

RÉFLEXIONS SUR L'«OBJET DE MUSÉE»

Jean DAVALLON

De tradition, dans le monde des musées, l'objet est considéré comme la matière première de l'activité muséale. Encore n'est-il alors question que des objets que le musée a charge de conserver, d'étudier ou de valoriser (bref, de ceux qui constituent sa collection); non des outils d'exposition (vitrines ou supports); ni même des modèles, reproductions ou supports documentaires tels que panneaux ou interactifs. Ce que l'on appelle les «objets de musée» sont donc indissociablement considérés et comme des choses réelles possédant une existence singulière et comme des choses dotées d'une valeur sociale reconnue. Des choses qui d'un côté peuvent être vues ou touchées et de l'autre sont dignes d'intérêt. Pour reprendre l'expression de Cameron (1968: 33-35), ils sont des «vraies choses» que l'on considère pour elles-mêmes et non en tant qu'ils représentent quelque chose d'autre, comme le font les modèles par exemple.

Ces caractéristiques et ce statut particulier des objets de musée se trouvent aujourd'hui au centre de débats. Il est vrai, fera-t-on à juste titre remarquer, que la «question des objets» a toujours été centrale en muséologie comme le montre d'ailleurs le nombre d'ouvrages abordant ce thème¹. Mais les débats qui se font jour aujourd'hui vont bien au-delà de discussions théoriques entre spécialistes sur le statut des objets. D'un premier côté en effet, il y a débat pour savoir si certains musées n'ayant pas de collection d'objets, tels que les musées de sciences par exemple, sont des musées ou non. Cameron (1968), pour sa part, reconnaît les objets de savoir comme de «vraies choses», mais

1 Voir un point dans Poulot (1992). Sur la question de l'objet: Pearce (1992). Plusieurs discussions du comité de Muséologie du Conseil international des musées (ICOM) ont été consacrées à la question, voir par exemple Sofka (1985); Schärer (1994).

une telle conception est loin de faire l'unanimité. D'un autre côté, la thématique du musée virtuel, qui défend la possibilité d'un accès à l'image des objets et non aux objets eux-mêmes, remet en cause le principe d'un contact du visiteur avec les vraies choses traditionnellement considéré comme fondateur de l'expérience muséale². On le voit, les débats touchent ainsi à deux points essentiels du fonctionnement — et de la définition — du musée: la collecte (quel objet peut entrer au musée) et la diffusion (quel objet le musée présente au visiteur). Ainsi, deux des trois fonctions caractéristiques du musée posent-elles problème. Si on ajoute à cela que la troisième (la recherche) soulève aussi des interrogations³, on saisit aisément l'ampleur et l'enjeu de ces débats.

Je propose donc de revenir sur ces débats afin de réfléchir sur la définition des objets de musée, leur statut social et leur signification anthropologique et symbolique. Mon objectif est d'apporter un éclairage sociologique sur ces objets afin de nous amener à la question de leur statut symbolique.

1. Questions autour de la définition des «objets de musée»

Il est admis que ce sont les opérations que le musée effectue sur lui qui définissent «l'objet de musée» comme tel. Quel que soit le type de musée (et le type d'objet), celui-ci collecte des objets, les documente, les conserve, les étudie, les explique, les restaure, les expose, etc. Ces opérations constituent le socle sur lequel sont établis à la fois la définition de l'objet (un objet est objet de musée dans la mesure où il sera collecté, documenté, etc.) et la définition du musée (sera musée une institution qui à la fois collecte, documente, étudie, etc., c'est-à-dire remplit les trois fonctions de recherche, de conservation et de diffusion). Définition de l'objet et définition du musée se renvoient donc

2 Pour une thèse contraire, voir Deloche (1989).

3 Je pense ici à la différence de statut — c'est-à-dire de définition, mais aussi d'usage et de traitement — des objets de sciences naturelles ou d'ethnologie selon que les musées les considèrent comme des objets de recherche ou comme des objets de patrimoine.

l'une à l'autre de manière circulaire, ayant pour effet l'élaboration d'une typologie conjointe des objets et des musées⁴.

1.1. Spécificité du musée ou diversité des objets?

La définition habituelle des objets de musée conduit à penser l'objet selon deux versants antagoniques et complémentaires. D'un côté, il existe un ensemble d'opérations qui caractérise le traitement muséal comme tel, quel que soit le type de musée ou d'objet; opérations que l'on peut d'ailleurs répertorier et dont on peut étudier les modalités.⁵ Mais d'un autre côté, objets et musées sont tout de même classés selon plusieurs catégories distinctes, de sorte que typologie des objets et typologie des musées vont de pair: objets et musées d'art; objets et musées de sciences naturelles; objets et musées d'histoire; objets et musées de technique, etc. L'unicité du traitement par l'institution muséale fait pendant à la diversité des objets. Pour dire les choses autrement: tout objet de musée possède deux facettes. Une facette d'*objet de musée* qui tient au fait qu'il subit au musée un traitement qui le rend comparable à n'importe quel objet de n'importe quel autre musée. Une facette d'*objet spécifique* liée à sa «nature» même (objet d'art, de science, de technique, etc.); une nature qui n'a évidemment rien de naturelle puisqu'elle dépend de la place, de la fonction et du statut que la société accorde à l'objet en question. La différence entre les types de musées est mise en rapport avec les sciences spécifiques qui servent à l'étude des objets (histoire de l'art pour les

4 En fait cette circularité des définitions tient à ce que celles-ci s'originent dans la pratique (les activités d'un musée). C'est au fond le fait que certaines opérations soient considérées socialement comme définissant l'institution muséale (= constituant sa compétence) qui permet ensuite de reconnaître la nature du musée (en fonction de ce qu'il fait) et quel objet est un objet de musée (en fonction de la manière dont il est traité). C'est donc bien dans l'exacte mesure où ces opérations sont elles-mêmes appréhendées comme des activités *a priori* «caractéristiques» du musée ou «nécessitées» par ces objets qu'il y a circularité.

5 Voir par exemple le travail de réflexion sur ce traitement muséal des objets développé par Martin Schärer à l'occasion des expositions de l'Alimentarium (Vevey) à la fois à travers l'écriture et l'exposition elle-même et dans le catalogue. On se reportera tout particulièrement au catalogue de l'exposition *700 ans au menu* (27 juin 1991-16 février 1992) qui décrit et explique les sept façons de présenter l'histoire au musée qui servaient de programme aux sept sous-expositions constituant l'ensemble de cette exposition (Schärer 1991).

musées d'art, histoire naturelle pour ceux d'histoire naturelle, histoire des techniques pour les musées de technique, etc.). Ainsi, dans un même champ — celui des musées — avons-nous des catégories cohérentes unissant type d'objet, type de musée et type de science d'étude.

Or, cette typologie est aujourd'hui remise en cause par l'évolution du champ muséal. Du coup, l'antagonisme entre les deux versants de la définition de l'objet de musée prend le pas sur la complémentarité.

Les débats autour de la définition des objets de musée ne datent évidemment pas d'aujourd'hui. On les trouve dès la création des musées (Desvallées 1994) et on peut penser qu'ils ont accompagné l'extension du champ d'action des musées tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Au cours de ces deux siècles, le nombre des musées s'est multiplié et leur champ d'action s'est élargi à tous les domaines de la vie sociale. On a vu apparaître les musées d'histoire, les musées d'art et d'industrie, les musées de folklore, les musées d'art et traditions populaires, les musées d'ethnologie, les musées de sciences et techniques, etc., auxquels il faut ajouter tous les musées thématiques (musée de la marine, de la machine agricole, etc.). Mais le phénomène s'est accéléré au cours des deux ou trois dernières décennies.

Non seulement il y a eu un phénomène quantitatif d'accroissement du nombre des musées, mais aussi une modification qualitative de leur insertion dans la société. Je veux dire par là que les musées ont été pris dans l'intérêt qui s'est manifesté pour le patrimoine sous ses différentes formes, et parallèlement ils se sont trouvés confrontés aux contraintes de l'économie et des politiques culturelles. La contradiction entre les deux versants en a été accentuée. D'un côté, le champ muséal a continué à s'autonomiser. C'est ainsi qu'on voit par exemple se développer un corps de savoir-faire professionnel et de connaissances théoriques (sous le terme de muséologie) qui est commun aux diverses *institutions* muséales⁶. Mais, d'un autre côté, la

6 J'utilise ce concept pour indiquer que le terme «musée» est entendu au sens large d'entité sociologique assurant certaines fonctions sociales. Cette définition recouvre à peu de choses près celle de l'ICOM et inclut, outre les musées *stricto sensu*, les monuments, les parcs et les centres de science. Il faut noter que ce développement est en relation avec

gamme des institutions considérées comme des musées s'est élargie et l'éventail des objets traités s'est ouvert au point d'aller des œuvres d'art aux paysages en passant par les objets techniques ou industriels, les savoir-faire, les connaissances ou la mémoire.

Face à cette situation, une des stratégies consiste à essayer de contenir ce mouvement d'extension en limitant l'appellation «musée» (parcs, musées de sciences, monuments, etc.) ou, ce qui revient souvent au même, en sortant du champ de compétence des musées les objets qui ne sont pas traditionnellement reconnus comme relevant du musée (les monuments, les objets trop immatériels tels que les connaissances scientifiques, etc.). Mais même en ce cas, les limites et les caractéristiques de ce que l'on appelle «objet de musée» deviennent incertaines.

1.2. Les incertitudes d'une définition

Les incertitudes qui affectent la définition des objets de musée portent sur quatre points majeurs: leur autonomie, leur temporalité, leur matérialité et leur dimension communicationnelle.

On sait que, traditionnellement, l'entrée des objets au musée signifie leur retrait de la vie quotidienne; l'objet de musée est littéralement «mis en réserve», séparé du monde. Cela se traduit par la disparition de sa fonctionnalité première. L'œuvre va perdre sa fonction religieuse ou décorative; l'outil, la machine ou l'instrument leur fonction de fabrication ou de mesure; l'habit sa fonction de vêtement; le document administratif son pouvoir légal, etc. Cette séparation est en principe définitive et un certain nombre de règles juridiques garantissent son caractère irréversible, telle que par exemple le retrait de l'objet du circuit marchand. Or, cette séparation entre les deux mondes devient beaucoup moins nette. J'en prendrai deux exemples extrêmes. Le premier est le principe que se sont donné certains musées d'art contemporain de revendre des œuvres, ouvrant la possibi-

¹l'importance prise par les fonctions de diffusion, d'éducation et de communication du patrimoine.

lité d'un retour des objets dans le circuit marchand. Le second nous est fourni par les écomusées (ou par d'autres formes de muséologie communautaire) qui maintiennent des objets inventoriés, catalogués ou documentés chez ceux qui les possèdent. Ce qui est une forme de non-abandon du statut d'objet «ordinaire» pour des objets néanmoins muséalisés. Il s'agit, nous dira-t-on, de situations particulières relevant d'institutions muséales périphériques et peu nombreuses. Elles n'en sont pas moins révélatrices des interrogations portant sur l'autonomie des objets de musée. Travaillant sur le statut des objets et des collections aujourd'hui, nous avons pu voir le nombre et la diversité des situations dans lesquelles se posaient de telles interrogations. Elles concernent des objets aussi difficilement muséalisables que les objets du patrimoine rural, tels que les paysages, dont la conservation ne peut être séparée d'un usage et d'une transformation par ceux qui les utilisent et y vivent. Mais aussi, plus prosaïquement sont dans la même situation les objets techniques tels que des échantillons de tissus conservés par un musée et néanmoins consultables par des industriels; les collections universitaires de géologies au statut hybride entre des objets de musée à conserver et des objets de recherche dont la valeur est moins patrimoniale que scientifique; ou encore, dans un tout autre registre, les éléments d'histoire récente (objets ou *a fortiori* récits) qui sont conservés par les musées de la Résistance par exemple, et qui restent une mémoire vive. Cette perte d'autonomie de l'objet de musée, le fait qu'il conserve des liens avec le monde et puisse continuer à posséder un usage social, son maintien entre deux mondes (celui du quotidien et celui de la réserve) a pour conséquence que cet objet est désormais moins défini à partir du type d'institution qui le traite (musée *stricto sensu*, monuments, parcs, etc.) qu'à partir de son statut de *patrimoine*.

Les objets de musée sont traditionnellement des objets qui appartiennent au passé. Le fait qu'ils soient séparés du monde quotidien, qu'ils existent pour eux-mêmes dans un espace réservé, les retire aussi de la temporalité quotidienne, les sort du temps profane et les procédures de conservation tendent à les rendre pérennes. Le fait que la séparation entre monde quotidien

et monde réservé devienne moins nette et que des objets immatériels puissent devenir objets de musée contribue donc à modifier cette temporalité traditionnelle. Ainsi voit-on entrer au musée des objets du présent. Cela est vrai pour l'art contemporain, mais aussi pour les savoirs scientifiques. Inversement, on voit aussi des savoir-faire anciens, des techniques ou des collections qui sont pris en charge par ce que l'on appelle aujourd'hui des musées de société, pour continuer à être vivants et utilisés. Mais la modification de la temporalité ne s'arrête pas là; à ce rapprochement du passé et du présent (nous verrons un peu plus loin qu'il s'agit d'un processus un peu plus complexe qu'un simple rapprochement) s'ajoute parfois celui du futur. L'évolution des approches du patrimoine rural — à la croisée du patrimoine ethnologique (culture matérielle, savoir-faire, etc.) et du patrimoine environnemental — est de ce point de vue très révélatrice. Elle montre à quel point l'ensemble des discussions sur le statut des objets muséaux impliquent en réalité la question de leur statut patrimonial. Ce qui est le plus neuf dans l'évolution de la définition du patrimoine rural est assurément aujourd'hui l'entrée sous sa rubrique des paysages et des ressources des terroirs. Loin de pouvoir continuer à s'en tenir à une conservation patrimoniale de type muséal traditionnel (qui met en réserve, en qualité de témoin, des objets «d'un autre âge»), ce patrimoine intègre donc des éléments qui ne sont pas dissociables des activités présentes des hommes qui vivent en zone rurale. On peut alors se demander si, intégrant des objets vivants transformés en objets culturels, la notion de patrimoine n'est pas en train de changer de sens. On s'aperçoit qu'un des mouvements caractérisant le regard patrimonial contemporain est le basculement d'un patrimoine d'objet (un «trésor» déjà amoncelé) en un patrimoine en projet (tout ce qu'en principe il faut, ou faudrait, conserver et sauvegarder). Nous passons ainsi d'un patrimoine réalisé à un patrimoine virtuel. Or, tandis que dans le cas du patrimoine ancien (réalisé), on sait ce qui reste, dans celui d'un «patrimoine virtuel», nul ne peut dire ce qui restera (Davallon/Grandmont/Schiele 1992). C'est par exemple dans l'exacte mesure où la destruction de l'espace naturel, environnemental ou rural est envisagée que vient l'idée de le

patrimonialiser. Mais en retour, le fait que le patrimoine ne soit plus seulement réalisé mais aussi virtuel contribue à le définir autrement: peu à peu s'installe l'évidence que le patrimoine est non seulement fait de choses du passé ou de la nature, mais qu'il englobe aussi les êtres vivants (Micoud 1995). Certes, conserver les objets du passé, c'est déjà garder les traces d'une vie qui a eu lieu; et de même, sauvegarder la nature, c'est somme toute maintenir en vie ce qui existe. Le passage d'une conception du patrimoine comme choses du passé à une conception qui inclut la nature traduit donc une modification des rapports entre patrimoine et vie. Mais parler de «préserver» l'espace rural accentue encore considérablement le sens de cette modification: elle introduit l'idée de sauver non plus seulement du vivant, mais de la vie sociale à venir, comme l'indique le thème du développement local régulièrement associé au patrimoine rural.

Il n'est pas nouveau non plus que l'on débâte à propos de la légitimité des copies, au motif que le musée doit conserver des choses authentiques — l'authentique étant d'ailleurs souvent assimilé à l'original, au moins dans le monde de l'art. Mais, comme l'a très bien relevé André Desvallées (1994) lorsqu'il commente l'expression de Cameron (les «vraies choses»), il y a très souvent *superposition* de la question de l'authenticité avec celle de la matérialité. Lorsque Cameron considère que c'est le mouvement du pendule de Foucault qui est la vraie chose présentée par le musée de science et non le pendule lui-même, il affirme l'existence d'objets muséaux immatériels représentés par des objets matériels. Mais il y a plus encore, puisque le mouvement lui-même, en tant que médium de communication, renvoie à une loi physique. Dès lors, le musée de science utilise (et éventuellement conserve) des objets matériels qui sont de fait le moyen de collecter, de conserver et de montrer les vraies choses qui elles-mêmes manifestent des lois scientifiques. Déjà les musées d'ethnologie, ou d'arts et traditions populaires, avaient ouvert la voie à une reconnaissance de la mémoire collective, des savoir-faire en tant qu'objets pouvant être collectés, mais ces objets restaient le plus souvent liés à des éléments de culture matérielle, par exemple à des objets produits ou utilisés par les personnes interrogées. Un tel lien n'est pas sans rappeler

ceux qui existaient entre histoire technique et objets techniques. Mais dans le cas du centre de science, ce qui est nouveau est le renversement du rapport entre objets et savoir: les objets ne sont pas éclairés par un savoir annexe comme les objets ethnologiques ou techniques; ils ne sont pas non plus la source de ce savoir comme les objets de science naturelle; ils sont des moyens d'accès à un savoir. C'est en tant que tels qu'ils sont utilisés et, si nécessaire, produits: ils permettent de reproduire un phénomène et donc de rendre visible la loi scientifique. C'est ce qui explique le statut hybride des «outils» scientifiques tels que les instruments de laboratoire, qui peuvent être considérés comme des objets en eux-mêmes éléments d'une réalité spécifique (voir par exemple la reconstitution du laboratoire de Lavoisier au Musée des Arts et Métiers) ou au contraire comme des moyens de présentation et de compréhension des phénomènes qu'ils ont permis d'étudier⁷. L'entrée d'objets immaté-

7 Comme le montre très justement Desvallées (1994), la discussion du statut des objets de musée ouverte par Cameron nous emmène très loin des oppositions habituelles entre «objet authentique» et «substitut» ou encore entre «objets» et «documents», oppositions qui sont héritées d'une extension des modèles de l'histoire de l'art depuis les œuvres d'art jusqu'à l'ensemble des objets de musée. La ligne de partage proposée par Cameron passe en fait entre ce qu'il appelle les «médias primaires» (les artefacts tels qu'œuvres, artefacts historiques et spécimens; ou encore les kinéfactifs, c'est-à-dire les phénomènes) et les «médias secondaires» (étiquettes, enregistrements, diagrammes, photographies, films). Les premiers correspondent aux «vraies choses», les seconds sont des modèles ou des outils de traduction, la primauté pour la communication muséale étant accordée aux premiers. Ce qu'on est en train de voir est que la discussion ainsi ouverte nous entraîne bien au-delà de cette distinction. Aussi gagne-t-elle largement à être éclairée d'analyses telles que celle développée par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art* (1994; spéc. 12-30). Il y a en effet d'un côté la question de la définition de l'*objet de musée* (qui correspondrait à celle de la définition de l'œuvre chez Genette) ouvrant à la distinction entre des «modes d'existence» de cet objet. Par exemple en quoi consiste un objet de musée tel qu'un tableau, un outil, un enregistrement, un instrument ou un phénomène physique (pour reprendre à Cameron la catégorie des kinéfactifs) et de quelle manière peut-il s'inscrire en plusieurs objets ou donner lieu à des réceptions différentes? Cela correspond à la distinction entre les modes de l'immanence et de la transcendance chez Genette. Tout autre est la distinction que ce dernier fait entre les régimes d'immanence: l'autographique (par ex. le tableau qui est produit en une seule phase) et l'allographique (par ex. une œuvre musicale qui est composée puis jouée). Or c'est bien cette seconde distinction qu'introduit (probablement sans en prendre toute la mesure) Cameron avec ses kinéfactifs: alors que les objets de musée sont habituellement considérés comme constitués en une seule phase (la collecte d'un objet matériel), les kinéfactifs nécessitent au moins deux phases (par ex. collecte du pendule, puis mise en mouvement pour que l'on visualise le phénomène qui est la vraie chose; il faut donc conserver le pendule et le savoir). Cela jette évidemment un jour nouveau sur l'objet de musée (de la même manière que les œuvres conceptuelles, introduisant l'idée et l'acte, l'ont fait pour les œuvres d'art...) révélant l'existence d'*objets de musée allographiques* (pour être précis, des objets d'immanence allographique) alors qu'on les avait toujours pensés comme étant par nature (et en fait par confusion de l'objet de musée et de sa mani-

riels dans la catégorie des objets de musée fait donc apparaître avec une particulière netteté les deux aspects de ces objets. D'un côté, *objets prélevés*, choses concrètes et réelles sorties de leur monde d'origine, traités comme des entités en soi. De l'autre, *objets-témoins*, renvoyant à une réalité, à un monde qui leur est, au moins pour une large part, extérieur. Le fait que les musées de science poussent à l'extrême la logique de l'objet-témoin, au point d'en faire un objet-outil destiné à représenter la vraie chose, nous amène à nous demander si le musée d'art ne fournit pas l'illustration de l'autre versant qui fait de l'objet prélevé une entité en soi qui ne renvoie qu'à elle-même. On comprendrait mieux alors les antagonismes entre les tenants des deux positions (les musées traditionnels refusant de considérer les musées de science comme des musées au motif qu'ils n'ont pas d'objets, les musées de sciences refusant la coupure entre la réalité et le musée qui leur semble être l'essence même du musée). Mais nous retiendrons surtout, quant à nous, le double mode de fonctionnement symbolique des objets de musée: de partie d'une réalité autre et de porteur d'information sur cette réalité. L'exemple du jeu entre ces deux modes nous est fourni par les objets techniques ou encore par les objets d'archéologie qui sont à la fois éléments et témoins d'un monde disparu, des *restes* et des *informateurs*.

Une part de l'incertitude qui affecte aujourd'hui la définition des objets de musée porte sur la dimension communicationnelle des objets traités par le musée. Il est d'usage de faire la distinction entre les objets faits pour être conservés, montrés, vus ou lus, et ceux qui arrivent par hasard au musée et qui viennent de la vie quotidienne où ils possédaient une fonctionnalité. Même si cette distinction demanderait à être discutée, elle a l'avantage de donner une première approche des deux modes de fonctionnement symbolique mentionnés à l'instant, en l'occurrence de mettre en lumière la différence entre deux modes communicationnels. La première catégorie d'objets (ceux qui sont faits pour être conservés, montrés, etc.) est illustrée par les objets d'art qui

festation matérielle sous l'influence du modèle des musées des beaux-arts) autographiques. D'où, par exemple une nouvelle façon de considérer les enregistrements de la mémoire orale ou des images des objets de musée sous la double interrogation du régime d'immanence allographique et de la transcendance...

n'ont d'autre usage que d'être conservés pour être vus. Leur mode communicationnel est essentiellement réflexif. Il faut entendre par là que toute relation sémiotique⁸ avec leur contexte de production ou de réception est, au sens strict, renvoyée à la périphérie, en arrière-fond; renvoi dont l'iconologie de Panofsky nous fournit en quelque sorte le modèle. Mais c'est aussi du point de vue de ce mode qu'il convient, me semble-t-il, de considérer les opérations de transformation des objets de la nature en spécimens par les musées d'histoire naturelle; ou encore la transformation des objets des musées techniques en objets d'exception (prototypes, *exempla*, objets-phares, etc.) dont l'exploration se clôt sur la beauté de l'exécution, la perfection mécanique ou le génie de l'invention. C'est encore de ce point de vue que l'on abordera la manière dont le contenu informationnel de médias tels que dessins, manuscrits ou livres peut passer au second plan derrière la signification esthétique de la technique ou du support employés. L'autre catégorie d'objets — ceux qui perdent la fonctionnalité qu'ils possédaient dans la vie quotidienne lorsqu'ils entrent au musée — relève d'un mode communicationnel transitif, dans la mesure où ces objets sont censés apporter de l'information sur leur contexte d'origine. C'est le cas des objets d'ethnologie ou des objets techniques — ou, d'une manière quelque peu différente, des objets d'archéologie, qui au minimum représentent l'usage qui pouvait en être fait. Un savoir est alors conservé avec l'objet, en attente, par exemple, de l'établissement de nouveaux liens avec un autre objet ou un autre savoir. Pour ces objets, ainsi que l'ont montré certains auteurs (Kopytoff 1986; Jordanova 1989; Pearce 1992: 21; Poulot 1992), l'entrée au musée correspond à une véritable mutation dans leur vie sociale, puisqu'ils passent de l'usage utilitaire (leur fonctionnalité pratique) et symbolique (avec les significations attachées à leur forme, leur usage, leur statut) qu'ils avaient dans leur culture d'origine, à l'usage symbolique (la place et le statut) et sémiotique (le savoir que l'on peut en

8 Pour éviter tout malentendu, je précise que j'emploie le terme «sémiotique» en un sens très large pour désigner tout ce qui touche à la production de signification. Celui de «symbolique» sera employé pour désigner l'opérativité sociale attachée à cette production. Il sera question de la dimension symbolique des objets dans la seconde partie de cet exposé.

tirer) que notre culture leur attribue dans le cadre du musée. Il faut noter qu'un des effets des mutations qui affectent les musées est l'accroissement du nombre et de l'importance des objets relevant du mode communicationnel transitif, obligeant à regarder différemment l'objet de musée, compte tenu du fait que les objets relevant du mode de communication réflexif furent longtemps la référence.

2. Le traitement de l'objet par le musée

Toutes ces incertitudes, tous ces débats, tous ces recouvrements indiquent que nous sommes au centre de questions essentielles pour la définition du musée. Une meilleure connaissance des processus en jeu devrait par conséquent nous aider à mieux comprendre ce que sont les objets de musée.

2.1. Le musée ou l'émergence d'un dispositif social et symbolique

La difficulté à laquelle se trouve confrontée une approche des objets de musée réside dans le fait qu'elle ne peut éviter de se référer à une définition du musée. Je pense avoir montré assez clairement de quelle manière les incertitudes affectant la définition des objets étaient liées aux effets, sur la définition du musée, des mutations intervenant dans le champ muséal. Pour avancer nous sommes par conséquent obligés de poser une définition du musée qui tienne compte de cet état de fait. Celle que je proposerai n'est donc ni une définition fonctionnelle fondée sur les activités du musée, ni surtout une définition administrative; elle est socio-anthropologique⁹. Elle reflète une approche

9 La définition administrative correspond au classement d'un établissement donné comme musée; elle varie donc suivant les pays. Par définition fonctionnelle, j'entends une définition qui considère comme musée une institution chargée de conserver, documenter et diffuser les objets dont elle a la charge. J'ai déjà relevé le caractère circulaire et autoréférentiel de cette définition qui renvoie sur celle des objets et qui ensuite trouve dans son activité la légitimation du choix de ces objets. Pour échapper à cette circularité, il convient de se demander ce qui fait qu'un objet est, ou devient, objet de musée. L'axe de la réponse que j'ai proposée (Davallon 1992: 104) reste le fondement de ce qui va être développé ci-après;

qui considère le musée comme une institution apparue à un moment donné de l'histoire; cette émergence constitue un «événement» — au sens qu'Isabelle Stengers donne à ce terme dans *L'Invention des sciences modernes* (1993: 84-102) — en ce qu'elle est capable d'assigner un statut symbolique (= social et signifiant) aux objets qu'elle prend en charge; et que pour ce faire elle introduit de nouvelles façons de faire et de nouveaux dispositifs.

Sans entrer dans le détail d'analyses dont une partie a déjà fait l'objet de publications antérieures¹⁰, je dirai, pour donner une idée de ce que signifie l'émergence du musée en tant qu'institution, que cette émergence est liée d'un côté à celle de l'exposition, sous la forme par exemple du Salon de peinture, et d'un autre côté à celle de la bibliothèque en tant que lieu de rangement et de catalogage de livres. Les tableaux présentés dans un Salon deviennent des objets publics sur lesquels les visiteurs peuvent avoir une opinion, et dans certains cas publier celle-ci sous forme de critique. Les livres dans une bibliothèque sont considérés comme des unités d'information, ils sont classés en fonction de leur contenu et un dispositif (le catalogue) est mis en place qui permet à quiconque qui en connaît l'usage de les retrouver. Dans les deux cas, les objets — tableaux ou livres — ont un statut bien différent de celui qu'ils peuvent avoir dans

je me permets d'en rapporter intégralement les termes: «L'erreur serait évidemment de chercher l'essence particulière d'un tel objet. Sociologiquement parlant, 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. Un acte leur a conféré ce statut: décision de fabrication, catalogage, mise en réserve ou tout simplement acte de discours qui énonce leur nouveau statut dans le cadre d'une publication, comme c'est la cas par exemple de tableaux ou de minéraux. Pour faire vite : les objets de musée sont tels parce que reconnus, définis, traités comme tels. Je m'attarde sur cette précision car elle permet d'éviter tout malentendu sur ce qu'il faut mettre sous le terme 'objets': au fond, les *musealia* sont moins à considérer comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des êtres de langage (ils sont définis, reconnus comme être dignes d'être conservés et présentés) et des supports de pratiques sociales (ils sont collectés, catalogués, exposés, etc.). C'est pourquoi la décision qui énonce leur nouveau statut possède toujours un caractère d'acte public (une décision d'entrée au musée qui ne serait pas publiée et qui serait le fait de la décision d'un homme agissant en son nom propre n'a guère de sens). C'est pourquoi aussi les pratiques qui visent ces objets répondent à des règles précises et socialement définies (certaines actions sont possibles, d'autres obligatoires ou interdites). C'est pourquoi enfin, pour le musée, les objets sont toujours éléments de systèmes ou de catégories.»

10 Les lignes qui suivent reviennent à proposer des liens entre ces publications, je me permets donc d'y renvoyer le lecteur s'il le souhaite (Davallon 1986a; 1986b; 1989; 1991; 1992; 1995).

l'atelier du peintre, chez un amateur ou dans un cabinet de lecture. Ils sont des objets publics, ils font l'objet de nouvelles pratiques (présentation et visite pour le Salon; conservation, classification et consultation pour la bibliothèque); et ils sont pris dans de nouveaux dispositifs sociaux et symboliques (l'exposition pour le Salon ou le dispositif de classement et d'accès pour la bibliothèque)¹¹.

Mais si le musée partage avec le Salon la pratique d'*exposition* d'objets en direction d'un public dans un lieu public, et avec la bibliothèque la pratique de *documentation*, c'est-à-dire la création d'un dispositif d'accès aux objets conservés, il n'est évidemment réductible ni à l'une ni à l'autre. Sa spécificité institutionnelle réside dans le fait qu'il mêle ces pratiques d'exposition et de documentation entre elles, mais aussi avec les pratiques de collecte déjà existantes (collections d'objets d'art ou de curiosités) ou en cours de constitution (collecte d'objets à usage scientifique, historique ou encyclopédique). Regardons comment s'opère cet entrecroisement de pratiques différentes: par exemple la «présentation» des objets dans des vitrines d'un muséum d'histoire naturelle expose non seulement des objets (les spécimens) mais aussi le principe de classement des objets; elle constitue ainsi un dispositif matériel d'accès aux objets, mais en même temps elle rend visible l'organisation du savoir qui préside au catalogage et au rangement, de sorte que ce dispositif matériel est aussi un dispositif intellectuel. Ce qui n'est pas sans influence sur la visite, puisque le public rencontre les objets exposés, mais parcourt en même temps une représentation du savoir qui a présidé à la disposition des objets (leur mise en scène matérielle et intellectuelle). Les gravures et images que l'on possède des salles des premiers musées d'histoire naturelle montrent bien cet entrecroisement des dispositifs: par analogie avec le domaine du livre, nous pourrions dire que le musée fonctionne tout à la fois à la manière d'une bibliothèque et d'une

11 Ces modifications renvoient à une modification de l'économie symbolique portant sur les images ou les écrits, tout particulièrement les modifications du statut, de la production et de l'usage de la peinture (voir par exemple Heinich 1993), les effets tenant au développement de l'imprimé (Eisenstein 1983; Bolter 1991; Lebrave 1993), le développement de la pensée scientifique et ses conséquences sur les musées d'histoire naturelle par exemple (Pearce 1992).

encyclopédie. La salle d'exposition matérialise les liens entre les objets (les étiquettes ayant la fonction du catalogue) et inversement elle a l'ambition de réunir en un seul espace tous les objets dispersés dans le monde correspondant à un espace catégoriel (champ de savoir, période historique, domaine scientifique, série thématique, espace géographique, etc.).

Ce qui nous intéresse plus directement ici, c'est que, du fait de leur entrecroisement avec les pratiques d'exposition et de documentation — le terme d'«hybridation» serait peut-être plus juste — les pratiques de collection vont elles-mêmes devenir tout autre chose que ce qu'elles pouvaient être auparavant.

2.2. Les trois modes symboliques de l'objet de musée

L'expression «objet de musée» est une expression qui peut très facilement amener confusions et malentendus. Mis à part le cas, quelque peu particulier, de certaines œuvres contemporaines, l'objet de musée n'est jamais réalisé spécialement pour le musée. Il relève toujours, d'une manière où d'une autre, de ce qu'Umberto Eco (1993: 12) a appelé la «trouvaille», pour désigner «tout bien qui, ayant été soustrait aux yeux de ses possibles bénéficiaires, est redécouvert grâce à un travail de découverte». Qu'il ait été fait pour être conservé et montré, comme certaines œuvres d'art, ou bien qu'il soit entré au musée par hasard, il reste un objet «trouvé». Son destin dépend donc entièrement de la suite, c'est-à-dire du statut que lui reconnaîtra le musée et du traitement qu'il lui réservera. Cette dépendance a pour conséquence le risque de retourner, sur l'objet lui-même, l'entière raison de son élection par le spécialiste ou celui, inverse, de ne lui trouver aucun motif d'élection. Le musée appelle, on le sait, un fétichisme de l'objet, dont l'envers est une éviction pour banalité, pour double-emploi ou, pire, pour fausseté. Il faut donc se méfier des approches qui présupposent une continuité entre la pratique de collection et le musée, au simple motif que le musée a repris des collections préexistantes ou qu'il constitue des collections. Ce qu'on appelle «collection» ne recouvre pas la même chose dans le cas du musée et dans celui de la pratique de

collection précisément parce que le musée ne peut être réduit à un collectionneur, fût-ce un collectionneur public. Assimiler les collections de musée à des collections ordinaires conduit à fonder la raison de leur traitement par le musée sur une vertu particulière, religieuse, militaire, magique, esthétique, etc. dont ces objets seraient naturellement empreints. Ce qui revient à effacer l'effet des deux pratiques dont nous venons de parler et qui font de l'objet de musée une unité d'information (un document) et un élément d'exposition (un expôt). Mais comment penser ce que j'ai appelé plus haut des «pratiques de collecte»? Car, manifestement, c'est d'elles dont il est question, lorsqu'on parle de collections. Force est de reconnaître que les pratiques d'exposition et de documentation ne suffisent pas à caractériser l'objet de musée: même si ces pratiques débordent le simple acte technique de collecter, les objets qui entrent au musée ont quelque chose de plus que des objets «éléments d'exposition» ou des objets «unités d'information»¹².

Mon hypothèse peut se résumer ainsi: la différence de statut effectif de l'objet entre «avant» ou «hors» le musée et «dans» le musée, ce passage d'un monde à l'autre, important moins que la redéfinition du statut antérieur de l'objet (celui qu'il avait dans son monde d'origine) qui est liée au fait même qu'il soit reconnu comme objet de musée. Pour dire les choses autrement: ce qui est déterminant, c'est la vision de son statut antérieur telle qu'elle est énoncée, construite, à partir de ce qu'il est maintenant (un objet de musée): il est désormais un élément ayant appartenu à un monde d'origine, ayant échappé à la destruction et étant aujourd'hui physiquement présent, représentant en quelque façon ce monde disparu et étant désormais reconnu comme tel. Cet objet est ainsi porteur d'une mémoire, non dans ses caractéristiques intrinsèques ou contextuelles (il fait cela en tant que document), mais précisément dans le statut qui lui est

12 Cet «en plus» de l'objet de musée, c'est-à-dire le fait qu'il soit autre chose qu'un document, a été dénommé par les muséologues tchèques (Stranký 1994) *muséalité*. A mon sens, il faut aller plus loin et préciser dans la foulée ce que recouvre cette muséalité si on choisit qu'elle désigne cet «en plus», faute de quoi on risque de retrouver, dans ce dernier carré, le principe de circularité et d'auto-référentialité qui renvoie dos à dos la définition du musée et celle de l'objet de musée: la muséalité devenant l'essence de l'objet (ou du musée) qui «marque» l'objet (ou justifie le choix de l'objet par le musée). Pour une discussion de l'objet comme document, voir Maroevic (1995) et Mensch (1994).

reconnu du fait que l'on sait qu'il est effectivement une partie du monde qu'il représente. Il va permettre de ce fait de nous reconnaître comme les légitimes dépositaires de l'héritage qu'il constitue. Cela fait de l'objet de musée un objet de *patrimoine* (disons, en faisant référence au sens ancien du terme: un *monument*).

L'objet de musée est donc à l'entrecroisement de trois pratiques: la pratique d'exposition, celle de documentation et celle de patrimoine. Nous retiendrons ici que chacune de ces pratiques correspond à des logiques de fonctionnement symbolique différentes: instauration d'un espace de communication pour un public, dans le cas de l'exposition; écriture de dispositifs d'accès à l'information, dans celui de la documentation; mise en place d'une relation indicelle¹³ de l'objet avec un autre monde, dans le cas du patrimoine. Soit: une logique de communication médiatique, une logique de gestion d'information, une logique de constitution d'une mémoire sociale. Il s'ensuit que la pratique muséale en entrecroisant les pratiques conjoint et articule les logiques. Le catalogage, par exemple, n'est pas une activité uniquement documentaire; il participe de ce fait même à la reconnaissance patrimoniale de l'objet et rend possible la discussion publique des savoirs sur l'objet. L'exposition, qui propose au visiteur une façon de regarder et d'interpréter les objets, fonctionne comme un dispositif d'accès documentaire (un «hyperdocument multimédia») et comme un rituel de représentation contribuant à la reconnaissance des objets en tant que patrimoine.

On peut donc résumer ces trois logiques et leur impact sur l'objet par le tableau suivant:

13 Indiciel est pris au sens peircien. L'index étant une des modalités de la relation du signe avec son objet, à côté de l'icône et du symbole. Sur le caractère indiciel du patrimoine, voir Davallon (1991).

Les trois modes symboliques de l'objet de musée

<i>Type de logique symbolique</i>	Logique de constitution de patrimoine	Logique de gestion d'information	Logique de communication médiatique
<i>Statut de l'objet</i>	Monument	Document	Expôt
<i>Type de dispositif</i>	Rituel social	Hyperdocument multimédia	Exposition, concrétisation de la réception
<i>Type de pratique sociale</i>	Production d'une relation indicielle de l'objet à l'autre monde	Écriture du dispositif d'accès à l'information	Instauration d'un espace public

En définitive, l'approche que nous venons de voir nous permet d'énoncer deux propositions de travail à propos du mode de fonctionnement symbolique des objets de musée. 1) Par la spécificité de chacun de ces modes de fonctionnement: en tant que monuments, ils deviennent des index qui authentifient l'existence du monde dont ils sont issus dans la mesure où ils sont eux-mêmes authentifiés comme des vraies choses; en tant que documents, ils entrent dans la production d'un hyperdocument répondant à l'intention de gérer l'information dont ils sont porteurs; en tant qu'expôts, ils sont en représentation (au sens théâtral du terme: comme concrétisation de leur réception), ce qui les rend visibles dans l'espace public et en fait des objets de discours. 2) Dans la conjonction des trois modes, les objets sont engagés dans un mode de production sociosémiotique; ils sont pris dans un dispositif pragmatique (ils deviennent des êtres de langage pour un lecteur); ils sont produits comme signes (un part du référent devient signe); ils deviennent composants d'un

texte¹⁴ (ils sont articulés en discours d'ostension, et par du discours dans l'exposition).

*Université Jean Monnet
Centre d'étude et de recherche sur les expositions et les musées
10-12, rue Richard
F-42100 Saint-Etienne*

14 Le terme *texte* est pris au sens que lui donne, après Umberto Eco, Omar Calabrese (1989: 153): «una macchina semantico-pragmatica che chiede di essere atualizzata su un processo interpretativo, e le cui regole di generazione coincidono con le proprie regole d'interpretazione».

Bibliographie

- BOLTER J.D. (1991). *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale (N. J.): Lawrence Erlbaum.
- CALABRESE O. (1989). *Il Linguaggio del arte*. Milan: Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas.
- CAMERON D. (1968). A View Point: the Museum as a Communication System and Implications for Museum Education. *Curator*, 11, n° 1, 33-40 (trad. par R. Rivard in: A. Desvallées [éd.] [1992]. *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*, t. 1. Mâcon: W / Savigny le Temple: M.N.E.S., 259-270).
- DAVALLON J. (1986a). Gestes de mise en exposition. In: J. Davallon (éd.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers: La mise en exposition*. Paris: CCI-Centre Georges-Pompidou, 241-266.
- DAVALLON J. (1986b). Penser l'exposition comme rituel de représentation. In: id. (éd.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers: La mise en exposition*. Paris: CCI-Centre Georges-Pompidou, 269-279.
- DAVALLON J. (1989). Peut-on parler d'une «langue» de l'exposition scientifique. In: B. Schiele (éd.), *Faire voir, faire savoir: La muséologie scientifique au présent*. Actes du colloque international, 18 oct. 1989, Montréal. Québec: Musée de la Civilisation, 47-59.
- DAVALLON J. (1991). Produire les hauts-lieux du patrimoine. In: A. Micoud (éd.), *Des hauts-lieux: La construction sociale de l'exemplarité*. Paris: Éd. du CNRS, 85-102.
- DAVALLON J. (1992). Le musée est-il vraiment un média? *Publics & musées*, n° 2, 2ème sem., 99-123.
- DAVALLON J. (1995). Langage de l'exposition et multimédias. In: *Les Muséographies multimédias: métamorphose du musée*. Actes du 62^e Congrès de l'ACFAS, 17 mai 1994, Université du Québec à Montréal. Québec: Musée de la Civilisation (Coll. Document, n° 22), 15-23.

- DAVALLON J., GRANDMONT G., SCHIELE B. (1992). *L'Environnement entre au musée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon (coll. «Muséologies») / Québec: Musée de la Civilisation (trad. angl.: *The Rise of Environmentalism in Museums*. Québec: Musée de la Civilisation).
- DELOCHE B. (1989). *Museologica: Contradictions et logique du musée*. Mâcon: W / Savigny le Temple: M.N.E.S.
- DESVALLÉES A. (1994). Objets ou documents? In: M. Schärer (éd.), *ICOFOM Study Series*, n° 23, Acte du symposium Object-document?, sept. 1994, Pékin, 89-95.
- ECO U. (1993). Observations sur la notion de gisement culturel. *Traverses*, n° 5, 8-18.
- EISENSTEIN E.I. (1983). *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press (trad. par M. Sissung et M. Duchamp [1991], *La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*. Paris: La Découverte).
- GENETTE G. (1994). *L'Œuvre de l'art: Immanence et transcendance*. Paris: Éd. du Seuil.
- HEINICH N. (1993). *Du peintre à l'artiste: Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Éd. de Minuit.
- JORDANOVA L. (1989). Objects of Knowledge: an Historical Perspective on Museums. In: P. Vergo (éd.), *The New Museology*. London: Reaktion Books, 22-40.
- KOPYTOFF I. (1986). The Cultural Biography of Things: Commoditisation as Process. In: A. Appadurai (éd.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.
- LEBRAVE J.-L. (1993). Hypertextes - Mémoire - Écriture. *Genesis: Manuscrits, recherche, invention*, 94, n° 5, 9-24.
- MAROEVIC I. (1995). The Museum Message: between the Document and Information. In: E. Hooper-Greenhill (éd.), *Museum, Media, Message*. London: Routledge, 24-36.
- MENSCH P. VAN (1994). Towards a Methodology of Museology. In: M. Schärer (éd.), *ICOFOM Study Series*, n° 23, Acte du symposium Object-document?, sept. 1994, Pékin, 59-69.

- MICOUD A. (1995). Le Bien commun des patrimoines. In: *Patrimoine naturel, patrimoine culturel*. Actes du colloque organisé par l'École nationale du Patrimoine, Paris, déc. 1994. Paris: la Documentation française, 25-38.
- PEARCE S.M. (1992). *Museum, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester: Leicester University Press.
- POULOT D. (1992). Bilan et perspective pour une histoire culturelle des musées. *Publics & musées*, n° 2, 2ème sem., 125-147.
- SCHAEFFER J.-M. (1987). *L'Image précaire: Du dispositif médiatique*. Paris: Éd. du Seuil.
- SCHÄRER M. (sous la dir. de) (1991). *700 ans au menu*. Catalogue de l'exposition. Vevey: Alimentarium.
- SCHÄRER M. (éd.) (1994). *ICOFOM Study Series*, n° 23, Acte du symposium Object-document?, sept. 1994, Pékin.
- SOFKA V. (sous la dir. de) (1985). *ICOFOM Study Series*, n° 8, Actes du symposium Originaux et objets substitutifs dans les musées, oct. 1985, Zagreb.
- STENGERS I. (1993). *L'Invention des sciences modernes*. Paris: La Découverte.
- STRANKSY Z.Z. (1994). Object-Document: or how we know what we are collecting? In: M. Schärer (éd.), *ICOFOM Study Series*, n° 23, Acte du symposium Object-document?, sept. 1994, Pékin, 47-51.
- SYLVERSTONE R. (1994). The Medium is the Museum: on Objects and Logics in Times and Spaces. In: R. Miles et L. Zavala (éds), *Towards the Museum of the Future: New European Perspectives*. London: Routledge, 161-176.