

L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie

The material object, a mode for communication in museology

Luc Dupont

Volume 4, 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201760ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201760ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (print)

1916-7350 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupont, L. (2006). L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie. *Rabaska*, 4, 15–37. <https://doi.org/10.7202/201760ar>

Article abstract

This study focuses on museology through material object. Specifically, we are looking to identify the themes and symbols that form the message of museums. For this analysis, our studies of different exhibits have allowed us to proceed with tracing the reconstructed material culture. Our observations helped us discover two figures of time (biographical time and historical time), plus seven types of spatial configurations (interstellar space, national space, regional or communal space, domestic space, the space of the other, religious space and cosmological space). This study of the material objects aims to show the complexity of signs, myths and symbols. We are looking to discover what the exhibitor has to say about the society. The traces of museums are considered as a universe of signs and a mode of signification which relates to semiology.

L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie

LUC DUPONT

Université d'Ottawa

L'objet matériel, qu'il s'agisse d'un outil manuel, d'un instrument simple ou d'un assemblage complexe, est un moyen d'assurer la survie physique ou spirituelle des humains. Ainsi, l'hameçon est un objet de pêche, comme la maison est un objet d'habitation, et la médaille un objet de préservation magico-religieuse.

Le présent essai porte sur l'objet matériel, moyen de communication. Il veut démontrer l'apport des objets comme documents pour accéder à la connaissance des comportements humains. Cet exposé est constitué d'une première partie illustrant comment se font l'appropriation et la transmission de ces connaissances ; d'une deuxième portant sur le symbole et le mythe ; et d'une troisième concernant la créativité et la mise en œuvre d'atmosphères muséographiques. Le traitement des informations fournies par ces documents empruntera surtout ses approches méthodologiques aux domaines de l'ethnologie, de la muséologie et de la communication ; et le cadre de référence est surtout celui des musées de société et d'histoire.

I. Découvrir le vécu des objets

La première étape du traitement des données, celle de l'identification et du classement des artefacts, repose sur un répertoire organisé développé par l'Américain G. Chenhall¹. En 1997, le service du Patrimoine canadien de Parcs Canada publia le *Dictionnaire descriptif et visuel d'objets*², une adaptation de cette nomenclature internationale pour y intégrer des réalités canadiennes, tels des aspects militaires, des pratiques de la traite des fourrures, de la vie quotidienne dans le Nord du Canada, etc. Ce dictionnaire bilingue et informatisé couvrant l'ensemble des objets du patrimoine canadien, est basé sur la fonction originelle ; il nomme et décrit un objet en fonction des

1. James Blackaby, Patricia Greeno et The Nomenclature Committee, *The Revised Nomenclature for Museum Cataloging. A Revised and Expanded Version of Robert G. Chenhall's System for Classifying Man-Made Objects*, Nashville, American Association for State and Local History Press, 1988.

2. Louise Bernard, Rosemary Campbell, Richard Gauthier et Roger McNicoll, *Dictionnaire descriptif et visuel d'objets*, Ottawa, Patrimoine Canadien, Parcs Canada, tome 1, 1997.

connaissances empiriques et livresques, fait figurer l'époque de la fabrication et de l'utilisation, établit une normalisation des termes d'identification et des diverses désignations selon les régions concernées, et il ajoute une représentation visuelle. L'ordre de présentation dépend d'un système hiérarchique qui rejoint la vision anthropologique qui voit l'humain comme agent de transformation de son environnement pour assurer sa survie : l'établissement, l'aménagement, l'habillement, l'équipement technologique, économique, etc.

La méthode d'analyse qui prend la suite de cette nomenclature est celle de la « technologie culturelle » ou des « traditions du geste » établie par G. Haudricourt et Jean Michéa en 1968³, à la suite d'André Leroi-Gourhan⁴ qui avait auparavant conçu l'univers matériel comme une technologie constituée d'un ensemble de gestes manuels assistés d'objets utilisés par les humains pour assurer leur survie. Ce ne sont plus les objets qui sont à la base de cette approche ; mais les gestes produits par la main assistée d'un objet. Cette méthode en est une d'étude, tandis que celle de Chenhall décrite précédemment en est une de classification et de conservation de la culture matérielle.

A. La technologie culturelle

Les objets matériels rattachés aux gestes peuvent se comparer à des documents figurés qui témoignent d'un système. Cette structure organisée perceptible visuellement par des objets, représente d'abord une typologie des techniques comme l'avait décrite Leroi-Gourhan, qui devient une technologie culturelle, d'après Haudricourt et Michéa, lorsqu'on adjoint aux gestes les pratiques, les coutumes et les croyances associées aux procédés techniques. Chaque geste accompagné d'un objet s'applique à répondre à un besoin particulier : 1) de la consommation ou de l'utilisation, pour assurer la vie du corps humain (l'abriter, l'habiller, le nourrir, le reposer, le guérir) par la maison, le costume, les aliments, les meubles, les remèdes ; 2) de la transformation de la matière (le bois, la pierre, le fer, le cuir) au moyen d'outils de percussion et de préhension, pour fabriquer des réalités utilitaires ; 3) de la production économique (par l'élevage, l'agriculture, la foresterie) ; 4) de l'acquisition de la matière, des denrées (par la pêche, la chasse, la cueillette) ; 5) de déplacement (par les transports et les moyens de communication) ; ou 6) en réponse à un désir de créativité artistique.

Tout comme le document écrit ou oral, le document figuré, où qu'il s'inscrive dans la typologie des techniques, offre un éclairage momentané

3. « Technologie culturelle », *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 731-877.

4. *Évolution et techniques*, Paris, Albin Michel, 1943 et 1945, 2 volumes.

d'agissements humains en réponse aux questions suivantes posées à son égard : quand ? Où ? Comment ? Pourquoi ? Par qui ? La réponse, à savoir quand tel objet a été fabriqué, utilisé, transformé, ou abandonné, fournira un éclairage dans le temps qui rendra possible une étude sur l'évolution de la technologie et des activités socio-économiques. Si le moment de la fabrication ou de l'utilisation est cyclique, le témoignage pourra être utile pour reconstituer les étapes de la vie ou le rituel des travaux saisonniers. Où fut-il utilisé ? Le retrouvons-nous dans telle aire culturelle, ou région en particulier, ou son usage est-il généralisé ? La raison de telle création ou fabrication renseignera, entre autres, sur la fonction première, ou secondaire, ou magico-religieuse, ou esthétique, s'il y a lieu. Par qui fut-il façonné et utilisé ? Par un artisan de métier, ou est-ce une fabrication d'art, ou d'industrie domestique ou de manufacture ? Fut-il utilisé par les enfants, ou les femmes, en corvée ? Cet objet est historique, s'il se rattache à un fait précis, ou s'il est relié à un personnage en particulier. Il peut alors servir à reconstituer l'histoire d'un événement ou d'une personne. Cet objet est-il plutôt répandu dans la collectivité et intégré au genre de vie, devenant ainsi un témoignage culturel des membres de la société ?

Ces vécus à travers le temps, les lieux, dans différents milieux socio-économiques, accompagnés de telles pratiques, etc., sont marqués par autant de contextes. D'autres circonstances à la source d'usages seconds, par exemple, sont ceux de la remémoration ou de la nostalgie, de la commodité, de la mode. Ainsi, un berceau d'enfant et une ceinture fléchée, peuvent passer de valeurs utilitaires à valeurs sentimentales. « La forme prise par un élément [culturel] à un moment donné sera donc déterminée par son contexte, plutôt que par une qualité inhérente⁵ ».

Une partie de la documentation s'établit sur le lieu du prélèvement de l'objet, et une autre, complémentaire, vient ensuite s'ajouter, tirée de sources écrites, photographiques, etc. Cependant, la façon dont l'objet fut acquis ou transmis, peut rendre absent ces contextes, annuler la transmission de messages⁶.

1. Des objets adaptés à l'environnement physique

L'abri crée un lieu d'isolement des humains et des animaux, de défense des intempéries. Il peut servir de foyer où s'organise la vie domestique, où se déroulent les rites de passage de la vie, où figurent des objets d'expressions artistiques. Il peut être construit en bois ou en d'autres matériaux, prendre différentes formes selon l'usage, le temps et les lieux, selon qu'il s'élève

5. Melville Herskovits, *Les Bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, Payot, 1952, p. 95.

6. Jacques Mathieu, « L'Objet et ses contextes », *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, automne 1987, p. 10.

dans l'aire seigneuriale ou dans une région du Témiscamingue, par exemple, selon qu'il s'agit d'un véhicule couvert de métier ambulant, ou qu'il flotte sur l'eau, en automne, et sert de cache à chasser les canards. Servira-t-il temporairement comme le premier camp du défricheur, ou en permanence, ou selon un cycle, comme la cabane de pêche d'été sur les rives de la Côte-Nord ?

Dans le cadre d'habitations, il faut noter les fondations, les ouvertures, les feux de chauffage, les divisions, autant de modifications par rapport aux climats et aux types d'occupation. La structure d'un abri varie considérablement d'une fonction à l'autre, mais elle peut aussi varier lorsque dédiée à une même fin, sous des conditions atmosphériques différentes. C'est ainsi que la charpente de maisons s'élevant en bordure de l'océan peut avoir la particularité de posséder des pièces plus résistantes du côté exposé aux vents du large ou être dotée de revêtement résistant aux fortes pluies. Tel geste pourra aussi être posé différemment par le pêcheur de descendance française, ou par celui d'origine irlandaise.

À l'examen des pratiques mises en œuvre par des émigrants laissant leur région d'origine pour s'installer dans des lieux étrangers, on remarque qu'ils vont généralement construire leur abri d'installation selon les pratiques des gens déjà établis sur les lieux où ils arrivent. Mais, peu à peu, lors d'une seconde construction, dite de transition, ils vont reprendre des éléments architecturaux et décoratifs des habitations de leur région d'origine⁷.

Évaluer, juger la signification d'un objet technique pour constituer un discours sur les humains, c'est considérer ses réponses aux contextes, c'est-à-dire de mettre à jour, dans telles conditions, ses manières de s'adapter aux fonctions qui lui sont dévolues.

2. Des objets en dépendance de l'évolution technologique

Les changements morphologiques d'un objet à travers le temps dévoilent son évolution en rapport avec les techniques auxquelles il était rattaché. Un objet simple comme le tisonnier des appareils de chauffage dans la ruralité québécoise, par exemple, témoigne à plusieurs points de vue s'il est examiné au cours des années. Entre autres, selon ses modifications pour s'adapter à son milieu de fonctionnement, on découvre l'évolution du chauffage domestique depuis l'époque des foyers à feu ouvert, puis des poêles à deux ponts, pour arriver aux cuisinières à fourneau. À chacun de ces moments, les billes de bois, le combustible, changent de disposition dans l'appareil de chauffage qui se transforme ; et les dimensions du tisonnier et l'orientation

7. Jean-Claude Dupont, « L'Habitation chez les Francophones au Canada », *Canadian Folklore Canadien*, vol. 17, n° 2, 1995, pp. 71-91.

de son taillant se modifient pour que l'instrument joue son rôle⁸. Une arme à feu portative, le fusil, change de forme et de portée à travers le temps. Il n'est plus utilisé pour chasser les mêmes gibiers, avec l'évolution de la mise à feu, lorsque le silex fut remplacé par le mécanisme à percussion, puis par les cartouches.

3. L'objet et le milieu socio-culturel

Le sens d'un objet varie en fonction de l'usage qu'en fait le consommateur à l'intérieur d'une société⁹. Par exemple, selon la condition socio-économique de l'utilisateur, un meuble peut avoir un usage secondaire lorsqu'il vient s'harmoniser à un ensemble décoratif dans une pièce ou créer une division dans un loft. On réutilise des objets pour en faire des éléments décoratifs ; une courtepointe deviendra une tapisserie suspendue au mur, une huche à pain se transformera en chaîne stéréophonique. Ici, le conformisme à une mode dans un milieu sociologique donné peut primer sur la fonction utilitaire.

Les manières de disposer les pièces du mobilier, de se doter de tel type de meubles, de les choisir de tel matériau, de couleurs éclatantes ou sombres, de tel courant artistique, sont des facteurs de différenciation culturelle selon l'appartenance socio-économique. Ces particularités constituent une réponse à des exigences contextuelles particulières, signes du statut de son détenteur, de l'appartenance propre à un groupe social ou ethnique¹⁰.

L'habillement change avec les années; à tel point, que pour se divertir, rien de mieux que de se costumer en puisant dans les valises conservées au grenier. On retrouvera des vêtements grossiers, chauds, des vêtements légers, pour suivre la mode, des habits de deuil, des costumes de déguisement, etc.

En regard des pratiques alimentaires, selon une étude de l'importance des traditions basées sur la présence d'objets et techniques lors des différentes étapes de l'acquisition des aliments, de leur préparation et de leur consommation, il appert que plus l'activité est près de la terre, de l'eau et de la forêt, comme lors de l'acquisition des aliments, par exemple, plus les rituels magico-religieux sont forts. Ce sont surtout les gens de la classe dite populaire qui sont les plus attachés aux pratiques anciennes ou traditionnelles, tandis que les gens appartenant à la bourgeoisie sont les premiers à s'ouvrir aux apports socio-économiques étrangers. Les aspects magico-religieux finiront

8. Jean-Claude Dupont, « Le Sens de l'objet », *Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XX^e siècle*, (sous la dir. de Jacques Mathieu), Québec, Célat, n° 5, 1986, pp. 169-192.

9. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 15.

10. Christian Bromberger, « Technologie et analyse sémantique des objets : pour une sémiotologie », *L'Homme*, janvier-mars 1979, pp. 105-139.

par s'amenuiser à mesure que des produits alimentaires issus de l'importation ou du milieu socio-économique plus élevé font leur entrée¹¹.

4. Des usages magico-religieux

Aux usages premiers des objets viennent se greffer des fonctions complémentaires qui relèvent de la pensée magique ou de la sacralisation des objets. Ces fonctions secondaires qui s'ajoutent au sens premier de l'objet utilisé sont souvent des aspects magico-religieux. Ainsi, l'hameçon à prendre la morue porte chance lorsqu'il a été cloué sur le cadre de la porte du hangar de pêche.

Si l'un des usages secondaires du tisonnier est de servir comme outil de percussion posée, il peut aussi se transformer en un objet disposant du pouvoir de briser l'ordre établi, selon qu'on le dépose de la mauvaise façon lorsqu'il est au repos. Par exemple, d'après les croyances populaires, passer sur un tisonnier placé par terre s'avère être maléfique ; et l'échapper par terre annonce la venue d'un visiteur indésirable.

Pour saisir les usages secondaires, et parfois même premiers d'objets dans leur contexte, il faut relever le discours des informateurs témoins, ce qui s'avère beaucoup plus difficile lorsque l'objet a appartenu à une société qui n'existe plus, comme en archéologie, par exemple¹². De même, l'objet sera aussi peu porteur de renseignements s'il provient d'une boutique d'antiquaire.

5. Des objets à valeurs mythiques

Dans la mentalité populaire, il existe des objets qui jouissent de l'immortalité, que les dires vieillissent de plusieurs décennies. Ces objets sont magnifiés ; et, psychologiquement, ils traduisent la projection d'un besoin inconscient de se rattacher à une longue durée, à un temps héroïque, démontrant par là un désir de vivre longtemps, comme ces objets l'ont fait. Des objets qui auraient appartenu aux grands-parents, aux ancêtres, ou qui datent de « l'ancien temps », sont sacralisés ; ils dépassent leur état d'outil et deviennent un mémorial des êtres qui ont précédé. Ils sont des signes d'une vie antérieure et ils véhiculent chez les vivants la nostalgie des gens qui l'on tenu entre leurs mains. À travers eux, on voit ses aïeux, ses grands-parents, des gens extraordinaires, ou un personnage célèbre qui vécut à une époque difficile. C'est ainsi que l'on immortalise un rouet, une ceinture fléchée, un four à

11. Jean-Claude Dupont, « Traditions alimentaires et classes sociales », dans Gérard Bouchard (dir.), *La Construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Sainte-Foy, PUL, 1993, pp. 119-144.

12. Marcel Moussette, « Sens et contresens », *Canadian Folklore Canadian*, vol. 4, n° 1, 1984, p. 15.

pain, un coffre, un bijou, une charrue à rouelle. Un canotier conservera une ancienne pirogue utilisée par des Amérindiens amis de son aïeul défricheur des lieux, dira-t-on. D'autres descendants qui habitent sur le bien paternel posséderont une ancienne clef façonnée par un arrière-grand-père. Tel bûcheron possède un fer à cheval ayant appartenu à une bête de grande taille et de force remarquable élevée par son grand-père. On « sacralisera » un arbre généalogique brodé avec des cheveux de la lignée maternelle ou paternelle. On montrera avec fierté un coffre ou une petite image ayant fait le voyage aux mines d'or du Klondike ou aux *facteries* de coton des États-Unis; et ces deux artefacts ont une valeur complémentaire, parce que leur propriétaire est revenu de l'étranger. Alain Testart¹³ rappelle qu'un objet à valeur mythique peut prendre un sens religieux ou magique, assumer des fonctions sociales ou sentimentales, selon le discours que l'on tient consciemment ou non, d'un souvenir que l'on nourrit d'un être qui nous habite.

Ces mythes nourris peuvent aussi découler de sentiments nationalistes; on valorise certaines pièces de mobilier ou autres productions pour en faire des témoins du génie des aïeux. Le mobilier fait de bois de pin n'a pas de prix et il faut le conserver, le transmettre aux descendants. Les assemblages à croix de saint André dans la charpente de la maison ou d'un bâtiment découlent du savoir-faire du grand-père charpentier ou d'un ancien charpentier de navire de descendance française. Des fours à pain, des ceintures fléchées, des rouets, des raquettes à neige, etc., seraient autant de réalités découlant de la science populaire des Anciens, même si tous ces objets ont existé un peu partout dans le monde.

Cette première partie a démontré que les objets matériels parlent ; que la langue ne doit pas être considérée comme le seul moyen de transmission des informations concernant le milieu de vie et les activités socio-économiques. C'est en saisissant les différences entre le vivre d'un appartement bourgeois et la pièce de séjour du fermier, entre vêtements de deuil, de fête, de travail, et entre repas de noces et de carême, que l'enfant découvre le paysage social qui l'entoure¹⁴. Cela nous amène à parler de vie sociale et d'imaginaire.

II. Vie sociale et imaginaire

Poser le problème de la communication muséale, c'est poser celui du symbolique et du mythique. Les pratiques comme les données matérielles, la production ou l'expérience sont construites symboliquement et mythiquement.

13. *Des mythes et des croyances*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991, p. 14.

14. J.-M. Lotman, « Problèmes de la typologie des cultures », dans J. Kristina *et al.*, *Essays in Semiotics*, Paris-La Haye, Mouton, 1971, p. 46.

La culture ne parvient pas à l'acteur social directement; elle est construite et médiatisée par des symboles et des mythes. Avec la communication muséale, on est dans l'univers du mythique et du symbolique. L'exposition donne la priorité à la création, la séduction est libre de se déployer pour elle-même, « elle s'affiche en hyper-spectacle, magie des artifices, scène indifférente au principe de réalité et à la logique de la vraisemblance¹⁵ ». Plus que jamais, elle est œuvre d'imagination. Le récit proposé se situe dans le domaine de l'invention et de la fantaisie. Images, symboles et mythes sont alors construits comme un récit imaginaire. Aux arguments rationnels, le muséologue préfère la simplicité et l'émotion. Il s'agit d'un langage affectif, symbolique et mythique.

A. Le symbolique

La fonction symbolique consiste à pouvoir représenter quelque chose (un *signifié* quelconque : objet, événement, schème conceptuel, etc.) au moyen d'un *signifiant* différencié et ne servant qu'à cette représentation : langage, image mentale, geste symbolique, etc. » En d'autres mots, dans la fonction symbolique, quelque chose tient lieu de quelque chose d'autre. « Le symbole sépare et met ensemble, il comporte les deux idées de séparation et de réunion ; il évoque une communauté, qui a été divisée et qui peut se réformer¹⁶ ». Durkheim en son temps rappelait que « La vie sociale était tout entière faite de représentations » et que la sociologie avait pour objet ces « manières de voir, de sentir et d'agir¹⁷ ».

« Il faut d'abord situer le symbolique dans la société. [...] On décomposera le système social global en quatre sous-systèmes principaux : le système bio-social, le système écologique-économique, le système socio-politique, le système culturel-symbolique. [...] Le système symbolique-culturel envisage la société sous l'angle des significations. Il se compose de phénomènes à première vue très divers: langage, classifications des objets et des êtres, croyance, œuvres techniques et artistiques, règles morales, rites et traditions du savoir-vivre, systèmes religieux, idéologies. »

« Y a-t-il un lien entre toutes les conduites humaines qui constituent le monde de la culture? Le trait commun à toutes ses formes dans une société donnée est la présence du symbolique, c'est-à-dire d'une relation spécifique, celle qui unit le signifiant au signifié : [...] le drapeau renvoie à la nation, la croix renvoie à Jésus-Christ et au christianisme. Dans tous les cas, une même structure renvoie à un autre fragment d'expérience qui demeure généralement

15. Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p. 221.

16. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, figures, couleurs, nombres*, Paris Laffont, 1982, p. XII et XXI.

17. Émile Durkheim, *La Science sociale et l'action*, Paris, PUF, 1987, p. XI et 7.

virtuel, l'un étant le signe ou le symbole de l'autre. Le monde de la culture est unifié par la présence du symbolique, de cette relation spécifique que les scolastiques définissaient ainsi: *aliquid stat pro aliquo*¹⁸ ».

Croyances, œuvres artistiques, rites, systèmes religieux et idéologies ont tous en commun la présence du symbolique, celle qui unit le signifiant au signifié sur un mode arbitraire ou conventionnel. Le monde de la culture lui-même est unifié par la présence du symbolique. Lévi-Strauss rappelle d'ailleurs que « toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la religion¹⁹ ».

Pour décrire ces rapports d'idées, de croyances, d'émotions, le muséologue utilisera des archétypes, des mythes ou des structures, qu'ils soient naturels (pierres, métaux, arbres, fleurs, fruits, animaux, sources, planètes, feu, foudre, etc.) ou qu'ils soient abstraits (formes géométriques, nombres, lignes, rythmes, orientations, idées, etc.). Ils formeront des faisceaux d'associations d'idées, des associations enseignées ou acquises, et qui sont aisément communicables du fait qu'elles sont familières à tous ceux qui se réclament d'une culture commune: le blanc associé à la pureté, le vert à la végétation, la croix au christianisme.

Ces formes graphiques représentent en quelque sorte des mots-images qui se combinent pour former des phrases symbolisant actions, objets et qualités. La métaphore permet alors de concrétiser des concepts abstraits²⁰. En muséologie, c'est cette dimension symbolique, essentiellement collective, qui confère un sens. Le symbole est donc la structure à partir de laquelle se construit le discours. Pour Pierre Bourdieu²¹, chaque société met en œuvre en propre un « capital symbolique » à l'instar de son « capital économique ». Dans ce contexte, une exposition devient l'art de conférer un sens aux choses. « Il est clair que selon les normes culturelles, les objets ont besoin d'être valorisés, même s'il s'agit d'un caprice, par une association avec des significations individuelles ou sociales²² ». L'homme construit le monde par le moyen du symbole. Les objets sont utilisés comme des métaphores, des analogies, des symboles.

18. Jean Molino, « Sur la situation du symbolique », *L'Arc*, n° 72, 1979, pp. 20-21.

19. Claude Lévi-Strauss, *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon, 1989, p. 475.

20. Jacques Durand, « Rhétorique et image publicitaire », *Communications*, n° 15, 1970, pp. 70-95.

21. Pierre Bourdieu, « Le Marché des biens symboliques », *Année sociologique*, vol. 22, 1971, pp. 49-126.

22. Raymond Williams, « The Magic System », *New Left Review*, n° 4, juillet-août, 1960, pp. 27-32.

Le symbole ne dépend pas d'une activité purement individuelle. Il baigne dans un milieu social, même s'il émerge d'une conscience individuelle. Les objets matériels sont appropriés non plus uniquement dans leur matérialité, mais aussi en tant que signes. La capacité générale de pouvoir représenter en leur absence des objets par des signes ou symboles est désignée par le terme de fonction *sémiotique*, ou plus usuellement symbolique. Somme toute, le symbole permet de produire et de reproduire le social. Grâce aux symboles, l'acteur social peut se situer dans un immense réseau de relations. Aux yeux du sociologue, le système symbolique tend donc à marquer l'ordre social jusqu'aux moindres détails de la vie quotidienne.

Le signe est la réunion d'une réalité perçue et de l'image associée à cette réalité. Il évoque quelque chose que l'on nomme référent. Le signifiant et le signifié sont des termes que l'on emploie pour désigner les deux composantes du signe. Le signifiant correspond à la réalité perçue du signe et le signifié, à l'image mentale associée à cette réalité. Le signe est donc la réunion d'une réalité perçue (d'un signifiant) et de l'image mentale associée à cette réalité (d'un signifié). La signification est l'acte qui unit le signifié au signifiant pour produire le signe.

B. Le mythique

Roland Barthes révèle l'omniprésence du mythe au cœur de toutes les pratiques de la vie quotidienne. Par l'entremise d'une interrogation, Barthes s'applique à enrichir le mot mythe. « Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie: le mythe est une parole : [...] le mythe est un système de communication, c'est un message²³ ». Ce qui importe ici, c'est que le mythe est d'abord pour lui ce qu'en dit le dictionnaire, c'est le *muthos* grec, la légende, mais le mythe est également la mystification, « action de mystifier », pour enfin être interprété comme un code. À cet égard, les *Mythologies* sont parfaitement révélatrices de cette définition. Qu'il s'agisse des catcheurs, des acteurs ou de l'écrivain en vacances, le mythe implique un symbolisme. Ce mythe se manifeste par signes, c'est-à-dire que nous sommes dans l'univers du spectacle, où les signes ne cachent pas leur fonction au consommateur. Mais le mythe, comme le dit Barthes, se situe entre la réalité et la perception que nous en avons.

Comment représente-t-on la société, le passé et l'avenir ? La famille ? L'amour ? Le corps ? Quels sont les modèles de vie ? C'est à travers ces questions que les muséologues se laissent surprendre. L'exposant développe ses sujets au gré de l'actualité, de la mode ou de l'histoire. Ces thèmes prennent

23. Roland Barthes, *Mythologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 183

corps à travers des représentations stéréotypées. La distance du mythe au stéréotype n'est pas aisée à décrire. D'une part, le mythe se cache derrière les composantes du récit qui créent du sens par leur combinaison. D'autre part, le stéréotype repose sur l'évidence immédiate, et fonctionne comme des mots-valises; il est un enchaînement d'éléments dont la logique a disparu. Le mythe est suggestif, le stéréotype réducteur.

Parallèlement à la muséologie, la télévision, les livres scolaires et les films²⁴ constituent également une source inépuisable de traits mythologiques. Lévi-Strauss²⁵ a analysé la structure mythique de l'œuvre musicale de Wagner. Hopper²⁶ a examiné les poèmes de Wallace Stevens, Dylan Thomas et T.S. Eliot. D'autres chercheurs ont observé le cinéma en tant que source de socialisation²⁷, de véhicule du mythe²⁸ ou de dépositaire des valeurs sociales²⁹. Levy³⁰ a utilisé l'approche structuraliste de Lévi-Strauss afin d'établir des liens entre les anecdotes entourant la consommation de produits dans les foyers et les mythes les plus souvent répertoriés. L'ensemble de ces recherches amène à penser que les écrivains, les scénaristes et les publicitaires incorporent dans leur travail de création des éléments mythiques³¹. De la même façon, Hyman³² suggère que des écrivains modernes comme Melville ou Kafka ne créent pas de nouveaux mythes, mais qu'ils expriment des actions symboliques, équivalentes aux mythes. Dans les circonstances, on pourrait donc avancer que le muséologue s'en remet aux mythes et aux symboles pour concevoir ses expositions.

Les objets placés dans leurs contextes se situent dans un système de conventions culturellement reconnues; et parmi ces situations qui encadrent les activités du vécu humain, celles du temps et de l'espace retiendront

24. Shirley Park Lowry, *Familiar Mysteries: The Truth in Myth*, Oxford, Oxford University Press, 1982, 339 p.

25. Claude Lévi-Strauss, *Myth and Meaning: Five Talks for Radio*, New York, Schocken Books, 1978, 54 p.

26. Stanley R. Hopper, « Myth, Dream, and Imagination », dans Joseph Campbell, *Myths, Dreams and Religion*, New York, E.P. Dutton, 1970, pp. 21-39.

27. Thomas O'Guinn, « Popular Film and Television as Consumer Acculturation Agents: America 1900 to Present », dans Chin Tiong Tan et Jagdish N. Sheth, *Historical Perspective in Consumer Research: National and International Perspectives*, Singapore, Association for Consumer Research, 1985, pp. 197-201.

28. Lee Drummond, « Movies and Myth: Theoretical Skirmishes », *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n° 2, 1984, pp. 1-32.

29. Lary May, *Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, 304 p.

30. Sydney Levy, « Hunger and Work in a Civilized Tribe », *American Behavioral Scientist*, vol. 21, mars-avril, 1978, pp. 557-570.

31. Philip Wheelright, « The Semantic Approach to Myth », dans T.A. Sebeok, *Myth: A Symposium*, Bloomington Indiana, Indiana Press, 1965, pp. 154-168.

32. Stanley Edgar Hyman, « The Ritual View of the Myth and the Mythic », dans T.A. Sebeok, *Myth: A Symposium*, Bloomington Indiana, Indiana Press, 1965, pp. 136-153.

l'attention dans les pages qui suivent. Mais, s'il n'y avait qu'un type de temporalité et qu'un type de spatialité, les reconstitutions muséographiques manqueraient d'exactitude. Voici donc comment se répartissent en réalité ces durées de temps et ces étendues de lieux dans les concepts muséographiques.

III. Des atmosphères muséales

A. Objets et temporalités

Les expositions muséales se réfèrent et souvent de façon importante à la notion de temps. La conception du temps est à la base des rythmes de la vie, des saisons, des fêtes, de la permanence et des changements de l'histoire, du passé, du présent et de l'avenir. Les objets confèrent ainsi la vitalité et le développement de témoignages dans divers contextes sans lesquels les expositions n'auraient pas de signification. Ce constat conduit à comprendre le « tandem » temps et objets non plus comme une donnée statique, universelle, mais comme une construction située socialement et culturellement. Cela ne signifie pas que le temps n'existe pas, qu'il n'y a pas de temps, mais plutôt que la façon de le penser, de le mesurer ou de le vivre varie au gré des objets mis en situation. En ce sens, on ne peut pas parler du temps au singulier ; mais plutôt de la pluralité des temps sociaux dans la muséologie.

1. Le temps biographique

Le temps biographique est un temps d'assise, socialement marqué par la muséologie de personnages. L'étude de phases de vie, telles que représentées dans les expositions, en plus de révéler les événements marquants, conduit indirectement à un premier repérage du construit muséal. Il appert ainsi que la vie telle que montrée dans les expositions est décomposée en séquences relativement fixes, en étapes qu'on doit franchir par l'intermédiaire de certains rites rattachés à un âge déterminé. Ces étapes entraînent avec elles une modification du statut social, de la position qu'occupent l'homme et la femme dans la société.

Le temps de ce type recréé par des objets muséographiques renferme des événements fixes. Ainsi, à un moment déterminé de la vie, à un certain âge, correspondent des activités précises, marquantes, fixées par la société. À grands traits et en s'en remettant aux travaux d'Arnold Van Gennep en 1909³³ et d'André Varagnac de 1945³⁴, on a subdivisé le temps biographique en sept phases ou étapes que l'on doit franchir de la naissance à la mort : 1) la première

33. Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, Paris, Nourry, 1951, p. 288.

34. *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, Albin Michel, 1954, pp. 91-105.

enfance (0-2 ans) ; 2) la deuxième enfance (2-6 ans) ; 3) l'adolescence ; 4) les jeunes adultes (période de fréquentation et des amours) ; 5) le mariage ; 6) la famille ; 7) les anciens ; et 8) la mort.

Nous verrons chacune de ces étapes à partir de quelques exemples inscrits dans ce que Van Gennep appelle des « rites de passage » ou des points de repère de la vie individuelle, c'est-à-dire des moments clés, des cérémonies, des fêtes. À travers ces étapes, on assure le passage d'un palier à un autre, d'une phase de vie à une autre.

1.1. La première enfance

La première enfance s'étend de la période de la pré-naissance ou de la conception, jusqu'à l'âge de deux ans. Cet être qui ne parle pas encore est pourtant un corps construit. Le bébé est l'objet d'une iconographie où se rencontrent de nombreux discours: l'amour, la famille, la tendresse et le corps. Les objets perpétuent généralement la croyance traditionnelle: le bébé est beau et en santé. L'ensemble suggère l'innocence, la spontanéité et la pureté. Élément de protection indispensable, le berceau de la chambre d'enfant est porteur de significations propres, car l'objet matériel n'est pas dissocié de son folklore comme moyen de communication, selon la technologie culturelle.

Il faut accorder une attention aux objets associés à la première enfance. Cet univers marqué par la découverte du « monde » est surtout composé de deux types d'objets. Les premiers, reliés au jeu, à la gaieté et à la simplicité de bébé, ce sont les animaux en peluche, le xylophone et les automobiles miniatures. À côté des jouets de bébé vient se greffer toute une série d'objets intimement liés aux besoins du vécu de la première enfance: les tétines ou « sucs », le petit pot de chambre, la chaise haute, la marchette, la lingerie. Ici, on se contente de mettre en valeur des formes caractéristiques et des significations bien établies. Le nouveau-né, puis le bébé, est le sujet de soins constants; les objets qui l'entourent en sont autant de témoignages. Le monde de la première enfance est fait de douceur, d'insouciance et de légèreté. C'est un construit idéalisé où le malheur est quasi absent.

1.2. La deuxième enfance

Si l'on se demande « qu'est-ce qu'un enfant ? » et qu'on interroge le construit muséal, on obtient un certain nombre de caractéristiques. À partir de la variété des images d'enfants présentées dans les expositions, plusieurs traits dominants vont donc contribuer à construire la notion d'enfant. L'enfance normalement construite par les exposants, quelle que soit l'époque, est celle d'un paradis qui propose une vision idéalisée de l'enfant et indissociable de certains objets: voiture-jouet, brouette, toupie, poupées, cheval de bois, cerceau, souliers, etc. À travers la représentation de cet imaginaire du jeu et

de l'insouciance, les stéréotypes de l'adulte s'expriment. Par ailleurs, les objets contribueront aussi à évoquer une étape marquante de la deuxième enfance, celle de l'école, de la découverte des enseignants, d'un lieu de rencontres où l'on apprend à socialiser. L'école est représentée par un espace de contact clairement reconnaissable : les bureaux, le tableau noir, une feuille de papier lignée, une plume, la boîte à lunch et les casiers vestimentaires.

1.3. Les jeunes adultes

La troisième étape de la vie, marquée par l'accession à l'adolescence puis à l'âge adulte, comporte des pièces et leurs pratiques qui symbolisent les sentiments amoureux, voire la sexualité. Parmi ces symboles qui veulent marquer l'intensification des amours, sous formes de gestes d'attention, figurent les fleurs, le bouquet de roses, par exemple. Comme les publications, les exhibits présentent le téléphone à titre symbolique, car, visuellement, il est de tous les médiums l'un de ceux qui se prêtent le mieux à l'expression de la tendresse. Par le téléphone, on peut tout reconstruire : la femme idéale et comblée, l'amante absente, inaccessible, la partenaire sentimentale, enjouée ou naïve, mais toujours attentive. Le téléphone permet un contact intime, mais à distance. Situées dans un espace abstrait, les filles écoutent seulement, mais ne répondent jamais.

1.4. Le mariage

Le mariage, qui marque une étape intermédiaire de l'existence humaine, est souligné par des objets représentant l'allégresse et l'entrée dans un monde merveilleux. Le mariage fait place aux symboles sexuels et témoigne de l'accession à un statut social valorisant. Parmi les objets marquant un moment unique et qui accompagnent cette étape de la vie, le gâteau de noces et l'anneau constituent les principaux référents.

1.5. La vieillesse

De façon générale, l'image de la personne âgée est un cliché : cheveux gris, rides sur le visage et les mains, canne, lunettes, chaise berçante, fauteuil roulant, références à des termes comme ceux de grands-parents, grand-maman ou grand-papa, rappel de la retraite.

1.6. La mort

Symboliquement, la mort, étape finale de la vie, s'inscrit comme rite de passage qui clôt le temps naturel. Elle symbolise en soi la fin absolue de quelque chose. La mort devient le non-dit par excellence : on évite de la montrer et ce n'est que timidement que l'on fait appel à sa représentation. Envisagés socialement, la mort et les rites qu'elle suscite renvoient directement

à sa dimension symbolique qui traduit bien le caractère sacré de la relation entre le monde des vivants et celui des morts : funérailles, civière, cercueil, couronne mortuaire et épitaphe. La mort renvoie aussi l'image du danger potentiel d'une société violente ; chaise électrique, armes, bombe, avion de chasse et autres aspects macabres qui évoquent la mort.

2. Le temps historique

Au cœur des temporalités sociales, se situent les objets identifiés aux rapports complexes qu'entretiennent les membres d'une société avec les trois grands axes du temps: un vécu présent, des formes variées de retour en arrière ou d'actualisation du passé et les différentes manières d'envisager l'avenir. « Nous ne saurions échapper à ce constat que toute société jette, devant ou derrière [...], un regard sur elle-même. Par ce regard, les sociétés recréent leur passé et projettent leur avenir³⁵ ».

Par le mythe, le symbole et la mémoire collective, ou la connaissance historique, toute société reconstruit ses origines, demeurant ainsi en contact avec son passé, son présent et son futur. Maurice Halbwachs³⁶ a bien montré l'existence de « cadres de la mémoire collective, sur lesquels la mémoire individuelle prend son point d'appui. » Ces cadres sont constitués par un ensemble de représentations du monde et de la société issues de l'« entourage social ». Quatre marqueurs temporels ont été identifiés: le temps des ancêtres, le temps premier, le temps contemporain et le temps de l'avenir. Il convient maintenant d'examiner la manière dont les expositions construisent le temps historique en recensant les diverses mises en scène muséales.

2.1. Le temps des ancêtres

En muséologie, le temps des ancêtres fait référence à une époque réelle ou historique. C'est celui de la génération des grands-parents. Il peut s'étaler sur plusieurs générations et constituer ce qu'on appelle communément le *passé*. Dans le construit muséal, le temps des ancêtres correspond à une époque vierge, le « bon vieux temps ». C'est un temps qui atteste d'un enracinement dans l'histoire et le sentiment d'un lien avec les aïeux. Le temps des ancêtres rappelle symboliquement un mode de vie traditionnel. Pour représenter la vie traditionnelle, les muséologues mettent en scène des objets anciens, et le choix qu'en fait le conservateur témoigne souvent de son passé ; l'un pense à un télégraphe, un microphone, une voiture ancienne ou un avion à hélice, tandis qu'un autre exposera un coffre, des « souliers de bœuf », un livre de messe, un « sciotte ». Car les appartenances culturelles ne sont pas uniformes.

35. Daniel Mercure, *Les Temps sociaux*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p. 39.

36. *La Mémoire collective*, Paris, PUF, 1968, p. 204.

Le linguiste Paul Miclàu estime que les signes ne sont pas universels ou immuables d'une culture à l'autre et à l'intérieur d'une même culture. Ce qui peut servir de signes d'aisance, d'élitisme, peut, dix ans plus tard, être associé à la culture de masse. La mode joue des signes, fait intervenir ceux-ci, rejette momentanément ceux-là. Mais la société de consommation récupère aussi ses propres modes et ses propres mythes, offrant et « consommant » Humphrey Bogart, Marilyn Monroe ou James Dean³⁷.

Dans les expositions, le temps des ancêtres suscite souvent de la nostalgie et du regret. On imagine un passé un peu paradisiaque, comme un long séjour presque sans problème, un ancien mode de vie où l'on était plus heureux et plus équilibré. « L'accent mis sur le souvenir est une méthode utilisée pour bien situer les consommateurs dans la société. On fait appel à la nostalgie comme d'un instrument³⁸ ». La nostalgie est une aspiration, difficile à traduire, vers un passé perdu, en même temps qu'un désir de retrouver ce passé. Elle exprime le regret d'un monde autre, une civilisation qui tend à revivre dans son passé. « On considère ici le folklore comme l'héritage reçu des anciens au temps où la famille était unie, la paroisse catholique, la vie simple et rude, mais heureuse à la campagne. [...] L'idéalisation du passé perpétue cependant une conception restrictive et statique du folklore qui mène, en dernière analyse, à une vision plutôt pessimiste du présent³⁹ ». Mircea Éliade a bien montré que les modèles archaïques n'ont jamais cessé de hanter les hommes. « Il existe pour l'homme une possibilité de transcender le Monde – spécialement, en allant “ vers le haut ”, et temporellement en allant “ à rebours ”, “ à recu- lons ”⁴⁰ ».

2.2. Le temps premier

Le temps premier, celui auquel on se réfère en parlant de sa jeunesse et du « bon temps », alors qu'on était « beau », est bien présent dans la mémoire collective. Il constitue un facteur contextuel important à considérer. Royaume du cliché, le temps premier a lui aussi quelque chose de nostalgique et de grandiose. Le temps premier séduit ou inquiète. Il est là comme un phare dans la nuit.

À la différence du temps des ancêtres, le temps premier peut se mesurer, se dater et s'associer à des événements précis. Le temps premier est souvent

37. Paul Miclàu, *Le Signe linguistique*, Bucarest, Éditions C. Klincksieck, 1970, p. 36.

38. Robert Goldman et Stephen Papson, *Sign Wars : The Cluttered Landscape of Advertising*, New York, The Guilford Press, 1995, p. 115.

39. Jean-Pierre Pichette, « Du bon vieux temps au patrimoine vivant. Évolution du concept de folklore en Ontario et au Canada français », dans *L'Œuvre de Germain Lemieux : bilan de l'ethnologie en Ontario français* (sous la direction de Jean-Pierre Pichette), Sudbury, Centre franco-ontarien de folklore et Prise de parole, 1993, p. 487.

40. Mircea Éliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 144.

porteur d'une idéologie. Les années cinquante sont évoquées par l'emploi de symboles comme le *juke box*, la décapotable, le parc cinématographique, le « brillcream », etc. Les années soixante sont associées aux hippies et à leur camionnette.

2.3. Le temps contemporain

Le temps contemporain, opposé au temps des ancêtres, est celui par lequel le temps s'exprime au quotidien. C'est un monde de comparaison; le point de rencontre du temps des ancêtres, du temps premier et du temps futur. Dans une exposition, on compare un mode de transport d'autrefois avec celui d'aujourd'hui, qualifié de moderne. Cette vision du temps contemporain contribue à créer une rupture violente avec les temps précédents. De ce point de vue, le temps contemporain tel que construit par les muséologues correspond à une lutte incessante.

2.4. Le temps de l'avenir

Le temps contemporain introduira au temps de l'avenir. Plusieurs objets participent à une dynamique de l'anticipation, en proposant des représentations de l'espace très novatrices. La forte homogénéité des représentations de l'avenir en muséologie constitue un trait dominant. Plus précisément, le temps de l'avenir est porteur d'espoir, de rêve et d'imagination. Dans les expositions, on voit se développer toute une série d'objets plus ou moins fictionnels : navette spatiale, robot, avion au style futuriste, antenne parabolique. Faire figurer un objet quelconque sur le fond de décor cosmique apporte la promesse d'un devenir qui dépasse le temps humain. Car si le temps humain est fini, celui du céleste est infini. Pour toutes ces raisons, on peut dire que l'ensemble des productions culturelles du corpus susceptibles d'être regroupées sous le vocable général de « futur » offre une combinaison entre la représentation fantasmée de la science proprement dite, celle de la tradition du fantastique, et celle de l'imaginaire social.

La vitesse est une idéologie, inséparable du mythe du progrès. Tout ce qui bouge dans le monde, tout ce qui va vite, progresse. Toute mobilité est positive; le mal majeur est d'être « dépassé ». La plupart des compétitions sont à base de vitesse et, dans tous les domaines, il faut désormais aller vite, penser vite et vivre vite. Il faut courir, rejoindre, prendre le train en marche : le culte de la vitesse est intimement lié au temps géré avec ses symboles: la montre, l'horloge, le réveille-matin, le cadran solaire, le sablier et le chronomètre.

B. Objets et spatialités en muséologie

L'espace constitue une deuxième dimension importante et significative de la culture matérielle et de sa mise en valeur par la muséologie. L'espace construit

par les expositions exprime à la fois une vision culturelle particulière et une place ou un lieu qu'on reconnaît dans la société. L'espace apparaît comme une dimension fondamentale de l'imaginaire muséal. Il est signifiant et constitue un véritable discours avec ses oppositions de lieux, avec sa syntaxe et ses paradigmes, par exemple, pays chauds et pays froids, pays connus et inconnus, du nord et du sud, etc. C'est donc un lieu important de toute figuration et représentation.

L'imaginaire investit l'espace en le dotant de polarisations qualitatives. Ces représentations traduisent la façon dont le construit muséographique situe l'homme au sein de la société. L'espace humain en général est signifiant. C'est un discours et ce discours est un langage. Nous allons donc examiner la manière dont les muséologues construisent l'espace avec des objets. Plus spécifiquement, il s'agit d'inventorier les divers objets, d'identifier et de classer les différents types d'espaces existant dans l'iconographie muséale.

1. L'espace interstellaire

La science et la technologie spatiales enrichissent les expositions ; le mythe du progrès, même s'il est contesté de toutes parts, trouve dans la conquête de l'espace une assise considérable. Tout se prête à l'explosion de l'imaginaire. À l'échelle muséale, on retrouvera des représentations symboliques de l'espace par l'entremise de moyens techniques. Les satellites, les navettes, les modules lunaires, la station orbitale et la soucoupe volante sont vulgarisés. Quel que soit le terme utilisé – astronef, vaisseau ou fusée interstellaire, vaisseau cosmique – le véhicule spatial est devenu l'un des principaux symboles, certains diront le symbole fondamental de l'espace. Grâce à cet engin, l'homme contemporain acquiert la possibilité d'échapper à sa condition terrestre. C'est tout l'imaginaire qui s'en trouve transformé.

2. L'espace national

L'espace national représente le territoire occupé par une population. C'est ce qu'on appelle plus communément la nation. On retrouve dans le corpus des évocations de pays, par exemple, les États-Unis, le Canada, la France, l'Angleterre, l'Italie ou le Japon, pour n'en nommer que quelques-uns. De cet ensemble, une catégorie particulière et dominante émerge toutefois avec force: il s'agit des États-Unis. La mythologie contemporaine de la trace puise largement, de par les circonstances historiques, économiques et culturelles, dans les représentations et symboles de l'Amérique, à la fois décor et lieu de création de figures et de modèles. L'Amérique est un mythe incarné, une image réductrice qui magnifie en réalité une partie de l'Amérique du Nord, les États-Unis.

En dépit de plus de deux cents ans d'évolution et de bouleversements sociaux, on retrouve dans le discours de la culture populaire, les mêmes symboles qui migrent et qui témoignent de la permanence du visage culturel des États-Unis. Parcourir le discours permet de se rendre compte de la remarquable récurrence d'un certain nombre d'objets représentant la force et la gloire se rattachant à l'Amérique. Le drapeau des États-Unis demeure sans aucun doute l'une des représentations les plus magnifiées du patriotisme étatsunien.

Le caractère mythologique même de la géographie conduit à s'interroger sur la signification métaphorique des rochers et de la pierre. Ce qui compte ici n'est pas tant le désert ou le canyon comme lieu géographique que les images qu'il peut inspirer, les figures et les voies d'un voyage métaphorique, d'une exploration du désert envisagé non seulement comme territoire, mais aussi comme symbole de l'Amérique, de la chaleur et de la sécheresse.

3. L'espace régional ou communautaire

L'espace régional – une province, une ville, un village – correspond à un territoire dont les résidents peuvent faire le tour et dont ils connaissent les limites. Pour ces résidents, cet espace constitue leur univers familier. Nos observations conduisent à identifier deux espaces régionaux dans les expositions : la campagne – ou le monde rural – et la ville – ou le monde urbain. Lorsqu'on évoque la problématique ville-campagne, toute une série d'idées apparaissent simultanément. L'emploi de cette association sous-entend en effet presque simultanément les notions de dualité, d'opposition. D'emblée, les deux espaces évoqués sont pensés dans une relation conflictuelle, comme deux espaces investis d'un certain nombre de valeurs en opposition presque systématique.

Symboliquement, le fondement de la ruralité et sa valeur sont à trouver dans un patrimoine hérité du passé. Face aux désordres de la vie urbaine, face surtout aux conflits sociaux, le monde rural est défini dans les expositions comme un monde de paix, d'ordre, voire d'harmonie. Le village et la maison de campagne sont les lieux par excellence du monde rural. Ils évoquent une micro-société où les rapports sociaux n'apparaissent pas construits sur le conflit ou la contradiction. L'église, centre spirituel, incarne les principales institutions : la fabrique, les œuvres de charité et les associations de toutes sortes. Le magasin général est un autre pôle de la vie communautaire. La ferme, avec sa grange, sa paille et ses clôtures de bois, constitue le lieu de travail et d'échanges entre voisins et la parenté.

La société moderne a été le témoin d'un développement urbain de plus en plus accéléré et les muséologues n'ont pu rester étrangers à ce phénomène ; aussi la ville est-elle omniprésente dans les expositions. La ville

contribue à structurer les flux et les perceptions, le repérage et les pratiques des citadins, la localisation des fonctions et le retour de l'animation urbaine. La ville est complexe et difficile à saisir. La ville est une façon de vivre, ou plus exactement une façon de vivre ensemble. Sur le plan de l'organisation spatiale, la distinction et l'opposition de la ville et de la campagne sont manifestes. Ainsi, en milieu urbain, les gratte-ciel sont le grand sujet de représentation. Les maisons et les immeubles d'habitation abondent.

Les villes apparaissent de plus en plus comme des étendues où sont rassemblées, entassées même, des ressources et des réalités de tous ordres. Par exemple, on y trouve de nombreux bâtiments et des espaces qui sont les lieux d'une intense activité. Les acteurs sociaux ont recours à une multiplicité d'espaces qu'ils occupent de façons diverses. La vie quotidienne et concrète des hommes est en cause. Contrairement à la campagne, la ville utilise abondamment les représentations de la verticalité. Parmi les symboles de la ville, la tour occupe une place essentielle par la volonté qu'elle traduit de nier, en la dépassant, la condition humaine. Cette notion de verticalité qui préside à son organisation fait de la colonne un symbole de l'affirmation. La ville apparaîtra alors comme le Babel des temps modernes. Ainsi s'opère une double mythification – la ville perçue comme le lieu d'une humanité inférieure; et la vie rurale, implicitement présentée comme le lieu d'une vie meilleure, parce que plus pure.

4. L'espace domestique

Le territoire domestique correspond à l'espace résidentiel. Il est représenté par une maison. C'est l'espace privé des individus, ce lieu à l'abri des regards d'autrui qui assure à ses occupants une sécurité émotive de nature plus personnelle que celle, plus collective, que fournit l'espace régional, rural ou urbain. Symboliquement, la maison incarne le mieux la vie en commun, avec le sens de refuge, de protection. Elle devient en quelque sorte le centre du monde.

Sur le plan muséal, de nombreux objets pourront conduire à l'expression de la richesse de la propriété. Le corpus révèle la présence de modèles archétypaux qui frappent par leur variété : bijoux, briquet, stylo, montre, parfum, plateau d'argent, etc. Les accessoires sont également choisis avec soin : bague, bracelet, collier de perles et diamant. L'effet des objets est renforcé par le dépouillement de l'environnement; l'œil ne peut se distraire. La valorisation du produit repose sur le jeu des contrastes entre la forme et le fond. La présence de l'objet suffit à révéler son existence et à affirmer sa spécificité. Parmi les objets de luxe et de statut social les plus populaires, mentionnons l'encrier, le télescope, le buste et le marbre. Du côté de l'architecture, mentionnons les statues, le château, les colonnes et le tapis

rouge. Plusieurs objets associés au travail sont également mis en scène: la plume, la mallette, la carte d'affaires et l'ordinateur portable.

Par ailleurs, les techniciens épuisent toutes les nuances de la gamme du doré. Le pourpre célèbre le faste et le luxe. Les couleurs foncées dominent incontestablement. Les personnages portent surtout des toilettes aux couleurs assez éclatantes: blanc, rouge ou noir. Dans les expositions, on note aussi la variété des formes, des matériaux et la différence des dimensions. Le matériau contribue aussi bien à différencier le produit qu'à le valoriser. Le verre, le bois, le marbre, la céramique, la porcelaine, la faïence et, dans une moindre mesure, le cuir, obtiennent la faveur des muséologues. Ceux-ci réfèrent souvent à des connotations valorisantes relevant de la culture internationale tels des personnages marquants, comme Léonard de Vinci, par exemple. À un second niveau, le culte du passé conduit à mettre en vue la culture classique à travers des livres, des lettres, des dictionnaires, une bibliothèque ou un journal, donc de la lecture, symbole du savoir, de la communication.

5. L'espace autre

L'exotisme est un thème commun ; ce qui est alors évoqué, c'est cette atmosphère très particulière suscitée par la plage ou la marina, par exemple. Plusieurs objets contiennent des attributs de l'exotisme. Qu'il suffise de mentionner le ballon, le parasol, la crème solaire, le casse-croûte, le maillot de bain, le flotteur, la piscine, les lunettes de soleil, la serviette de plage, la valise, le ventilateur, la chaise de plage, la chaise du gardien de plage, le passeport, le billet de voyage et les binoculaires. L'exotisme est bien pratiqué de ce point de vue. En effet, il permet de prendre peu de risques. L'espace idéalisé importe peu. L'objectif principal est de suggérer l'évasion en utilisant des symboles.

6. L'espace religieux

Plusieurs expositions abordent le domaine religieux en reprenant à leur compte des éléments et des symboles fondamentaux du rituel religieux. On retrouve, clairement évoquées, différentes activités religieuses. Chez plusieurs, cette inspiration est diffuse et tout en surface. Sur terre, le lieu saint par excellence est l'église représentée par le vitrail, la croix et la Bible.

7. L'espace cosmologique

Jusqu'ici, on a privilégié les éléments qui mettent en scène des éléments primordiaux. Or, en y regardant de plus près, Anne Sauvageot⁴¹ a montré que les différents espaces peuvent en réalité se réduire à quatre éléments de la matière: l'eau, le feu, l'air et la terre. Depuis les temps les plus anciens,

41. Anne Sauvageot, *Figures de la publicité, figures du monde*, Paris, PUF, 197 p.

ces quatre forces originelles peuvent être vues comme les fondements de tout ce qui existe.

7.1. L'eau

L'eau, source de vie et moyen de purification et de régénérescence, lave et par extension purifie. Pour cette raison, l'eau est généralement associée aux idées de nature et de propreté. Une autre propriété de l'eau est sa *fraîcheur*. Il peut s'agir de l'eau d'une cascade qui évoque l'idée de fraîcheur – et non celle d'humidité ou de froid. L'eau fraîche est tonique : elle réveille et rajeunit. De nombreux exhibits suggèrent universellement le concept de l'eau: la cascade, la chute, les vagues, la goutte d'eau et la rivière. Symbole de la dynamique de la vie, la mer rejoint en cela l'eau. L'eau exprime la puissance, la lutte, le dépassement.

7.2. Le feu

Le feu est synonyme tantôt de lumière, de chaleur ou d'énergie. Il est rappelé par le soleil, la foudre, les flammes ou un sol desséché.

7.3. L'air

Parmi les symboles de l'air, citons le ciel, les nuages bleus, blancs ou gris. Symboliquement, le ciel est une manifestation directe de la puissance. Mais le ciel, c'est aussi la légèreté. Puissant symbole d'ascension et de progrès, on accorde généralement à l'axe vertical un rôle, une valeur et une signification privilégiés.

Le soleil tient une place importante. Source de lumière comme de chaleur, le soleil levant suggère l'espérance. Mais le soleil, comme le feu, recèle également un aspect négatif, car il brûle.

L'arc-en-ciel est généralement annonciateur d'heureux événements du fait qu'il apparaît après la pluie. L'ouragan suggère la puissance et la force. L'éclair symbolise le feu qui frappe rapidement et sans avertissement.

Le vent prend plusieurs formes. En raison de l'agitation qu'il suscite, il incarne l'instabilité. Force élémentaire à la fois violente et aveugle, le vent est aussi un instrument de la puissance. Lorsque le vent se lève, l'on peut être sûr que quelque chose va se produire.

7.4. La terre

Symboliquement la terre s'oppose à l'air et au ciel. À l'exception du tremblement de terre qui est négatif, la terre est positive. La terre, c'est en premier lieu l'image de la Terre féconde, de ce qui est naturel. En même temps qu'elle est l'antithèse de la ville, elle est un retour aux sources et on l'utilise pour évoquer la santé, le vrai, le naturel.

Conclusion

L'objectif de cette étude consistait à réaliser un exercice de reconstruction des grandes configurations à travers un corpus d'objets matériels. Il s'agissait de montrer qu'il est possible de classer les objets muséaux en un nombre restreint de catégories exhaustives, comme un ensemble d'éléments à la fois culturels et sociologiques.

Sous forme d'objets pour illustrer des faits, l'exposition muséographique fait figurer des représentations graphiques ou folkloriques à la source des principales figures de la rhétorique. De là, la force de la structure de la mise en scène muséale; car elle ne nie pas l'originalité des objets, mais elle les ramène à des constantes, des sortes d'universaux – ou signifiants – qui travaillent entre eux. Tout comme les traits culturels, ces objets et ces personnages représentés prennent leur signification dans un contexte socioculturel particulier. Ils peuvent avoir des connotations historiques ou témoigner de l'appartenance. Ils créent une similitude ou affichent une différence, évoquent une distance ou un rapprochement.

L'analyse thématique des contenus manifestes du discours muséal a permis de déconstruire l'univers organisé mis en scène par les exposants. On constate que derrière la multiplicité apparente des représentations, la muséologie participe d'un enjeu symbolique et mythique. Par sa nomenclature thématique, le muséologue participe à la mise en place de l'espace, du temps et de l'imaginaire construits. On a aussi constaté que l'activité symbolique et mythique est essentielle dans cette dynamique des représentations collectives. On a souligné les aspects marquants de la temporalité dominante et on a divisé la recherche en quatre sections ; le temps biographique, le temps historique, le temps géré et le temps des rituels. On a montré qu'il existe une multitude de temps, dont chacun a ses particularités propres. Les représentations consacrées à l'espace rendent compte de la densité symbolique de la construction muséale. Les figurations de l'espace établissent le cadre dans lequel se déroule le récit. L'espace construit garantit la vitalité et le développement d'un contexte sans lequel les expositions n'auraient aucune signification. Globalement, ce qui frappe dans notre corpus, c'est la standardisation et le conformisme des objets. Le plus souvent, on fait plutôt appel à un nombre restreint d'éléments figuratifs, des métaphores stéréotypées et des clichés.