. t. II. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 1968. « L'Effet de réel ». *Communications*, 11, p. 84-89. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 1964a. « Rhétorique de l'image ». *Communications*, 4, p. 40-51. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 1964b. « Eléments de sémiologie ». *Communications*, 4, p. 91-134. Paris : Éd. du Seuil.
- BAUDRILLARD Jean. 1968. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard. (Tel.)
- BAZIN Jean. 2002. « N'importe quoi », p. 273-284 in *Le Musée cannibale / Sous la direction de Jacques Hainard, Marc-Olivier Gonseth & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- BEAUJEAN-BALTZER Gaëlle. 2007. « Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey ». *Gradhiva*, 6 [nouvelle série], p. 71-85. Paris : Éd. du musée du quai Branly.
- BÉGUIN-VERBRUGGE Annette. 2006. *Images en texte, Images du texte : Dispositifs graphiques et communication écrite*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- BENSA Alban. 2006. *La Fin de l'exotisme : Essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Éd. Anacharsis.

- BENVENISTE Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. t. II. Paris : Gallimard.
- _____. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. t. I. Paris : Gallimard.
- BERGERON Yves. 2010. « Métissages entre musées d'art et musées de société ». *Culture & Musées : La (R)évolution des musées d'art*, 16, p. 45-63.
- BERGERON Yves & DUBÉ Philippe (dir.). 2009. *Mémoires de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du musée de la Civilisation*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- BERNARD Carmen. 2007. « Aimer Branly ? ». *Le Débat : Le moment du quai Branly*, 147 nov.-déc. 2007, p.164-168. Paris : Gallimard.
- BÉTHENOD Martin. 2003. *Jacques Kerchache : Portraits croisés*. Paris : Gallimard / Éd. du musée du quai Branly.
- BITON Marlène. 1994. « Questions de Gou ». *Arts d'Afrique noire, arts premiers*, 91, p. 25-34.
- BOUDON Pierre. 1969. « Sur un statut de l'objet ». *Communications*, 13, p. 65-87.
- BOULAY Roger (dir.). 2001. *Kannibals et Vahinés : Imagerie des mers du Sud. Exposition du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 23 octobre 2001-18 février 2002*. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux.
- BOUSQUET Marie-Pierre. 1996. « Visions croisées : les Amérindiens du Québec entre le musée de la Civilisation et les musées autochtones ». *Ethnologie française*, vol. XXVI, 3, p. 520-539.
- CAMERON Duncan. 1992 (1968). « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », p. 259-288 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1 / Sous la direction d'André Desvallées (et. al.). Mâcon / Savigny-le-Temple : Éd. W / MNES.
- CHAUMIER Serge. 2003. « Quelle exposition, quel média et pour quel public ? ». *Médiamorphoses*, 9, nov. 2003, p. 58-62.
- Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*. Catalogue de l'exposition au musée de l'Homme. 1965. Paris : Éd. du musée de l'Homme.
- Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada*. Catalogue de l'exposition au musée de l'Homme. 1969. Paris : Éd. du musée de l'Homme.
- CHION Michel. 1990. *L'Audio-vision*. Paris : Nathan.
- CLAVIR Miriam. 2002. *Preserving What Is Valued : Museums, Conservation and First Nations*. Vancouver : University of British Columbia Press.
- CLIFFORD James. 1996 (1988). *Malaise dans la culture : L'Ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle* [Traduit de l'américain par Marie-Anne Sichère. 1988. *The predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, literature and art*. Haward : Haward University Press]. Paris : École nationale supérieure des Beaux-arts.
- Collectif. 2004. « Espèces d'objets ». *L'Homme : Revue française d'anthropologie*, 170, p. 7-229.
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine. 2008. « Le musée du quai Branly ou l'histoire oubliée », p. 125-137 in *Petit Précis de remise à niveau de l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy* / Sous la direction de Adame Ba Konaré. Paris : Éd. La Découverte (Cahiers Libres.)

- COQUET Michèle, DERLON Brigitte & JEUDY-BALLINI Monique (dir.). 2005. *Les Cultures à l'œuvre : Rencontres en art*. Paris : Adam Biro / Maison des sciences de l'Homme.
- DANTO Arthur (et. al.). 1988. *ART/Artifact : African Art in Anthropology Collections*. New York : Center for African Art.
- DANTO Arthur. 1988. « Artifact and Art », p. 18-32 in *ART/Artifact : African Art in Anthropology Collections*. New York : Center for African Art.
- D'HARCOURT Raoul. 1928. « L'exposition des arts anciens de l'Amérique au musée des Arts décoratifs (Palais du Louvre) ». *Journal de la Société des Américanistes*, 20, p. 27.
- DAUGERON Bertrand. 2010. « L'ordre méthodique comme écriture des objets : Classement et rangement des "objets des sauvages" vers 1800 ». *Culture & Musées : L'écriture du Patrimoine*, 14, janv. 2010, p. 39-63.
- _____. 2009. *Collections naturalistes entre science et empires (1763-1804)*. Paris : Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle.
- DAVALLON Jean. 2009. « Objets d'exposition, objets de mémoire, objets de patrimoine ? », p. 141-158 in *Mémoires de Mémoires : Étude de l'exposition inaugurale du musée de la Civilisation / Sous la direction d'Yves Bergeron et Philippe Dubé*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- _____. 2007. « Exposer le patrimoine : approche communicationnelle ou anthropologique ? », p. 225-244 in *Culture & Cultures : Les chantiers de l'ethno / Sous la direction de Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler*. Genève : musée d'Ethnographie de Genève.
- _____. 2006. *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Éd. Hermès science / Lavoisier.
- _____. 2002. « Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine ? », p. 169-187 in *Le Musée cannibale / Sous la direction de Jacques Hainard, Marc-Olivier Gonseth & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- _____. 1999. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : Éd. de L'Harmattan.
- DELAFOSSÉ Maurice. 1894a. « Une statue dahoméenne en fonte ». *La Nature*, 1105, p. 145-147.
- _____. 1894b. « Statues des rois de Dahomé au musée d'ethnographie du Trocadéro ». *La Nature*, xxx, p. 262-266.
- DESJARDINS Julie & JACOBI Daniel. 1992. « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de la littérature et repérages linguistiques ». *Publics & Musées*, 1, p. 13-31.
- DESVALLÉES André. 2008. *Quai Branly : Un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d'art premier*. Paris : Éd. de L'Harmattan.
- _____. 1989. « Le musée des Arts et Traditions populaires : les galeries du nouveau siège », p. 286-298 in *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Éd. Dunod.
- DE L'ESTOILE Benoît. 2007. *Le Goût des Autres : De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion.

- DIAS Nélia. 2007. « Le musée du quai Branly : une généalogie ». *Le Débat : Le moment du quai Branly*, 147, nov.-déc. 2007, p. 65-79. Paris : Gallimard.
- _____. 1991. *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1878-1908) : Anthropologie et muséologie en France*. Paris : Éd. du Centre national de la recherche scientifique.
- DUBUC Elise & TURGEON Laurier. 2004. « Musées et Premières Nations : la trace du passé, l'empreinte du futur ». *Anthropologie et Société*, vol. XXVIII, 2, p. 7-18.
- DUBUC Elise. 2002. « Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet », p. 31-58 in *Le Musée cannibale / Sous la direction de Jacques Hainard, Marc-Olivier Gonseth & Roland Kaehr*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- _____. 1998. « Le futur antérieur du musée de l'Homme ». *Gradhiva*, 24, p. 71-91.
- DUFOUR Stéphane, LESAFFRE Gaëlle. 2006. « La mise en valeur de l'objet de culte au musée : entre rupture et continuité ». *Musées et Collections publiques de France*, 247, p. 18-23.
- DUFRENE Thierry, TAYLOR Anne-Christine (dir.). 2009. *Cannibalismes disciplinaires : Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent* (actes de colloque, Paris, 21-23 juin 2007, musée du quai Branly). Paris : Institut national d'Histoire de l'art / Éd. du musée du quai Branly.
- DUPAIGNE Bernard. 2006. *Le Scandale des Arts premiers : La véritable histoire du musée du quai Branly*. Paris : Éd. Mille et une nuits.
- DUPUIS Annie. 1999. « À propos des souvenirs inédits de Denise Peaulme et Michel Leiris ». *Cahiers d'Études africaines : Prélever, exhiber. La mise en musées*, vol. XXXIX-3-4, 155-156, p. 511-538. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- DUPUIS Claude. 1988. « Le taxinomiste face aux catégories ». *Cahiers des naturalistes, bulletin des naturalistes parisiens N.S.* 44, p. 49-109.
- ECO Umberto. 1985 (1979). *Lector in Fabula : Ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [Traduit de l'italien par Myriam Bouzaher. 1979. *Lector in Fabula*. Roma : Ed. Bompiani]. Paris : Grasset.
- EVERAERT-DESMEDT Nicole. 1990. *Le Processus interprétatif : Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*. Liège : Pierre Mardaga Éditeur.
- FABIAN Johannes. 2006 (1983). *Le Temps et les autres : Comment l'anthropologie construit son objet* [Traduit de l'anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller. 1983. *Time and the Other : How Anthropology Makes its Object*. New York : Columbia University Press]. Toulouse : Éd. Anacharsis.
- FÉAU Etienne. 1999. « L'art africain au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie : collections et perspectives pour le musée du quai Branly ». *Cahiers d'Études africaines : Prélever, exhiber. La mise en musées*, vol. XXXIX-3-4, 155-156, p. 923-938. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- FLON Émilie. 2005. *La Patrimonialisation de l'archéologie : La mise en scène des vestiges dans l'exposition*. Th. doct. : Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Jean Davallon : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- FORMOSO Bernard. 2008. « Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie ». *Ethnologie française*, vol. XXXVIII, 4, p. 671-677.

- FOUCAULT Michel. 1994 (1984). « Des espaces autres », p. 752-762 in *Dits et Écrits : 1954-1988*, t. iv [Édition établie sous la direction de Daniel Defert & François Ewald]. Paris : Gallimard.
- GABUS Jean. 1975. *L'Objet témoin : Les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel : Éd. Ides et Calendes.
- _____. 1992 (1965). « Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques », p. 337-385 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1 / Sous la direction d'André Desvallées (et. al.). Mâcon / Savigny-le-Temple : Éd. W / MNES.
- GAUDREAU André & MARION Philippe. 1994. « Dieu est l'auteur des documentaires... ». *Cinémas : Revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. IV, 2, p. 11-26.
- GHARSALLAH Soumaya. 2008. *Le Rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : Analyse du processus communicationnel et signifiant*. Th. doct. : Sciences de l'Information et de la Communication / Muséologie, sous la direction de Jean Davallon : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse / Catherine Saouter : Université du Québec à Montréal.
- GENETTE Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Éd. du Seuil.
- GODELIER Maurice. 2000. « L'anthropologue et le musée » (propos recueillis par Krzysztof Pomian). *Le Débat : Art et civilisations : un musée à définir*, 108, janv.-fév. 2000, p. 85-95. Paris : Gallimard.
- GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques & KAEHR Roland. 2005. *Trente ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. 1904-2004*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.
- GOODY Jack. 1979 (1977). *La Raison graphique : La domestication de la pensée sauvage* [Traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa. 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge : Cambridge University Press]. Paris : Éd. de Minuit.
- GORGUS Nina. 2003 (1999). *Le Magicien des vitrines* [Traduit de l'allemand par Marie-Anne Coadou. 1999. *Der Zauberer der Vitrinen : Zur Museologie Georges Henri Rivière*. Münster : Ed. Waxmann]. Paris : Éd. de la Maison des sciences de l'Homme.
- GREIMAS Algirdas Julien. 1986. *Sémantique structurale*. Paris : Presses universitaires de France.
- GROGNET Fabrice. 2005. « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva*, 2, [En ligne] URL <<http://gradhiva.revues.org/473>> (Dernière consultation le 4 avril 2011).
- Groupe μ . 1992. *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éd. du Seuil.
- GUÉNEAU Catherine. 2005. « L'Interactivité : une définition introuvable ». *Communication & langages*, 145, p. 117-129.
- HAINARD Jacques. 1997. « Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire », p. 127-138 in *Objets & Mémoires* / Sous la direction d'Octave Debary & Laurier Turgeon. Paris / Québec : Éd. de la Maison des sciences de l'Homme / Presses de l'Université Laval.
- _____. 1994 (1989). « Objets en dérive pour "Le Salon de l'ethnographie" », p. 405-414 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2 / Sous la direction d'André Desvallées (et. al.). Mâcon / Savigny-le-Temple : Éd. W / MNES.

_____. 1994 (1986). « Pour une muséologie de la rupture », p. 531-539 in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 2 / Sous la direction d'André Desvallées (et. al.). Mâcon / Savigny-le-Temple : Éd. W / MNES.

_____. 1985. « Le Musée, cette obsession... ». *Terrain*, 4, p. 106-108.

_____. 1984. « La revanche du conservateur », p. 183-191 in *Objets prétextes, Objets manipulés* / Sous la direction de Jacques Hainard & Roland Kaeher. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HAINARD Jacques, GONSETH Marc-Olivier & KAEHR Roland (dir.). 2002. *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HAINARD Jacques, SABELLI Fabrizio & KAEHR Roland (et. al.). 1989. *Le Salon de l'ethnographie*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HAINARD Jacques & KAEHR Roland (dir.). 1985. *Temps perdu, Temps retrouvé*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

_____. 1984. *Objets prétextes, Objets manipulés*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

_____. 1982. *Collection passion*. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

HALPIN M. Marjorie & AMES M. Michael. 1999. « Musées et "Premières Nations" au Canada ». *Ethnologie française : Musée, nation après les colonies*, vol. XXIX, 3, p. 431-436.

HARRIS Roy. 1993. *La Sémiologie de l'écriture*. Paris : Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique.

JACOBI Daniel & JEANNERET Yves. 2007. *Textes et Lectures dans les collections du musée du Louvre : Enquête qualitative conduite auprès d'un échantillon aléatoire et raisonné de visiteurs du musée*. Rapport de recherche. Paris : Musée du Louvre, Direction des publics, Service études, évaluation, prospective / Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, Laboratoire Culture & Communication.

JACOBI Daniel. 1992. « Un outil d'interprétation : les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques ». *La Lettre de l'OCIM*, 20, p. 9-14.

_____. 1989. « Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques », p. 129-144 in *Faire voir, faire savoir : La muséologie scientifique au présent* / Sous la direction de Bernard Schiele. Québec : Éd. du musée de la Civilisation.

JACOBI Daniel & JACOBI Emmanuel. 1985. *Analyse sémiotique du panneau dans les expositions scientifiques*. [Ronéotypé]. Rapport d'étude. Paris : Cité des sciences et de l'industrie.

JAKOBSON Roman. 1993 (1963). *Essais de linguistique générale : Les fondations du langage*, vol. 1. Paris : Éd. de Minuit.

JACOMJIN-SNOEP Nanette. 2005. « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain : le cas de la collecte des *minkisi* à la fin du XIX^e siècle », p. 97-119 in *Les Cultures à l'œuvre : Rencontres en art* / Sous la direction de Michèle Coquet, Brigitte Derlon & Monique Judy-Ballini. Paris : Adam Biro / Maison des sciences de l'Homme.

JACQUEMIN Sylviane. 1991. *Objets des mers du Sud : L'histoire des collections océaniques dans les musées et établissements parisiens du XVIII^e au XX^e siècle*. Mém. de recherche, sous la direction de Jean Guiart : Paris : École du Louvre.

JAMIN Jean. 1999. « Les musées d'ethnographie, les objets et les mots ». *Le Musée et Les Cultures du monde*. Actes de la table ronde organisée par l'ENP les 8, 9, 10 décembre 1998 [textes réunis par Adrien Goetz & Frédéric Meille]. *Les Cahiers de l'ENP*, 5, p. 103-111. Paris : Éd. de l'École nationale du Patrimoine.

_____. 1998. « Faut-il brûler les musées d'ethnographie ? ». *Gradhiva*, 24, p. 65-69.

_____. 1996. « Introduction à *Miroir de l'Afrique* », p. 9-59 in *Miroir de l'Afrique /* Sous la direction de Michel Leiris. Paris : Gallimard (Quarto.)

_____. 1985. « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? » p. 51-74 in *Temps perdu, Temps retrouvé /* Sous la direction de Jacques Hainard & Roland Kaehr. Neuchâtel : Éd. du musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

KARP Ivan (ed.). 2006. *Museum Frictions : Public Cultures / Global Transformations*. Durham and London : Duke university Press.

KARP Ivan & LAVINE D. Steven (ed.). 1991. *Exhibiting Cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington : Smithsonian Institution Press.

KERCHACHE Jacques (dir.). 2000. *Sculptures : Afrique, Asie, Océanie, Amériques*. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux.

KLINKENBERG Jean-Marie. 2000. *Précis de sémiotique générale*. Paris : Éd. du Seuil. (Points.)

LAMBERT Frédéric. 2008. « La Géographie des âmes : contributions pour une sémiologie des cartes pour Yves Lacoste ». *Communication & Langages : La Carte, un média entre sémiotique et politique*, 158, p. 41-60.

LAURIÈRE Christine. 2003. « Georges Henri Rivière au Trocadéro : du magasin de bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette ». *Gradhiva*, 33, p. 57-66.

LECLAIR Madeleine. 2007. « La musique et ses instruments au musée du quai Branly ». *La Lettre de l'OCIM*, 112, p. 30-39.

LE FUR Yves (dir.). 2006. *D'un regard l'autre : Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie. Exposition du musée du quai Branly, 19 septembre 2006-21 janvier 2007*. Paris : Éd. du musée du quai Branly / Réunion des musées nationaux.

_____. 1999. *La Mort n'en saura rien : Reliques d'Europe et d'Océanie. Exposition du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, 12 octobre 1999-24 janvier 2000*. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux.

LEIRIS Michel. 1996 (1934). *L'Afrique fantôme*. Paris : Gallimard (Tel.)

_____. 1996. *Miroir de l'Afrique* [Introduction de Jean Jamin]. Paris : Gallimard (Quarto.)

LE MAREC Joëlle. 2007. *Publics et Musées : La confiance éprouvée*. Paris : Éd. de L'Harmattan.

_____. 2001. « Dialogue interdisciplinaire sur l'“interactivité” ». *Communication et Langages*. 128, p. 97-110.

LENCLUD Gérard. 2007. « Être un artefact », p. 59-89 in *Objets et Mémoires /* Sous la direction d'Octave Debary & Laurier Turgeon. Paris / Québec : Éd. de la Maison des sciences de l'Homme / Presses de l'Université Laval.

- LESAFFRE Gaëlle. 2005. *La Muséographie des Arts premiers : L'exemple des musées français*. Mém. master : Sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Jean Davallon : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- LÉVI-STRAUSS Claude. 1964. *Les Mythologiques : Le cru et le cuit*. t. I. Paris : Éd. Plon.
- Mc EVILLEY Thomas. 1999 (1992). *L'Identité culturelle en crise : Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale* [Traduit de l'américain par Yves Michaud. 1992. *Art and Otherness : Crisis in Cultural Identity*. New York : Mac Pherson & Company]. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- MAINGUENEAU Dominique. 2002 (1998). *Analyser les textes de communication*. Paris : Dunod.
- MARIN Louis. 1975. « La Célébration des œuvres d'art ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. I, 5-6, p. 50-64.
- _____. 1973. *Utopiques : Jeux d'espaces*. Paris : Éd. de Minuit.
- MARTIN Stéphane. 2007. « Un musée pas comme les autres : entretien avec Stéphane Martin ». *Le Débat : Le moment du quai Branly*. 147, nov.-déc. 2007, p. 5-22. Paris : Gallimard.
- MATHIEU Jacques. 1987. « L'objet et ses contextes ». *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, 26, autom. 1987, p. 7-18.
- MAUSS Marcel. 1960. « L'ethnographie en France et à l'étranger », p. 395-435 in *Œuvres III*. Paris : Éd. de Minuit.
- MAUZÉ Marie. 1999. « Un patrimoine, deux musées : la restitution de la Potlatch Collection ». *Ethnologie française : Musée, nation après les colonies*, vol. XXIX, 3, p. 419-430.
- METZ Christian. 2003. *Essais sur la signification au cinéma*. t. I et II. Paris : Éd. Klincksieck.
- MOLES Abraham A. 1969. « Objet et communication ». *Communications*, 13, p. 1-21.
- MOREJÓN Patricia, FOURNEL Nicolas & MAIGRET-PHILIPPE Hélène. 2006. « Conduire des opérations muséographiques ». *Technè*, 23, p. 56-60.
- MURPHY Maureen. 2009. « Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon », in *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : Éd. de l'INHA / Musée du quai Branly. [En ligne] URL <<http://actesbranly.revues.org/213>> (Dernière consultation le 1^{er} mai 2011).
- NINEY François. 2002. *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire* [2^{ème} édition]. Paris : De Boeck. (Suéprieur.)
- NOTAISE Jacques (et al.). 1995. *Dictionnaire du multimédia*. Paris : Éd. de l'Association Française de Normalisation
- PANESE Francesco. 2005. « L'opération scénographique : le façonnage des objets en *musealia* », p. 101-118 in *L'Objet de la muséologie /* Sous la direction de Pierre-Alain Mariaux. Neuchâtel : Éd. de l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie.
- PERROIS Louis. 1989. « Le regard du blanc, de l'«art nègre» aux arts africains ». *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 28, été 1989, p. 42-54.
- PEIRCE S. Charles. 1978. *Écrits sur le signe* [Rassemblés, traduits de l'américain et commentés par Gérard Deledalle]. Paris : Éd. du Seuil.

- POMIAN Krzysztof. 1997. « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », p. 73-100 in *Pour une histoire culturelle* / Sous la direction de Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli. Paris : Éd. du Seuil.
- _____. 1990. « Musée et patrimoine », p. 175-198 in *Patrimoine en folie* / Sous la direction de Henry-Pierre Jeudy. Paris : Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- POLI Marie-Sylvie. 2002. *Le Texte au musée : Une approche sémiotique*. Paris : Éd. de L'Harmattan.
- PRICE Sally. 2007. *Paris Primitive : Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago / London : University of Chicago Press.
- _____. 2006 (1989). *Arts primitifs ; Regards civilisés* [Traduit de l'américain par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère. 1989. *Primitive Art in civilized Places*. Chicago : the University of Chicago Press]. Paris : Éd. de l'École nationale supérieure des Beaux-arts.
- PROWN D. Jules. 1988. « Mind in Matter : An Introduction to Material Culture Theory and Method », p. 17-37 in *Material Life in America. 1600-1860* / Sous la direction de Robert Blair St George. Boston : Northeastern University Press.
- RIEGL Aloïs. 2003 (1903). *Le Culte moderne des monuments* [Traduit de l'allemand et présenté par Jacques Boulet. 1903. *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*. Wien : Bramüller]. Paris : Éd. de L'Harmattan.
- RIGAUD Jacques. 2008. *Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections*. Rapport au ministre de la Culture et de la Communication. [En ligne] URL <www.culture.gouv.fr/culture/actualites> (Dernière consultation le 21 mars 2009).
- RIVET Paul & RIVIÈRE Georges Henri. 1931. « La Réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro ». *Bulletin du musée d'Ethnographie du Trocadéro*, 1, p. 3.
- RIVIÈRE Georges Henri. 2003 (1930). « De l'objet d'un musée d'ethnographie comparé à celui d'un musée de Beaux-Arts ». *Gradhiva*, 33, p. 67-68.
- _____. 1989. *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : Cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod.
- ROBERT Pascal. 2008. « La raison cartographique, entre “paradoxe de la simultanéité” et “technologie intellectuelle” ». *Communication & Langages : La Carte, un média entre sémiotique et politique*, 158, p. 31-40.
- ROBERT Pascal & SOUCHIER Emmanuël. 2008. « La carte au rivage des SIC ». *Communication & Langages : La Carte, un média entre sémiotique et politique*, 158, p. 25-29.
- ROSSELIN Céline. 1993. « De l'objet quotidien à l'objet-de-musée ». *La Lettre de l'OCIM*, 30, p. 22-27.
- RUBIN William (dir.). 1991 (1984). *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle : Les artistes modernes devant l'art tribal*. 2 vol. [1984. *Primitivism in Twentieth Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern*. New York : The Museum of Modern Art]. Paris : Flammarion.
- RUDDEL Thierry. 2005. « Musées “civilisants” du Québec et du Canada : les enjeux politiques et publics ». *Culture & Musées : Nouveaux musées de sociétés et de civilisations*, 6, p. 156-165.
- SAOUTER Catherine. 1998. *Le Langage visuel*. Montréal : Éd. Xyz

- SAUSSURE (de) Ferdinand. 1996 (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- SCHAEFFER Jean-Marie. 2004. « Objets esthétiques ? ». *L'Homme : Espèces d'objets*, 170, p. 25-46.
- _____. 1996. *Les Célibataires de l'art : Pour une esthétique sans mythe*. Paris : Gallimard.
- SCHIELE Bernard. 2001. *Le Musée de sciences : Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris : Éd. de L'Harmattan.
- SCHIELE Bernard & BOUCHER Louise. 1987. « Une exposition peut en cacher une autre ». *Expo média : Ciel, une expo ! Approche de l'exposition scientifique*, 3, p. 69-222.
- SCHNAPPER Antoine. 1988. *Le Géant, La Licorne et La Tulipe : Collections françaises au XVII^e siècle*. Paris : Flammarion.
- SEARLE John R. 1998 (1995). *La Construction de la réalité sociale* [Traduit de l'anglais par Claudine Tiercelin. 1995. *The Construction of Social Reality*. New York : Free Press Ed.] Paris : Gallimard.
- SELBACH Gérard. 2005. « Publics et muséologie amérindienne ». *Culture & Musées : Nouveaux musées de sociétés et de civilisations*, 6, p. 85-110.
- SEMPRINI Andrea. 1995. *L'Objet comme procès et comme action : De la nature et de l'usage des objets dans la vie quotidienne*. Paris : Éd. de L'Harmattan.
- SIBEUD Emmanuelle. 2002. *Une science impériale pour l'Afrique ? La construction des savoirs africanistes en France. 1878-1930*. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.
- SOUCHIER Emmanuël. 1998. « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les Cahiers de médiologie*, 6, p. 137-145.
- TAFFIN Dominique. 2002. « Les avatars du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie », p. 179-221 in *Le Palais des Colonies : Histoire du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie* / Sous la direction de Germain Viatte. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux / Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.
- TAFFIN Dominique (dir.). 2000. *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges Pompidou, 3-6 juin 1998. Paris : Éd. Maisonneuve et Larose / Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.
- TAFFIN Dominique, BLIND Camille-Frédérique & MARTIN Angèle. 2000. « Pour une sociologie du musée colonial : pratiques et représentations du musée de la France d'Outre-mer à travers la constitution de ses collections », p. 43-70 in *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges Pompidou, 3-6 juin 1998 / Sous la direction de Dominique Taffin. Paris : Éd. Maisonneuve et Larose / Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.
- TAYLOR Anne-Christine. 2008. « Au musée du quai Branly : la place de l'ethnologie ». *Ethnologie française*, vol. XXXVIII, 4, p. 679-684.
- TILLIER Simon. 2005. « Terminologie et nomenclatures scientifiques : l'exemple de la taxonomie zoologique ». *Langages*, vol. XXXIX, 157, p. 103-116.

VERON Eliseo & LEVASSEUR Martine. 1983. *Ethnographie de l'exposition : L'Espace, le corps et le sens*. Paris : Éd. du centre Georges Pompidou / Bibliothèque publique d'information.

VIATTE Germain. 2006. *Tu fais peur tu émerveilles : Musée du quai Branly, acquisitions 1998-2005*. Paris : Éd. du Musée du quai Branly / Éd. de la Réunion des musées nationaux.

VIATTE Germain (dir.). 2002. *Le Palais des Colonies : Histoire du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*. Paris : Éd. de la Réunion des musées nationaux / Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie.

VIATTE Germain. 2000. « Un musée pour les arts exotiques : entretien avec Germain Viatte ». *Le Débat : Art et civilisations : un musée à définir*, 108, jan.-fév. 2000, p. 75-84. Paris : Gallimard.

VOGEL Susan. 2007. « Des ombres sur la Seine : l'art africain, l'obscurité et le musée du quai Branly ». *Le Débat : Le moment du quai Branly*, 147, nov.-déc. 2007, p. 178-192. Paris : Gallimard.

_____. 2000. « Objets africains dans les musées d'art : évolution d'un paradoxe », p. 219-224 in *Du musée colonial au musée des cultures du monde*. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le centre Georges Pompidou, 3-6 juin 1998 / Sous la direction de Dominique Taffin. Paris : Éd. Maisonneuve et Larose / Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie

_____. 1988. « Introduction », p. 11-17 in *ART/Artifact : African Art in Anthropology Collections* / Sous la direction d'Arthur Danto.

WEINRICH Harald. 1973 (1964). *Le Temps* [Traduit de l'allemand par Michèle Lacoste. 1964. *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag]. Paris : Éd. du Seuil.

Résumé

La question du statut des objets issus des sociétés extra-occidentales conservés dans les musées occidentaux restait posée, jusqu'à récemment, dans les termes du paradigme construit au cours du vingtième siècle opposant le statut ethnographique au statut esthétique, et à partir d'une conception intrinsèque du statut des objets. La controverse suscitée par l'annonce du projet du musée du quai Branly au sein des communautés anthropologique et muséale en témoigne. Cette recherche propose de renouveler l'approche du statut des objets extra-occidentaux en adoptant une conception extrinsèque du statut des objets. Elle repose sur deux analyses sémiotiques successives de l'exposition permanente du musée du quai Branly. La première vise à analyser séparément et exhaustivement les registres médiatiques de l'espace, scriptovisuel et audiovisuel qui composent, avec le registre des objets, l'exposition ; la seconde à analyser, au sein d'un corpus restreint d'unités d'exposition, l'interaction des registres, dans le but final d'identifier les processus interprétatifs producteurs du sens des objets. L'objectif de cette double analyse consiste à vérifier que l'exposition permanente du musée du quai Branly assigne le statut d'objet de patrimoine aux objets issus des sociétés extra-occidentales qu'il conserve.

La première partie de la thèse est consacrée à restituer la construction de la question de recherche, qui porte sur le caractère patrimonial du statut des objets de musée extra-occidentaux, et à rendre compte des moyens méthodologiques mis en œuvre pour y répondre. La deuxième partie, consacrée aux résultats de l'analyse séparée des registres, confirme que les marqueurs nécessaires à l'assignation du statut patrimonial des objets extra-occidentaux, les mondes d'origines ailleurs et muséaux, sont bien certifiés dans l'exposition. Elle montre également la mobilisation particulière du registre de l'espace. L'ensemble incite à formuler l'hypothèse que l'espace ne constitue pas un interprétant des objets, que les mondes d'origine ailleurs et muséaux occupent une place secondaire dans l'assignation du statut des objets et, finalement, que les objets sont les principaux interprétants des objets. Enfin, la troisième partie permet de vérifier que la certification de l'appartenance des objets à leur double monde d'origine est bien réalisée par le traitement muséal, l'exposition assigne donc bien le statut de patrimoine aux objets exposés, mais elle montre aussi que les éléments de la certification apparaissent comme secondaires, tandis que la production du sens des objets par la relation entre les objets favorise l'assignation d'un autre statut de l'objet : le statut de curiosité. En s'appuyant sur la production de la signification des objets par le dispositif d'exposition pour le visiteur, cette recherche permet de penser, plus largement, la capacité de l'exposition à proposer un discours neutre qui modifie son opérativité, et qui permet à l'institution muséale de se placer dans une posture de délégation du sens produit par l'exposition.

Abstract

Until today, the question of the status of objects from non-Western societies preserved in Western museums was raised, in terms of twentieth century paradigms which associated ethnographic and aesthetic status, and which presupposed objects to have an intrinsic status of their own. The controversy amongst anthropological and museum communities caused by the announcement of the Quai Branly museum project testifies to these presuppositions. This thesis aims to re-elaborate the approach to non-Western objects through an extrinsic approach to their status. It rests on two subsequent semiotic analyses of the permanent exhibition of the Quai Branly Museum. The first one analyzes separately and exhaustively the space, texts, pictures and audiovisual material as media categories of the exhibition. The second one analyzes, in a restricted corpus of exhibition units, the interactions between different media categories with the goal of identifying the interpretative processes which produce the sense of the objects. The purpose of this double analysis is to verify whether the permanent exhibition of the Quai Branly Museum a heritage status to the objects from non-Western societies which it preserves.

The first part of the thesis presents the construction of the research question, focused on the heritage status of non-Western objects in museums, and explains the methods implemented to answer such a question. The second part, devoted to the results of the separate media categories' analysis, confirms that the labels necessary to the assignment of heritage status to non-Western objects, the elsewhere world origin and museum world origin, are indeed present in the exhibition. It also shows the particular mobilization of space in the exhibition. Together, these two sections encourage us to theorize that space is not a mode of interpretation for objects, in that the "elsewhere" world origin and the museum world origin have but a secondary place in the assignment of object status, while objects are themselves the main means for object interpretation. Finally, the third part verifies that the attestation of the objects' double world of origin is effectively authenticated in the exhibition ; this section shows that, while the exhibition does assign a heritage status to the exhibits, the elements of authentication are not necessary for the interpretation of the objects' meaning, whereas the meaning produced by the relationship between objects promotes the assignment of yet another object status : the status of curiosity. This thesis, focused on the production of object meaning for the visitor by means of the exhibition display, more broadly suggests the exhibition's ability to provide a neutral view which modifies its operativity, an ability which allows the museum to delegate the production of the object's meaning to visitors.