

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

L'EXPOGRAPHIE ET SES MOYENS DE MISE EN VALEUR DES
RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ARCHÉOLOGIQUE AU SUJET DES
MOMIES ÉGYPTIENNES : LE CAS DE L'EXPOSITION ITINÉRANTE,
MOMIES ÉGYPTIENNES : PASSÉ RETROUVÉ, MYSTÈRES DÉVOILÉS,
PRÉSENTÉE AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION [MUSÉOLOGIE]

PAR

NEAMAT ALI

MAI 2022

RÉSUMÉ

Le musée joue un rôle important dans la sensibilisation du public et la diffusion de la science et des connaissances. D'un autre côté, il y a parfois un certain mystère concernant les objets archéologiques exposés dans les musées, car ils remontent à des temps souvent anciens et parfois à des lieux très éloignés de nous, ce qui rend difficile leur compréhension. Par conséquent, les archéologues poursuivent leurs recherches afin de nous permettre d'interpréter ces objets et d'en connaître leur histoire. Ces recherches ne cessent d'évoluer dans le temps, notamment en ce qui concerne les restes humains, qui ont continuellement occupé une place importante et sensible tant dans les musées qu'en archéologie, et suscité la curiosité de nombreux publics. Au fil du temps, le statut de ces restes a changé plusieurs fois. Les recherches à leur sujet ont évolué, et les dernières d'entre elles portent sur leur analyse par la tomодensitométrie. Celle-ci a fait une différence significative par les informations qu'elle fournit à leur sujet qui, à leur tour, ont un impact sur la façon dont les restes humains sont présentés. Par l'exposition de restes humains, la science permet aux publics de porter un nouveau regard sur ces restes. Ainsi, par ce mémoire, nous étudions le rôle de l'expographie dans la mise en valeur des résultats des recherches faites et vis-à-vis des méthodes utilisées pour la communiquer au visiteur. Cette étude s'intéresse ainsi au cas de l'exposition itinérante : *Momies égyptiennes* qui a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal.

Mots-clés : (Expographie – Momie égyptienne – Restes humains – Mise en valeur – Archéologie – Objet archéologique – Dispositif)

REMERCIEMENTS

Le premier à remercier est toujours mon Dieu qui m'a inspiré le bon chemin à suivre et la force de mener à bien ce travail.

Ensuite, je suis très reconnaissante envers mes parents, ils sont la raison de ma présence dans ce monde et de toutes les réussites que j'ai connues dans ma vie.

Merci infiniment à mes professeurs qui m'ont soutenue depuis mon arrivée à l'université. Ils m'ont apporté tout leur soutien et leur aide, en particulier mon directeur de recherche, Eric Langlois, pour sa patience, ses conseils et ses encouragements depuis le début.

Merci à mon bien-aimé qui m'a soutenue à chaque pas parcouru sur ce chemin, malgré la distance qui nous sépare. Je remercie mes enfants, mes compagnons de route, qui m'ont portée et soutenue et qui ont assumé tant de responsabilités, ce qui m'a rendue si fière d'eux.

Et un merci spécial à mes collègues qui ont été comme ma famille et à qui je n'ai jamais hésité à demander de l'aide.

DÉDICACE



'nh=j m-ht m (w) t mj 'nh R' r' nb! (CTII, 265 a, B9C)

« De la même manière que Rê vit chaque jour, je vivrai après la mort ! » (Grandet et Mathieu, 1997, p. 593.)

À Nestaoudjat ! La présente absente. Ô vous qui avez été dépouillé de votre liberté de choix et votre vie éternelle a été envahie par ceux qui vivent après vous !
Désolé pour notre intrusion !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
DÉDICACE	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
LISTE DES FIGURES	ix
LISTE DES TABLEAUX	xi
Introduction	1
Le sujet de recherche	3
1. Méthodologie.....	10
2. État de la question.....	15
2.1. Momie égyptienne	15
2.1.1. Fascination et acquisition.....	15
2.1.2. Restes humains muséalisés.....	18
2.1.2.1. Définition (statut ambigu)	18
2.1.2.2. Éthique et exposition	20
2.2. Archéologie égyptienne (Égyptologie).....	23
2.2.1. Début de l'égyptologie.....	23
2.2.2. Recherches sur les restes humains	24
2.2.3. Objet (archéologique d'Égypte ancienne).....	26
2.2.3.1. Définition.....	26
2.2.3.2. Nature de l'objet	28
2.2.3.3. Significations de l'objet.....	30

2.2.3.4. Le rôle de l'objet dans l'exposition	32
2.2.4. Muséologie d'archéologie	34
2.2.4.1. Comment exposer l'archéologie	37
2.3. Mise en valeur	39
2.3.1. Définition	39
2.3.2. Valeur de l'objet	40
2.4. Expographie	42
2.4.1. Confusion des termes	42
2.4.1.1. Rôle du muséographe (expographe)/scénographe	45
2.4.2. Histoire de la muséographie	46
2.4.3. Exposition permanente versus temporaire	55
2.4.4. Différentes approches de l'exposition (stratégies communicationnelles)	57
2.4.5. Types d'exposition	58
2.4.6. Programme muséographique	59
2.4.6.1. Types d'exposition et structures narratives	59
2.4.6.2. Types de formes de parcours dans l'exposition	61
2.4.7. Scénographie et éléments	61
2.4.7.1. Importance de la mise en scène	61
2.5. Dispositif et technologie	62
2.5.1. Dispositif : définition	62
2.5.1.1. Dispositifs expositionnels et dispositifs expographiques	63
2.5.1.2. Dispositifs analogiques (immersifs)	65
2.5.1.3. Dispositifs à l'ère numérique	66
2.5.2. Technologies : définition	66
2.5.2.1. Intégration des technologies numériques	67
2.5.2.2. Interactivité	68

3. ÉTUDE DE CAS	70
3.1. Présentation	70
3.2. Analyse de la momie Nestaoudjat	72
3.2.1. Description et fiche d'identification.....	73
3.2.2. Méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu (2006)	74
Première étape : interroger l'objet lui-même.....	75
Deuxième étape : producteurs et propriétaires	82
Troisième étape : contextes de significations (espaces, temps, milieux sociaux, valeurs culturelles.....)	86
3.2.3. Conclusion.....	88
3.3. Le parcours de l'exposition (découpage et enveloppes).....	88
3.4. Description et analyse de l'exposition.....	93
Entrée	93
Première séquence	95
Deuxième séquence (Nestaoudjat)	102
Troisième séquence (Tamout, chanteuse d'Amon)	117
Quatrième séquence.....	120
Cinquième séquence.....	121
Sixième séquence	122
Septième séquence.....	123
Boutique	123
Espace éducatif et ludique.....	124
3.4.1. Conclusion de l'analyse	125
Conclusion.....	128
Bibliographie	132

Annexe..... 141

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>British Museum-Egyptian Room</i> en 1847 source : British museum.com.....	51
Figure 2 : <i>British Museum- First Egyptian Room</i> en 1875 source: blog.britishmuseum.org..	51
Figure 3 : <i>British Museum's mummy room</i> en 1937 source : gettyimages.ca.....	53
Figure 4 : Nom et titre de Nestaoudjat sur le cercueil extérieur.....	72
Figure 5 : Momie de Nestaoudjat et ses cercueils source : britishmuseum.org	73
Figure 6 : Méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu (2006).....	74
Figure 7 : Interroger l'objet lui-même	75
Figure 8 : une scène reconstituée grâce à des techniques modernes source : conférence des commissaires (ROM).....	77
Figure 9 : Cercueil extérieur source (britishmuseum.org).....	77
Figure 10 : Cercueil intermédiaire source : britishmuseum.org	78
Figure 11 : Cercueil intérieur source : britishmuseum.org.....	79
Figure 12 : Momie de Nestaoudjat - source : britishmuseum.org	80
Figure 13 : Margaret Murray débandelette une momie au Manchester University Museum en 1908 - source : courtesy of Manchester Museum, The University of Manchester	80
Figure 14 : images en coupe de Nestaoudjat - source : conférence des commissaires (ROM).....	81
Figure 15 : Visualisation de Nestaoudjat (Modèle 3D) - source : conférence des commissaires (ROM)	82
Figure 16 : à gauche, schéma du processus de la reconnaissance de l'objet de musée développé par Yves Bergeron (2011) et à droite, le schéma modifié pour l'étude de la momie.	84
Figure 17 : Schéma du parcours de vie d'une momie.....	84
Figure 18 : Plan de l'exposition	89
Figure 19 : Parcours séquence par séquence (Chaumier, 2012, p. 37).....	90
Figure 20 : Plan de l'entrée	93
Figure 21 : Séquence 1 (Introduction).....	95
Figure 22 : Séquence 2 (Nestaoudjat).....	102
Figure 23 : Séquence 3 (Tamout) emboîtée dans séquence 4 (Prêtre Irthorrou).....	117

Figure 24 : Séquence 4 (Prêtre Irthorrou).....	120
Figure 25 : Séquence 5 (Chanteuse).....	121
Figure 26 : Séquence 6 (Enfant).....	122
Figure 27 : Séquence 7 (Jeune homme).....	123

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Types d'expositions (Chaumier, 2012, p. 43).....	59
--	----

INTRODUCTION

Mes études d'égyptologie m'ont amenée à développer un vif intérêt et une passion pour les musées. C'est ainsi que j'ai visité beaucoup d'entre eux et, par conséquent, ma curiosité s'est éveillée quant à la manière dont les objets y sont exposés et comment les expositions sont organisées. J'étais et je suis toujours fascinée par les momies et les objets archéologiques d'Égypte ancienne, et particulièrement friande des hiéroglyphes qui racontent de nombreuses histoires et qui clarifient les significations et les messages laissés par des humains qui ont construit l'une des plus grandes civilisations de l'histoire. La présentation des objets archéologiques d'Égypte ancienne, au début de l'ère des grands musées, s'est cristallisée autour de la fascination quant à leur grande taille, leur beauté extérieure et leurs couleurs préservées depuis l'Antiquité. Comme le disait Emmanuel de Rougé dans la notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités égyptiennes au Musée du Louvre : « [...] Les petits objets font pénétrer dans l'intimité de certains détails, et la réflexion du savant sait y retrouver toute une civilisation ; mais on est nécessairement frappé d'une impression toute différente lorsqu'on entre dans la salle des grands monuments » (1849, p. v). Par ailleurs, nous constatons également que de nombreux cercueils et momies sont rassemblés et exposés dans une même salle sans beaucoup d'informations ou d'explications adéquates pour le visiteur (British Museum, 1924). Ces trésors éblouissent, certes par l'ancienneté de leurs couleurs et leur beauté immuable depuis des milliers d'années, mais il y a d'autres significations et messages derrière ces objets. Il est de notre devoir, comme spécialistes, de les transmettre aux publics pour que ceux-ci puissent avoir accès aux découvertes des scientifiques afin de pouvoir comprendre ces civilisations.

Au cours de mes études, et particulièrement de mes visites de musées égyptiens, j'ai souvent réfléchi au développement de l'expographie et de ses moyens de présentation des objets et des momies. Si j'ai toujours vu le Musée du Caire riche en objets archéologiques, j'ai toujours perçu que ceux-ci, de la façon dont ils étaient présentés, manquaient de contextualisation et de

moyens d'interprétation et de mise en valeur scientifique. Je pense particulièrement aux musées égyptiens abritant des collections archéologiques précieuses, dont les plus importantes sont celles de Toutankhamon et des momies des rois et reines. J'ai décidé d'étudier en muséologie, car j'ai fortement été encouragée par cette période charnière pour les musées égyptiens. En effet, le Grand Musée a été fondé près des pyramides de Gizeh. De nombreuses collections archéologiques y seront déplacées pour être exposées selon les dernières méthodes de présentation, et les collections actuelles de ce musée égyptien seront réorganisées et représentées d'une manière optimisée après les avoir dotées d'espaces et de dispositifs adéquats (Khaled Al-Enany, 2021).

La mise en exposition de momies dans les musées est un sujet des plus importants qui soulève controverses et désaccords. Cette problématique est amplement discutée dans les forums scientifiques des musées. Comme nous le présenterons plus loin dans notre recherche, dans la partie consacrée aux restes humains muséalisés, les conditions de ces mises en exposition sont ponctuellement revues. À ce sujet, il y a des différences de points de vue d'un musée à l'autre, et ce, à l'intérieur d'un même pays. Pour une même exposition itinérante, on peut observer des stratégies différentes. Par exemple, l'exposition itinérante *Reines d'Égypte*, qui comporte une section dans laquelle sont présentées les étapes de la momification en Égypte a été présentée successivement au musée Pointe-à-Callière, cité d'archéologie et d'histoire de Montréal, et au Musée canadien de l'histoire. Lorsqu'elle a été présentée au musée Pointe-à-Callière, une momie a été alors exposée dans cette section. Lors de sa présentation au Musée canadien de l'histoire, cette même momie n'est pas apparue au public. Questionné à cet effet, ce musée a rendu la réponse suivante : « Il a été déterminé que les corps inclus dans l'exposition originale n'étaient pas une partie intégrale de l'exposition. Dans la mesure du possible, le Musée évite d'exposer des restes humains par respect » (<https://www.instagram.com/p/CMPduJRLBAQ/>). Il est également intéressant de noter que parfois, lorsqu'une momie est exposée aux publics, elle l'est d'une manière à encourager le respect de ceux qui veulent la voir. C'est le cas de la momie présentée en 2014, dans l'exposition temporaire « *Fleurs des pharaons* » au musée Laténium. Celle-ci était recouverte en hauteur par une surface sur laquelle était projeté un film d'animation expliquant la fabrication des guirlandes sacrées. Ce dispositif obligeait le visiteur à se pencher pour observer la momie

ainsi partiellement cachée (Kaeser, 2013, p. 18).

Au cours des dernières décennies, le nombre d'expositions de momies égyptiennes a progressivement augmenté avec l'évolution des recherches scientifiques menées sur elles, et à la suite de découvertes sur la momification qui en ont résulté. Certains grands musées ont choisi de modifier complètement leurs stratégies expographiques afin de créer une dynamique optimisée d'interprétation et de mise en contexte visant les savoirs. Certains leur ont même dédié un musée pour les exposer de manière actuelle et unique, le but étant de les présenter dans un contexte plus bénéfique au visiteur, lui permettant de mieux connaître ces momies. L'Égypte l'a également fait en transférant les momies les plus importantes des rois et des reines de l'ancien Musée égyptien au Musée national de la civilisation égyptienne. Celui-ci a été récemment ouvert après le transfert de ces momies. Le transfert a donné lieu à une grande procession majestueuse qui a été diffusée et regardée dans de nombreux pays du monde. Le ministre égyptien du Tourisme et des Antiquités, Khaled al-Enany, a dit qu'il s'agissait de célébrer et glorifier ces momies issues de gens formidables qui ont jadis gouverné ce pays et qui ont contribué à construire cette grande civilisation (2021).

Le sujet de recherche

Le sujet de notre recherche est « L'expographie et ses moyens de mise en valeur des résultats de la recherche archéologique au sujet des momies égyptiennes : le cas de l'exposition itinérante, *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal. »

La civilisation égyptienne antique a toujours fasciné depuis sa découverte. Ainsi, l'Égypte a été un territoire convoité par différents pays pendant longtemps, et cela a eu des effets négatifs sur le pays à travers les âges. Il a conduit à la saisie de plusieurs de ses trésors de manière parfois illégale. Cependant, la passion et la fascination pour l'Égypte ancienne ont également eu de nombreux aspects positifs. Nous sommes depuis passés de la simple acquisition d'artefacts à l'étude de ceux-ci. La science et les scientifiques ont pris une place importante, faisant de cette civilisation l'une des plus étudiées. La curiosité des chercheurs s'est notamment intensifiée après le déchiffrement des hiéroglyphes, source de nombreuses questions à laquelle ils n'allaient pas

tarder à trouver une réponse. Le pays des pharaons ne cesse de nous éblouir par les découvertes liées à ses mystères et, chaque fois qu'il y a des progrès d'autres sciences, la recherche lève le voile sur l'Égypte ancienne et le génie des anciens Égyptiens.

Le processus de momification a retenu une grande partie de cette attention scientifique, car il recèle de nombreux secrets encore méconnus. Nous réalisons encore parfois de surprenantes découvertes sur la momification et les momies. Celles-ci ont fait l'objet de critiques et d'objections quant à leurs acquisitions, leurs méthodes de découverte et leur présentation dans les musées. De nombreuses questions se posent à ces égards concernant le statut de la momie dans le musée en tant qu'objet et reste humain. Est-il nécessaire de l'exposer pour communiquer des messages et de diffuser la connaissance vers les publics ou est-il possible de faire autrement ? Si la dépouille est présentée au musée, quels sont les contrôles et l'éthique à observer ? Ces questions ont conduit au développement de manières différentes d'exposer les momies par rapport aux pratiques passées. Ceci vient mettre en place notre première hypothèse selon laquelle le statut des restes humains muséalisés et les normes éthiques pour leur exposition ont évolué au fil du temps.

Au moment où ces lignes sont écrites, un grand nombre de momies égyptiennes ont été découvertes à Saqqara (Allegria, 2020). Cet événement attire l'attention et suscite l'inquiétude de nombreuses personnes. Chacune d'elles a un point de vue différent sur celui-ci en fonction de sa spécialisation et de ses intérêts. Cela nous amène à nous poser une question importante : avons-nous encore besoin de troubler la paix éternelle de personnes disparues il y a des milliers d'années aux fins du progrès de la Science et de l'Histoire ? Allons-nous, dans quelques années, cesser d'exhumer les momies égyptiennes et les laisser dans leurs lieux de sépulture, choisis par eux-mêmes et pour eux-mêmes, pour leur âme ? Par exemple, nous avons pu récemment les explorer sans les détruire, sur les lieux de leurs sépultures. Chaque humain momifié a construit sa propre tombe, l'a préparée et décorée avant sa mort, et y a mis tout ce dont il avait besoin dans sa vie quotidienne. Notamment, il était recommandé d'embaumer le corps et de placer des amulettes près de celui-ci pour qu'il puisse passer dans l'au-delà en paix et y vivre une vie aisée. Bien que ces détails permettent de comprendre le contexte d'origine de ces restes humains, ce n'est pas principalement ce dont nous allons traiter dans notre recherche. Nous allons étudier la présence dans les musées de ces restes humains, en considérant les découvertes archéologiques et

scientifiques, le développement des modalités d'exposition au public et l'idée de diffuser les savoirs auprès d'eux. Par conséquent, notre premier objectif sera de retracer le changement du statut des restes humains muséalisés et l'évolution de l'éthique de leur exposition dans les musées.

La radiographie¹ a révolutionné le monde des momies. Elle a donné des résultats très concluants, grâce auxquels les scientifiques ont pu découvrir plus d'informations sur une momie sans défaire ses bandelettes et la détruire. Cette technologie se perfectionne avec le temps et les données qu'elle nous fournit sur les momies deviennent de plus en plus précises. C'est surtout le cas avec la tomodensitométrie² : les données que les scientifiques ont fournies ont évolué, ce qui a conduit à la divulgation de nombreux « secrets » et à la capacité d'en savoir plus sur les maladies dont souffrait la personne momifiée et de déterminer son âge au décès. Ceci a énormément contribué à connaître en détail la vie quotidienne de ces personnes. Notre deuxième hypothèse est donc que la nouvelle technologie de tomodensitométrie nous a permis de percer à jour les secrets de la vie des personnes momifiées et des méthodes de momification grâce à des techniques non invasives. Cela a un impact sur la manière dont les momies sont exposées.

Au cours des dernières décennies, il y a eu une révolution concernant la tomographie, ce qui nous permet d'obtenir une image plus nette à l'intérieur d'une momie, comme c'est le cas de celles qui sont exposées dans l'exposition de notre cas d'études. Désormais, grâce à cette méthode non invasive, nous pouvons voir, par les images produites, des éléments que nous ne

¹ « La radiographie est devenue un procédé classique dans l'étude des momies. Des rayons X traversent plus ou moins un objet selon sa composition [...] Un détecteur, placé de l'autre côté de l'objet, permet de créer une image. La radiographie est donc une imagerie de projection : l'objet en entier est projeté sur une seule image plane, rendant difficile la localisation des différents constituants (on ne sait ce qui est devant ou derrière, par exemple). Il est alors nécessaire de multiplier les incidences pour bien comprendre la structure d'un objet, ce qui n'est pas toujours possible » (Mérigeaud, 2016, p. 51).

² « [...] tomodensitométrie (TDM ou CT pour Computed Tomography) a révolutionné l'imagerie médicale et s'est emparé de l'imagerie des restes humains anciens depuis une dizaine d'années. Le sujet est placé sur une table adaptée au corps humain et soumis aux rayons X. À la différence de la radiographie, on n'obtient pas une seule image de projection, mais des centaines ou des milliers d'images : le sujet est « découpé » virtuellement en fines coupes (infra millimétriques). Ces images natives faites dans un plan sont ensuite intégrées dans un logiciel de lecture qui recalcule des images dans tous les plans de l'espace. Ainsi, il est plus facile de se focaliser sur une zone d'intérêt pour faire une description précise. Une fois l'interprétation faite sur ces images 2D, des reconstructions en 3D peuvent être réalisées pour communiquer avec les autres membres de l'équipe ou le public. Il est même possible d'isoler certains constituants (segmentation) pour mieux les visualiser en 3D ou même les imprimer en 3D » (*Ibid.*).

pouvions pas déceler auparavant, et ce, sans affecter l'intégrité physique d'une momie. Grâce à la tomodensitométrie, nous pouvons alors voir, par ces images en coupe, les bandelettes, le corps et le squelette, tous les matériaux ainsi que les objets ajoutés par les embaumeurs lors de la momification. Nous avons également pu observer les amulettes accompagnant la momie dans son tant attendu voyage dans l'au-delà et savoir comment elles avaient été fabriquées. Cette technologie a contribué à la divulgation d'informations jusqu'alors méconnues relativement au processus de momification et aux méthodes d'embaumeurs, qui ont différé selon les périodes et d'un endroit à l'autre de l'Égypte ancienne. Les nouvelles données obtenues par tomodensitométrie, et les découvertes qui en découlent, affectent la manière dont les momies sont interprétées et exposées. Cela a également contribué au partage public de découvertes réalisées par les chercheurs. Par conséquent, notre deuxième objectif est de comprendre en quoi l'utilisation de cette récente technologie, la tomodensitométrie, nous dévoile des secrets sur la vie des personnes momifiées, sur les méthodes de momification et comment cela a un impact sur la manière dont les momies sont exposées.

Dès lors, la volonté de partager les résultats de ces recherches scientifiques avec le public a complexifié le travail des concepteurs d'expositions. En effet, il ne s'agit plus d'exposer des momies et de permettre aux publics de les voir. Il convient alors de les donner à voir avec leurs objets, associés dans un contexte spécifique. Les informations significatives correspondantes doivent également y trouver place à des fins interprétatives. Un travail doit donc être effectué sur le contenu et la méthode de présentation, dans un même temps de scénarisation, afin que puissent être communiquées les informations de manière simple et compréhensible aux visiteurs (Gharsallah, 2008, p. 10). Cela nous conduit à notre troisième hypothèse : l'expographie est un outil de mise en valeur des résultats de la recherche archéologique. Nous développerons cette hypothèse dans le cadre d'une exposition itinérante au sujet des momies égyptiennes.

Dans la littérature muséologique, on entend souvent l'exposition comme une histoire, un livre ou un récit (Chaumier, 2012, p. 19). Cela implique l'utilisation de l'imagination de « l'écrivain », la disposition de ses idées et ses choix quant à la manière dont il les présentera au « lecteur ». Il s'agit aussi « d'écrire » l'exposition, en commençant par la sélection des objets à exposer, puis par le choix d'une stratégie de présentation pour offrir une « lecture » au visiteur. Par cette analogie à l'univers littéraire, on comprend alors le rôle de l'expographie et de ses

outils qui permettent d'éclairer ce que le concepteur de l'exposition veut mettre en évidence par les techniques de présentation et de médiatisation. Par l'agencement des expôts et la mise en récit qui les contextualise, l'exposition « fait parler ces objets »³ pour raconter des histoires et diffuser des connaissances. La signification s'accorde alors avec le discours porté par l'exposition. Il ne faut pas oublier aussi la scénographie et ses éléments qui ont le rôle de « [...] transformer le scénario, noyau dur du programme muséographique, en scénographie, c'est-à-dire de le matérialiser dans l'espace et dans les formes (graphisme, matériaux...). Il s'agit de rendre intelligibles les concepts et les contenus en les rendant visibles » (*Ibid.*, p. 14). Notre prochain objectif est donc de décrire et d'analyser l'exposition et ses dispositifs expographiques pour comprendre comment l'expographie (écriture de l'exposition) participe à donner du sens aux objets exposés afin de mettre en valeur les résultats de la recherche archéologique au sujet des momies égyptiennes dans le cadre d'une exposition itinérante.

Notre terrain d'étude est l'exposition itinérante *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*. Elle a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, pour la première fois en Amérique du Nord, du 14 septembre 2019 au 28 juin 2020 et a été initialement produite par le British Museum. Les deux commissaires, Marie Vandenbeusch, égyptologue, et Daniel Antoine, bioarchéologue, qui ont conçu cette exposition itinérante, sont conservateurs au département de l'Égypte et du Soudan de ce musée (MBAM, 2019). Ils ont voulu partager avec le public les résultats de leurs recherches. Pour y arriver, ils ont tenté, dans cette exposition, de rendre accessibles aux visiteurs les données rassemblées pour l'occasion en réalisant un modèle 3D d'une momie, en diffusant celui-ci sur des écrans, le tout ayant comme résultat de « lever » toutes les couches supérieures afin de révéler ce qu'il y avait à l'intérieur, jusqu'au squelette. Ils ont également imprimé, à l'aide de la technologie d'impression 3D, des amulettes (fac-similés) et les ont positionnées près de certaines momies afin que le public puisse les voir comme copie des vraies choses (Vandenbeusch et Antoine, 2020). La commissaire de la version montréalaise de cette exposition est Laura Vigo, conservatrice de l'archéologie et de l'art asiatique au Musée des beaux-arts de Montréal. L'exposition propose une reconstitution de la vie de momies de six personnes ayant vécu dans l'Égypte ancienne, en exposant autour d'elles

³ « Le mythe de l'objet ventriloque », *Histoires d'expo* (Clement, 1983).

un ensemble constitué de plus de 240 objets archéologiques (Vigo, 2019, p. 20).

Le fait que les concepteurs de l'exposition soient des archéologues et des chercheurs spécialisés indique un changement, notamment que les expositions de momies et leurs sarcophages ne sont plus du domaine unique de l'histoire de l'art. En effet, il était auparavant suffisant de montrer certains objets sans partager les résultats de la recherche avec le public⁴. De plus, rassembler des objets pour reconstituer un contexte spécifique en plus de travailler sur la mise en œuvre muséale des idées indique une coopération entre les deux disciplines que sont l'archéologie et la muséologie⁵. On le réalise si on fait une simple comparaison entre cette exposition et d'autres qui se sont fondées sur la recherche du grandiose et sur la mise en scène impressionnante, visant ainsi davantage l'effet que l'aspect scientifique. L'effet a souvent caractérisé l'histoire des expositions archéologiques dans les cadres d'expositions universelles et d'expositions « blockbusters » (Mairesse, 2010, p. 221).

En comparant les deux versions de cette exposition itinérante présentée à Montréal et plus tard à Toronto, au Musée Royal de l'Ontario, du 19 septembre à 22 novembre 2020, on constate que le contexte et le récit ne changent pas. On y retrouve les mêmes textes et les mêmes vidéos diffusées. Les objets accompagnant chaque momie ne changent pas non plus. L'écriture de l'exposition ou « le traitement du discours scientifique » (Davallon, 1999, p. 94) fait initialement par l'équipe du British Museum demeure intègre. Quant à ce qui diffère entre les deux présentations canadiennes, cela relève du travail des équipes respectives des musées hôtes de cette exposition itinérante, « des réalisateurs ». Cela se joue sur le plan de la scénographie, de la « la mise en scène, en forme et en espace » (*Loc. cit.*) et que sur celui de la production et du contenu des audioguides.

L'étude des momies égyptiennes nous permet de comprendre en détail leur société et leurs objets à partir des us et coutumes d'une civilisation donnée. Pour mieux apprécier l'interprétation des objets de la civilisation égyptienne, nous devons comprendre la culture de

⁴ Muséologie d'objet : Elle concerne les musées dont le mode de fonctionnement et de présentation s'appuie principalement sur les objets de collection ; la production de la signification a partie liée avec la dimension esthétique et émotionnelle de la rencontre du visiteur avec l'objet (Davallon, 2000, p. 246-247).

⁵ Muséologie d'idée : Dans ce mode de fonctionnement et de présentation, les objets de collections ou outils de présentation sont mis au service de l'idée, appelée encore le « message » (*Ibid.*, p. 248).

la civilisation concernée. L'admiration fondée sur des critères esthétiques subjectifs peut empêcher le public d'évaluer ces objets à leur juste valeur et de les comprendre sur des bases scientifiques. En effet, le contexte culturel et historique est nécessaire à toute interprétation. Toutes les sociétés ont leurs propres codes visuels et ceux-ci ne peuvent être interprétés que dans un contexte qui leur appartient.

1. MÉTHODOLOGIE

Pour ce qui est de notre approche méthodologique, nous choisissons d'utiliser la méthode d'étude de cas (Mucchielli, 2009, p. 91) puisque nous nous intéressons et nous concentrons sur le cas et le terrain spécifique qu'est l'exposition itinérante *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*. Nous recourons à cette méthode puisque nous nous intéressons à *comment* l'expographie et ses moyens mettent en valeur des résultats de la recherche archéologique au sujet des momies égyptiennes. De plus, nous n'avons pas de « contrôle » sur l'événement étudié. Dans ces circonstances l'étude de cas est plus appropriée (*Loc. cit.*). C'est une stratégie de vérification qui encourage l'utilisation d'un grand nombre d'informations provenant de multiples sources, qui nous permet d'observer les interrelations possibles entre les variables dans le cas choisi et de l'étudier en profondeur (Mace et Pétry, 2000, p. 70-71). Yin l'a défini comme « [...] une enquête empirique qui étudie un phénomène contemporain dans son contexte de vie réelle, où les limites entre le phénomène et le contexte ne sont pas nettement évidentes et dans lequel des sources d'information multiples sont utilisées » (1984, p. 23). En conséquence, l'exposition *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés* devient notre site d'observation où nous étudions et analysons tous les facteurs qui interagissent, permettant ainsi de rendre compte de la multidisciplinarité et de la richesse de notre sujet de recherche. Cela favorise une meilleure compréhension de l'objet d'étude (Mucchielli, 2009, p. 91). Voici des considérations qui ont guidé le choix de notre cas d'étude, l'exposition *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés* comme étude de cas dans le cadre de cette recherche:

- elle comporte six momies présentées aux visiteurs;
- elle présente un grand nombre d'objets archéologiques de l'Égypte ancienne;
- elle expose des thèmes qui sont tous le résultat de recherches archéologiques;
- elle a été conçue par des archéologues et des conservateurs de musée

(expographes spécialisés);

- il s'agit d'une exposition itinérante initialement présentée par un grand musée universel, le British Museum, et qui fait le tour de nombreux pays depuis quelques années;
- elle comporte une richesse de dispositifs et de moyens utilisés par l'expographie pour la mise en valeur des sujets présentés.

Nous utilisons une combinaison des instruments de collecte d'informations pour avoir une base suffisante de données. Première méthode, l'observation directe (Mace et Pétry, 2000) pour documenter de manière efficace l'exposition et l'ensemble des dispositifs expographiques. Cette méthode favorise une connaissance beaucoup plus approfondie de l'objet d'étude que tout autre instrument de collecte d'information. Nous avons fait plusieurs visites longues et exhaustives de l'exposition choisie pour l'étude de cas pour observer tous les dispositifs expographiques et les outils de médiatisation utilisés. Nous l'avons soigneusement documentée, en prenant des photos de chaque partie de l'exposition montrant tous leurs détails, les momies et les objets archéologiques de l'Égypte ancienne qui y sont exposés ainsi que les dispositifs utilisés pour les présenter. Nous avons également procédé à une prise de notes descriptive (ou notes d'observation de terrain) (Muchielli, 2009, p. 162). Il s'agit d'un ensemble de notes descriptives et non réflexives. En soi, elles sont nécessaires pour décrire en détail ce qui ne peut pas être décrit par les autres outils, comme l'ambiance et les dispositifs sonores. Elles sont également plus précises dans la description des couleurs et de l'éclairage. En l'occurrence, nous avons dessiné un plan pour chaque partie de la salle d'exposition, pour la décrire, en précisant où, comment et par quels moyens chaque objet est exposé et mis en valeur, ainsi que les limites physiques (espace) de chaque séquence de l'exposition. Nous avons comparé ces plans avec ceux de la même salle qui se trouve sur le site web officiel du Musée des beaux-arts de Montréal pour vérifier que nous les avons adéquatement dessinés. Nous avons également transcrit et enregistré tous les textes utilisés dans l'exposition, que ce soit sur les murs et les étiquettes accompagnant les objets, ou utilisés à travers les vidéos. Nous avons également obtenu une copie des fichiers avec le contenu de l'audioguide.

Ensuite, la deuxième méthode utilisée est l'observation documentaire (Mace et Pétry, 2000, p. 90). C'est un instrument utile pour notre recherche, qui nous aide à collecter des informations

pertinentes vis-à-vis de l'objet d'étude. Une revue de littérature comportant des lectures ayant été choisies dans le but de discriminer les textes pour en identifier les plus représentatifs, les plus clairs et les plus informatifs afin de servir notre projet de recherche. Cette revue de littérature a abouti au cadre théorique qu'est « [...] la synthèse structurée des concepts qui a résisté à l'analyse critique de la littérature. Il est l'outil qui permettra d'organiser la collecte des données porteuses de sens, en réponse aux questions de la recherche et d'ébaucher des interprétations fécondes des résultats de l'analyse » (Muchielli, 2009, p. 17).

Selon les principaux concepts théoriques et empiriques de la problématique et les champs disciplinaires auxquels elle se réfère, cet instrument de collecte d'informations permet de constituer une base solide d'informations, qui se cristallise à travers l'état de la question. Ce chapitre ultérieur fédère toutes les informations relatives à notre projet de recherche dans ses divers domaines comprenant les concepts empiriques et théoriques relatifs à notre sujet de recherche que sont : la momie, l'expographie, la mise en valeur, l'archéologie et le dispositif.

Ensuite, afin de vérifier notre troisième hypothèse et ainsi de vérifier l'objectif s'y rattachant (mise en valeur de résultats des recherches archéologiques par l'expographie; comprendre comment l'expographie (écriture de l'exposition) participe à donner du sens aux objets exposés) nous avons un temps considéré la méthode de l'entrevue de groupe (Mucchielli, 2009, p. 122). Pour cette méthode de recueil d'informations, les techniques de l'entrevue non directive centrée (ou compréhensive) sont mises à contribution (*Loc cit.*) et appliquées à un groupe de personnes. Dans le cas qui nous concerne, les personnes ayant travaillé à la réalisation de l'exposition retenue pour notre recherche ont été considérées pour un entretien collectif. Cette méthode d'entretien permet d'avoir plus d'informations subjectives (description, point de vue, analyse...). L'approche non directive de celle-ci permet de lancer quelques thématiques, de poser des questions précises et de demander aux personnes impliquées de discuter sur ces thématiques. Cette méthode est utile à un projet de recherche, car les opinions et les points de vue ne sont pas des données que l'on peut facilement trouver dans les documents de travail et les archives.

Toutefois, la crise pandémique a rendu difficile, voire impossible, l'accès aux musées en raison de leur fermeture pendant la période de collecte de données de notre projet. Il n'a pas été

possible, même en visioconférence, de regrouper les personnes visées pour des entrevues de groupe. La disponibilité de ces personnes, même de manière individuelle, a été compromise par la crise. En contrepartie, celle-ci a amené les musées à rendre disponible sur Internet de nombreuses vidéos de rencontres et entretiens avec des professionnels du domaine. Cela nous a permis de recourir à des entretiens avec divers commissaires de l'exposition itinérante, notre cas d'étude. L'entretien le plus important est celui avec les deux concepteurs de l'exposition dans sa version présentée au Musée royal de l'Ontario, Antoine et Vandenbeusch. Cet entretien s'articule autour de leur travail de réalisation de l'exposition et présente une discussion sur leur sélection des momies, sur les objets archéologiques les entourant dans l'exposition et sur les thèmes ainsi présentés⁶ (rom.on.ca). Cela nous a permis d'obtenir, en termes de collecte de données, les informations dont nous avons besoin pour notre recherche.

Par ailleurs, dans le cadre de l'analyse de notre étude de cas, nous avons choisi d'analyser une des momies exposées. Ces momies font partie d'une collection muséale du British Museum, remontant à plus d'un siècle (britishmuseum.com). Analyser en profondeur l'une des momies de l'exposition, la momie de Nestaoudjat, en tant qu'objet de musée, faire la lumière sur toute son histoire comme source de signification, a éclairé nos hypothèses. Cela contribue aussi à l'atteinte de nos objectifs, soit celui de retracer l'évolution du statut des restes humains muséalisés et de l'éthique relative à leur exposition. Cela permet de documenter sa vie et son parcours jusqu'à son arrivée au musée et ainsi suivre son changement de statut. Cette analyse contribue également à identifier les intentions de sa présentation expographique et ainsi la nature de son utilisation. Nous pouvons particulièrement comparer la façon dont elle a été présentée avant et après son analyse par tomodensitométrie et constater quelles données ont ainsi pu être obtenues, voire ajoutées à sa présentation et comment celle-ci en a été impactée. Ainsi, nous pouvons découvrir quelles informations obtenues ont été sélectionnées par les concepteurs pour être partagées aux publics et comment elles ont été présentées à travers notre cas d'étude. Par l'analyse de la momie de Nestaoudjat, nous nous concentrons sur quelques questions importantes : Comment analyser une momie ? Quelles sont les différentes manières de l'étudier et quels en sont les impacts ?

⁶ Diffusé sur le site web officiel du Musée royal de l'Ontario le 30 septembre 2020 et intitulé « Les momies égyptiennes : Nouvelles démarches et dernières découvertes ». <https://www.rom.on.ca/en/rom-at-home/conversations/les-momies-egyptiennes-nouvelles-demarches-et-dernieres-decouvertes>

Comment la technologie qu'est la tomodensitométrie a-t-elle affecté la momie et son analyse ? Comme nous l'avons écrit plus haut, cette technologie nous offre, par des techniques non invasives, de nouvelles données sur la vie des personnes momifiées et sur les méthodes de momification. Cela permet de rendre compte de l'impact de cette technologie sur la manière dont les momies sont analysées, interprétées et exposées.

En plus de décrire la momie de Nestaoudjat et de présenter sa fiche d'identification du British Museum, la méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu (2006) est, dans le cadre de son analyse, mise à contribution en tenant compte de son statut de restes humains. Cette méthode est explicitée au chapitre consacré à l'étude de cas, pour permettre une compréhension davantage appliquée du lecteur de cette méthode en trois étapes. Sont mis également à profit d'autres méthodes d'analyse et des textes, comme ceux d'Erwin Panofsky (1967) et d'Yves Bergeron (2011). L'exposition, sujet de notre mémoire, est ensuite présentée et son parcours décrit : le découpage de l'espace, les momies et les objets archéologiques exposés ainsi que les dispositifs utilisés pour les présenter. En termes d'analyse approfondie, nous nous concentrons sur une partie de l'exposition, soit celle qui couvre l'entrée et les deux premières salles. Celle-ci est représentative des dispositifs utilisés dans le reste de l'exposition et nous permet de comprendre les techniques de présentation et les stratégies utilisées à l'échelle de l'ensemble de l'exposition.

Enfin, pour assurer la crédibilité de la recherche, nous utilisons la technique de validation par triangulation des données (Muchielli, 2009, p. 285) en croisant les données des trois méthodes identifiées dans ce chapitre.

Cette triangulation nous permet d'atteindre nos objectifs de recherche et de vérifier nos hypothèses en regard de notre étude de cas.

2. ÉTAT DE LA QUESTION

2.1. Momie égyptienne

2.1.1. Fascination et acquisition

« Des cadavres ont duré autant que des pyramides » (Voltaire, 1756, p. XXI).

Les momies font depuis toujours l'objet d'une curiosité, voire d'une fascination de la part de tous ; que l'on soit historien, archéologue, égyptologue ou le grand public, elles interrogent, perturbent, suscitent un intérêt qu'on ne parvient pas toujours à décrire justement. Quelle que soit sa provenance, son histoire, ou son ancienneté, la momie fascine tout d'abord, car elle est le dernier reflet de la vie et la mort de l'individu, un reflet matérialisé, qui transcende les années, voire les siècles, pour finalement être découverte par ceux qui sont en capacité d'interpréter ou d'au moins retracer le mode de vie de la personne momifiée.

En effet, l'humain sait qu'il est mortel et que rien ne peut empêcher cette fatalité ; et pourtant, les humains ont su berner la nature et des règles qui régissent d'ordinaire la mort en trouvant un moyen de conserver les dépouilles durant une longue période. Les premiers spécimens remontent à l'Égypte ancienne ; l'embaumement correspond à un rite purement religieux. Les Égyptiens croyaient alors en l'immortalité, et la momification permettait de ne pas laisser le corps se dégrader, au moyen de matières balsamiques après un processus d'assèchement du corps. Au XVI^e siècle, les momies découvertes lors de recherches archéologiques en Égypte deviennent des objets de collection pour les populations européennes qui enrichissent les cabinets d'amateurs et signent le début de la fascination pour les corps embaumés. C'est d'ailleurs à cette époque que l'engouement pour les momies est le plus fort (Robles, 2011). Cela rejoint ce qui est mentionné sur le site du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), que depuis le XVI^e siècle, des restes humains ont

commencé à être présents dans les cabinets de curiosités des collectionneurs. Les momies égyptiennes représentent actuellement la plus grande quantité de restes humains présentée dans les institutions muséales françaises (<https://c2rmf.fr/collection/les-restes-humains-patrimonialises>).

La momification comporte par ailleurs à l'origine une grande part symbolique ; il s'agit de la dernière étape avant de permettre à l'individu de rejoindre l'éternité et, pour reprendre les mots de l'anthropologue Louis-Vincent Thomas : « *Lavé et paré, le mort offre une image magnifiée de sa personne comme pour donner un démenti solennel au pouvoir dissolvant de la mort* » (Thomas, 1985, p. 149). Et dans une logique de remplacement du corps humain vivant par la momie, la relation par rapport au corps de la personne défunte pourrait devenir fétichiste dans la mesure où la momie comble une absence, d'après l'interprétation que fait Freud du fétichisme⁷ (Robles, 2011). Selon le Grand Robert de la langue française en ligne, le fétichisme est le culte des fétiches et la forme originelle de la religion.

La fascination pour les momies ne date pas d'hier : comme le décrit Fanny Robles⁸, les cadavres momifiés datant de l'Égypte ancienne suscitaient entre autres un intérêt « érotique et macabre ». C'est en Grande-Bretagne que cette fascination est particulièrement forte. Robles décrit la momie comme un « *corps imperméable au temps* » et une « *réponse fétichiste à la mort* ». Elle confère d'ailleurs aux momies une fonction « *spectaculaire et symbolique* » (2011, p.21). Cette fascination du corps embaumé commence à apparaître auprès du grand public principalement avec le cinéma d'horreur (par ex, *Psycho* d'Alfred Hitchcock 1960). Le cinéma n'est pas le seul art à donner une dimension d'horreur au corps embaumé puisque la littérature anglaise portant sur le thème des morts-vivants (par ex., *Frankenstein* de Mary Shelley, 1818) connaît un certain succès. Les premiers livres portant sur la résurrection des momies apparaissent. Au début du XIX^e siècle, on assiste également à la naissance d'un nouvel art

⁷ « Dans son étude de la momie comme fétiche, Kelly Hurley rappelle l'interprétation freudienne qui définit le fétiche comme un objet qui vient compenser pour l'enfant l'absence de phallus maternel. Il retient de Freud l'idée que le fétichisme procède à la substitution d'un objet fantasmatique, mais puissant, à un objet perdu ou susceptible de l'être » (Hurley, 2008, p. 189, cité par Robles, 2011).

⁸ Domaines de recherche : Empires britannique et français au XIX^e siècle – Afrique coloniale/Histoire des sciences (ethnologie, anthropologie) XIX^e siècle – Muséologie/Spectacles coloniaux – Performance postcoloniale/Science-fiction anglophone et francophone XIX^e -XXI^e siècles, afrofuturisme/Littérature et culture visuelle victoriennes – Littérature comparée – Littérature de voyage/Siècles d'étude : XIX^e, XX^e, XXI^e siècles

funéraire, à savoir l'apparition d'ornements égyptiens inspirés des nombreuses trouvailles faites, et rapportées en Angleterre depuis l'Égypte (Robles, 2011).

Des séances de débandelettage des momies ont également lieu, organisées par une élite aristocratique sous couvert de découverte scientifique. En France, certaines personnes procèdent à ce type de séances en public, notamment à l'exhibition de la momie de Padiimenipet, fils de Sôter, en 1823 par Frédéric Cailliaud, un des pionniers de l'égyptologie à Paris. Il a constitué une collection particulière qui comportait des momies et leurs cercueils, à l'image de beaucoup d'Européens qui commençaient à visiter les rives du Nil au début du XIX^e siècle. Nous pouvons citer aussi la momie qui fut offerte à la Société académique de Nantes, débandelettée en 1826, répertoriée dans le Journal de Médecine. Cailliaud organisa d'ailleurs un autre débandelettage en 1843 à l'occasion du Congrès scientifique de France au sein de la Société des beaux-arts de Nantes (Guérin, 2013, p. 13).

Cette fascination et cette curiosité ont conduit à objectifier le corps momifié et sa culture. La culture définit la valeur pécuniaire des restes humains ; dans le cas présent, les momies égyptiennes possèdent une grande valeur marchande, car datant de l'Égypte ancienne (Robles, 2011). Elles deviennent un objet de collection pour les populations européennes qui enrichissent les cabinets de curiosité, notamment certains égyptologues ainsi que quelques colonels de l'armée, des scientifiques et des diplomates qui reviennent de leurs expéditions d'Égypte avec un certain nombre de momies. Ces momies sont ensuite transférées aux musées. Par exemple, l'une des momies visibles à l'exposition *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés* avait été achetée par un colonel de l'armée qui en fit cadeau ensuite au musée (Vandenbeusch, conférence ROM 2020) ; une autre momie fut achetée par le British Museum grâce à un diplomate. Elles figurent actuellement parmi les momies de la collection du British Museum qui compte presque 80 momies de l'Égypte ancienne (<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG62925>).

De nombreux musées ont également financé et participé à des fouilles pour partager les découvertes avec l'Égypte. Nous pouvons aussi citer la contrebande d'antiquités, qui engendre la vente des momies aux musées (Bierbrier, 1995). Certaines momies ont été restituées après qu'il a été prouvé qu'elles étaient l'objet de contrebande, y compris la momie présumée du roi

Ramsès Ier, qui était le clou de la collection du Musée Michael Carlos de l'Université Emory d'Atlanta aux États-Unis (L'OBS, 2003).

Jusqu'à présent, les expositions qui présentent les momies et l'art funéraire de l'Égypte ancienne figurent parmi les expositions les plus appréciées par les visiteurs, telle que *Toutankhamon* (du 23 mars au 22 septembre 2019 à la Grande Halle de la Villette), qui exposait intégralement la tombe du pharaon. Elle a été la plus visitée en France avec un record de 1,42 million de visiteurs (Agence France-Presse, 2019). Il y a également l'exposition sélectionnée pour notre recherche *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*. En raison de sa grande popularité, le Musée des beaux-arts de Montréal a prolongé deux fois sa tenue (mbam.qc.ca).⁹

La fascination pour les momies semble être sans fin et toujours plus importante. Dans un premier temps, elle a connu son apogée en Europe, puis dans l'inconscient collectif grâce à l'art. En général, l'acquisition des restes humains a posé de nombreuses problématiques. Il est donc pertinent d'analyser le contexte actuel de l'étude et de l'exposition des restes humains.

2.1.2. Restes humains muséalisés

2.1.2.1. Définition (*statut ambigu*)

« Les restes humains sont des éléments matériels issus ou directement associés à un corps humain, acquis à partir de la dépouille d'un être humain ou trouvés dans un contexte archéologique : squelette ou partie de squelette, parties anatomiques, mais aussi, dans certains cas, témoignages culturels conçus à partir d'éléments du corps humain (livre relié ou abat-jour en peau humaine, corps naturalisé ou "plastiné") » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.559).

Cela rejoint la vision de Laure Cadot, restauratrice d'objets ethnographiques, spécialisée dans la prise en charge des restes humains, vis-à-vis des restes humains et de tout élément provenant directement du corps humain, indépendamment de la période à laquelle le sujet a évolué. Nous pouvons ainsi citer comme exemple tout ossement, cadavre momifié, préparation

⁹ Une première prolongation jusqu'au 29 mars 2020 (https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2019/11/MBAM-Communique-Momies-prolongation_Final.pdf) et une deuxième jusqu'au 28 juin 2020 (<https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/momies-egyptiennes-passe-retrouve-mysteres-devoiles/>)

anatomique¹⁰, sèche ou en fluide, ou relique provenant de restes humains. Ces derniers sont aussi nombreux que divers et cela soulève de nombreuses problématiques. Parmi elles, la question du statut des restes humains est ambigu ; doit-on parler de corps-objet ou de corps-sujet ? Les restes humains sont-ils de simples objets archéologiques, des reliques d'histoire et d'anthropologie ? Ou doivent-ils être considérés comme des sujets, car étant rattachés à un être humain et une culture ? Ici, c'est notamment la question de la dignité humaine qui est importante. Au-delà de la dimension de dignité humaine, les musées exposant des restes humains de populations anciennement colonisées doivent également conjuguer avec une demande de ces populations qui demandent réparation des préjudices matériels et moraux causés durant les siècles précédents (Cadot, 2007).

Deux contextes fondamentaux ont été identifiés, soulevant la question des restes humains dans les musées. D'une part, certaines communautés ethniques, dont les pays étaient auparavant colonisés, demandent à récupérer les restes humains de leurs ancêtres afin de s'assurer qu'ils soient traités d'une manière qui respecte leurs traditions culturelles. Ceci a conduit à l'adoption de lois permettant le rapatriement des restes humains dans leur communauté d'origine dans certains pays comme l'Australie, le Canada¹¹, les États-Unis¹² et la Nouvelle-Zélande¹³. D'autre part, certains pays s'interrogent sur le statut particulier de ces types d'objets de musée (momies ou squelettes issus de sépultures découvertes dans un contexte archéologique) et exigent qu'une méthode de présentation spécifique assure un respect adéquat pour traiter de ces restes humains ou qu'ils soient retirés des expositions (Desvallées et Mairesse, 2011).

Ces dernières années ont été importantes pour l'évolution du traitement muséal des restes humains, car divers spécialistes ont participé avec ouverture à plusieurs rencontres et échanges d'idées. Notamment, en 2004, a eu lieu le XV^e Congrès international d'archéologie d'Argentine,

¹⁰ On désigne par le terme de « préparation anatomique » tout élément de dissection qui représente une partie du corps humain (Cadot, 2007).

¹¹ Projet de loi C-391 : Loi concernant une stratégie nationale sur le rapatriement de restes humains et de biens culturels autochtones (2019). <https://www.parl.ca/DocumentViewer/fr/42-1/projet-loi/C-391/troisieme-lecture>

¹² Native American Graves Protection and Repatriation Act (1990). https://fr.wikipedia.org/wiki/Native_American_Graves_Protection_and_Repatriation_Act

¹³ Loi de 1992 sur le Te Papa Tongarewa de la Nouvelle-Zélande.

consacré au thème de la non-exposition de restes humains dans les musées. En 2008¹⁴ s'est tenu un symposium international, organisé par le musée du quai Branly- Jacques Chirac, au sujet des collections anthropologiques en contexte muséal afin de débattre de l'éthique de conservation et d'exposition des restes humains. Enfin, le Comité international pour les musées et les collections d'archéologie et d'histoire¹⁵ a proposé un colloque intitulé « MAD : Museums and Disasters » dont la thématique était l'exposition des désastres et de la mort (Tessier, 2009). Aussi, plusieurs colloques et tables rondes sur le sujet ont eu lieu, qu'il s'agisse de conservation ou de journées d'étude sur l'exposition des restes humains de toutes sortes.

Par ces occasions de réflexion, la compréhension du statut des restes humains a évolué et ces progrès consolident leur présence légitime dans les collections patrimoniales et leur exposition dans les musées. Cela a conduit à orienter les pratiques professionnelles au niveau international. L'intérêt pour ces collections s'est accru, leurs études se sont approfondies et des expositions de vulgarisation de ces connaissances ont été organisées (Cadot, 2015).

Par ailleurs, tout reste humain est rattaché à un certain patrimoine qu'il faut mettre en valeur et protéger. La plupart de ces problématiques sont d'ordre éthique, comme nous le verrons dans la prochaine partie.

2.1.2.2. Éthique et exposition

Les restes humains posent également d'importantes problématiques en termes d'éthique et d'exposition. La question de l'éthique est entre autres liée à la patrimonialisation (Cadot, 2007).

Durant le XIX^e siècle, il faut rappeler que les momies apportées d'Égypte étaient davantage considérées comme des objets de valeur que comme des personnes. Elles ont fait l'objet de ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui un trafic marchand à grande échelle. Robles évoque d'ailleurs le contexte politique instable en Égypte au début de ce siècle, ayant encouragé l'Angleterre et aussi la France à procéder à des « pillages » des restes humains et des richesses qui les accompagnaient (2011).

¹⁴ « Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées ». Symposium International, musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, 22-23 février 2008.

¹⁵ Un des comités internationaux qui composent l'ICOM.

Heureusement, ces questions éthiques ont été abordées par les professionnels. En définitive, et sur le plan international, seul le code de déontologie proposé par l'ICOM aborde le sujet des restes humains dans les musées. Lors de la révision du Code déontologique¹⁶ en 2004, différents articles concernant la conservation, l'exposition et la restitution des collections anthropologiques ont été adoptés. Ils insistent sur la dignité à accorder aux restes humains dans les musées, et sur le respect à accorder aux croyances des communautés d'origine. Par exemple, l'UNESCO, dans sa convention de 1972 pour la sauvegarde du patrimoine culturel, ne traite pas directement des restes humains. Même la Convention de La Haye, de 1954, pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé ne traite pas des collections anthropologiques (Tessier, 2009, p. 5). À titre d'impact de la révision de 2004 du Code déontologique de l'ICOM, notons l'exemple d'une momie égyptienne retirée de l'exposition du Musée d'art et d'histoire de la ville de Genève. Celle-ci a été remise dans son cercueil, couvercle refermé. Au XIX^e siècle, plus précisément en 1824, cette momie avait été débandelettée et exposée pendant longtemps dans ce musée (<https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/momie-de-femme/d-0242>).

En fait, toute exposition de restes humains doit se faire dans un souci de transmission d'information aux publics, et ce dans un contexte scientifique (Cadot, 2007). Le musée se doit d'apporter des connaissances en diffusant le savoir. Est-il pertinent d'exposer des restes humains pour se faire ? Ceci n'a d'intérêt que si l'exposition a lieu dans un cadre dédié, dans un contexte

¹⁶ Articles du code déontologique de l'ICOM révisé en 2004 à la 21^e Assemblée Générale de Séoul. (Thème : Musée et Patrimoine Immatériel) :

2.5 Matériel culturel sensible : Les collections composées de restes humains ou d'objets sacrés ne seront acquises qu'à condition de pouvoir être conservées en sécurité et traitées avec respect. Cela doit être fait en accord avec les normes professionnelles et, lorsqu'ils sont connus, les intérêts et croyances de la communauté ou des groupes ethniques ou religieux d'origine (voir aussi 3.7 et 4.3).

3.7 Restes humains et objets sacrés : Les recherches sur des restes humains et sur des objets sacrés doivent s'effectuer selon les normes professionnelles dans le respect des intérêts et des croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine (voir aussi 2.5 et 4.3).

4.3 Exposition des objets « sensibles » : Les restes humains et les objets sacrés seront présentés conformément aux normes professionnelles et tiennent compte, lorsqu'ils sont connus, des intérêts et croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine, avec le plus grand tact et dans le respect de la dignité humaine de tous les peuples.

4.4 Retrait de la présentation publique : Le musée doit répondre avec diligence, respect et sensibilité aux demandes de retrait, par la communauté d'origine, de restes humains ou d'objets à portée rituelle exposés au public. Les demandes de retour de ces objets seront traitées de la même manière. La politique du musée doit définir clairement le processus à appliquer pour répondre à ce type de demandes.

historique et scientifique, autrement, le visiteur n'apprend pas grand-chose sur le sujet (Tessier, 2009). Comme l'a affirmé également Alexandra Fletcher (2014), conservatrice au Département du Moyen-Orient au British Museum, dans son article « In respect of the dead : human remains in the British Museum », rien ne justifie la présentation voyeuriste de restes humains comme simples objets de curiosité morbide. Les restes humains ne doivent pas être exposés s'ils ne sont pas au cœur des connaissances transmises. D'ailleurs, cette préoccupation a conduit au retrait de certains restes humains des galeries du British Museum (blog.britishmuseum.org). Le piège à éviter est donc de transformer la visite culturelle en un divertissement. Il ne convient pas de donner à uniquement à voir une dépouille humaine comme un objet. La dimension de dignité humaine disparaît alors. Exposer des restes humains tel des objets, cela revient à les destituer de leur dimension sacrée, spirituelle. En parallèle, la violence, le voyeurisme et un certain goût pour le morbide n'ont jamais été aussi présents et accessibles que dans l'actualité, y compris dans les médias. Dans l'inconscient collectif, cela engendre une demande de sensations qui répond à ces besoins. Un danger rôde pour les musées, celui de vendre le corps comme un objet d'amusement (Tessier, 2009, p. 3-4). Ou, selon Janet Browne¹⁷ et Sharon Messenger, « [...] le fait que l'exhibée soit morte donne au spectateur la possibilité de l'observer sans gêne » (Browne et al., 2003, p. 159, cité par Robles, 2011).

C'est à ce stade que la muséographie entre en jeu afin de permettre au visiteur de s'informer tout en gardant une certaine distance, pour lui, et en tout respect des restes humains. Le discours sur le corps dépend donc de la stratégie de muséographie mise en place. Tous les visiteurs sont différents, et chacun devrait pouvoir voir en se cultivant (Cadot, 2007).

¹⁷ Janet Browne est une historienne des sciences britannique, connue pour ses travaux sur l'histoire de la biologie du XIX^e siècle.

2.2. Archéologie égyptienne (Égyptologie)

2.2.1. Début de l'égyptologie

Selon le Grand Robert de la langue française en ligne, l'archéologie est « [...] l'étude scientifique des civilisations disparues au moyen des témoins matériels qui en subsistent ; ensemble des techniques de recherche et d'interprétation que cette étude met en œuvre [...] Archéologie égyptienne (égyptologie) » (Article « Archéologie »). L'égyptologie est la science des objets de l'Égypte ancienne, qui se concentre sur leur interprétation et leur compréhension, en particulier en s'appuyant sur l'étude des inscriptions. Elle est apparue au XIX^e siècle et devient une vraie discipline durant la première moitié de ce siècle. Cette période correspond au début de la découverte des objets égyptiens et de la compréhension de sa langue. Jean-François Champollion¹⁸ en est l'acteur principal (1820-1830) par son déchiffrement de la langue hiéroglyphique, mais également par ses principes de classifications des objets de l'Égypte ancienne mis en place dans les salles qu'il a créées pour le Louvre (Juliette Tanré-Szewczyk, 2017, p. 6-10). Cela rejoint les propos de Lidia Ambroziak au sujet de l'engouement pour les explorations des antiquités égyptiennes en Europe, qui remontent à l'époque napoléonienne (2016, p. 1).

Avant la science de l'égyptologie, il y avait l'égyptophilie, c'est-à-dire l'amour de l'Égypte. Elle était caractérisée par les gens passionnés par l'Égypte et par ses objets, individus qui se sont rendus en Égypte pour obtenir certains de ces objets afin de les exposer dans leurs cabinets de curiosité. Ce qu'ils ont écrit au cours de leurs voyages a servi de source d'inspiration à l'égyptomanie¹⁹ tels que leurs croquis, dessins, textes, etc. (Jean-Marcel Humbert, 1989, cité

¹⁸ Jean-François Champollion dit Champollion le Jeune (1790-1832) est un égyptologue français. Il est le premier à déchiffrer les hiéroglyphes par sa découverte d'un système de déchiffrement qui est « un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique, dans un même texte, une même phrase, je dirais presque dans un même mot. » (Champollion, 1824, p. 327). Ce déchiffrement a été possible grâce à l'étude des premiers cartouches royaux de Ptolémée V sur la pierre de Rosette et ceux de Cléopâtre sur un obélisque. Champollion est considéré comme le père de l'égyptologie (Énel et Héry, 1992, p. 19).

¹⁹ « [...] l'égyptomanie n'est autre qu'une réutilisation d'éléments décoratifs qui ne se soucie pas du contexte d'origine. Ceux-ci sont empruntés à l'Égypte antique et non contemporaine » (J-M. Humbert, 1989, p. 12, cité par Boyer, 2018, p. 8).

par Boyer, 2018).

2.2.2. Recherches sur les restes humains

Les recherches sur les restes humains sont aussi importantes que nombreuses. Qu'il s'agisse d'une momie, d'un simple ossement ou d'une préparation anatomique, analyser de près un reste humain équivaut à consulter des données scientifiques datant de quelques années à plusieurs siècles. Ils « [...] peuvent contenir des informations indispensables à la connaissance, constituant de véritables documents d'archive » (Tessier, 2009, p. 3). L'organisme vivant qu'est le corps humain enregistre physiquement et biologiquement le mode de vie d'individus qui ont disparu il y a bien longtemps. « Les restes humains ont fait l'objet de nombreuses recherches qui revêtent peu à peu un aspect scientifique au cours du 19^e siècle » (c2rmf.fr). Ces recherches ont commencé avec les séances de débandeletage des momies organisées par une élite aristocratique sous couvert de découvertes scientifiques. Certains égyptologues et scientifiques procédaient également à des séances publiques de débandeletage et ce, parfois même au musée. On a cité les séances de débandeletage organisées par Cailliaud, l'un des pionniers de l'égyptologie à Paris à de différentes occasions (Guérin, 2013, p. 13) et on peut citer également l'égyptologue Margaret Murray qui a débandeletté une momie au musée de l'Université de Manchester en 1908 (Whitehouse, 2013).

Au XIX^e siècle, des musées prestigieux, tels que le Muséum national d'Histoire naturelle de Paris et le British Museum de Londres, sont parvenus à rassembler de grandes collections de restes humains et ont permis à leurs naturalistes et anthropologues d'élargir le champ de leurs recherches. Ces recherches ont notamment permis de comparer les restes humains entre eux pour établir une typologie des groupes de populations de l'Égypte ancienne. Les momies égyptiennes avaient déjà pris place dans les cabinets de curiosité dès la fin du XVI^e siècle. Ces cabinets ont également été les noyaux des premières grandes collections ostéologiques et médicales de ces deux musées qui étaient les principaux porte-étendards du développement de ce type de collections (Cadot, 2007).

De plus, les progrès de la médecine durant le siècle des Lumières et de meilleures conditions d'embaumement (« les progrès considérables en matière de conservation et

d'embaumement des tissus humains ») au fil du temps ont permis aux recherches scientifiques de se faire plus précises. Dans le milieu universitaire, l'avancée scientifique à ce niveau est flagrante puisque les matières et restes humains utilisés pour la dissection peuvent désormais se conserver au-delà d'une séance. De nos jours, les technologies de pointe permettent d'étudier des restes humains et de tirer des conclusions scientifiques en un temps record. Nous pouvons citer l'exemple de l'imagerie médicale (la radiographie et la tomodensitométrie) ainsi que la génétique (*Loc. cit.*). « Les analyses ont aussi amélioré les connaissances sur les procédés de momification, les pratiques funéraires et les caractéristiques des peuples et individus concernés : pathologie, régime alimentaire, données anthropologiques, etc. » (c2rmf.fr).

Si nous prenons le cas des momies présentées dans l'exposition qu'est notre étude de cas, le British Museum les a soigneusement analysées et étudiées au moyen de ces nouvelles technologies non invasives. Au fur et à mesure que la technologie progresse, nous obtenons des informations de plus en plus précises. Ultérieurement dans ce mémoire, nous préciserons d'ailleurs certaines informations qui furent mal analysées par le passé, comme c'est le cas pour la momie Nestaoudjat. Cette dernière avait été identifiée comme la dépouille d'un homme, et quelques années plus tard, les spécialistes ont découvert qu'il s'agissait en réalité de la momie d'une femme (Vandenbeusch et Antoine, 2020).

La valeur scientifique des restes humains est importante et doit être protégée. Cela fait partie des problématiques soulevées par la communauté scientifique. Au fil de l'histoire, on dénombre beaucoup de cas où les restes humains ont été endommagés, directement ou non, par l'Homme. Prenons l'exemple de la momie égyptienne du muséum de Nantes qui fut partiellement débandelettée et présentée debout dans une vitrine de 1924 à 2004. Cet acte eut des conséquences néfastes. De nombreuses interventions ont été faites sur cette momie pour la fixer et l'exposer de manière verticale telles que le perçage des genoux, du bassin, du dos et du crâne. On a utilisé une tige métallique pour solidariser la tête au reste du corps, et on y a également trouvé des traces de matériaux adhésifs (Guérin, 2013). De même, les séances de débandelettage mentionnées plus haut ont également été fatales pour un grand nombre de spécimens, probablement des milliers de momies étant donné le nombre de dépouilles récoltées à l'époque. Parmi les nombreux facteurs de risque humains, nous pouvons citer ainsi « [...] la méconnaissance, l'inattention, voire l'indifférence ou le désintérêt » (Cadot, 2007, p. 8) ainsi

que les manipulations hasardeuses des restes humains. Nous percevons ainsi le double rôle que l'Homme a joué dans la préservation des restes humains : il est à la fois celui qui les a le plus endommagés au fil de l'Histoire, mais aussi celui qui a pu les protéger au mieux (Cadot, 2007).

2.2.3. Objet (archéologique d'Égypte ancienne)

« S'il existe quelque chose de curieux au monde parmi les monuments des arts et d'intéressant pour l'histoire de l'homme, on peut dire que ces qualités appartiennent spécialement aux monuments de la première période égyptienne, puisqu'ils sont antérieurs de vingt siècles peut-être à tout ce que les autres peuples nous ont légué de débris antiques. »

Emmanuel de Rougé dans la Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités égyptiennes au Musée du Louvre (1849, p. vj-vij).

2.2.3.1. Définition

Selon le dictionnaire de l'Académie française (*s.d.*), le terme *objet* apparaît en français au XIV^e siècle, sous la forme « object », emprunté au latin médiéval *objectum*, « [...] ce qui est placé, jeté devant ». Il se définit comme :

I. Ce qui s'offre à la perception. 1. Tout ce qui affecte les sens et, en particulier, tout ce qui s'offre à la vue, au toucher. Par extension, Tout ce qui se présente à l'esprit, occupe la pensée. Dans son acception philosophique, l'objet est : Ce qui est donné dans l'expérience, ce qui s'offre à la connaissance ; la chose même qui est pensée, par opposition au sujet, l'être pensant. 2. Chose, réalité matérielle, destinée à un usage précis. II. Ce sur quoi porte une faculté, un sentiment. 1. Ce à quoi s'appliquent l'esprit, l'entendement, la volonté ; fin que l'on se propose d'atteindre. Spécialement. Matière d'une science, d'un art, d'un ouvrage. 2. Personne ou chose sur laquelle se porte un sentiment, s'exerce une action.

Krzysztof Pomian, historien et philosophe franco-polonais qui a publié plusieurs ouvrages sur l'histoire des collections et des musées, et qui fut directeur scientifique du Musée de l'Europe à Bruxelles, définit la collection comme « [...] tout ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposés au regard » (1987, p.18).

Dans le Dictionnaire encyclopédique de la muséologie, Mairesse et Desvallés définissent l'objet de musée, que l'on nomme parfois « muséalie », comme :

[...] une chose muséalisée²⁰, une chose pouvant être définie comme toute espèce de réalité en général. L'expression « objet de musée » pourrait presque passer pour un pléonasma dans la mesure où le musée est non seulement un lieu destiné à abriter des objets, mais aussi un lieu dont la principale mission est de transformer les choses en objets (2011, p. 385).

Selon Serge Chaumier, sociologue de formation et professeur de muséologie (2012, p. 68), cet objet peut être aussi immatériel que les sons, les bruits et les témoignages, qui sont exposés en tant que des objets de patrimoine dans les musées.

L'archéologie est « [...] une science des objets et de leur interprétation » (Schnapp, 1993, p. 28). Emilie Flon croit qu'elle est donc « [...] une science de l'interprétation des indices des sociétés passées que constituent les vestiges. » L'objet est donc considéré comme archéologique lorsque la science prouve qu'il provient bien de la période passée concernée. C'est cette preuve scientifique de son authenticité qui lui confère un statut symbolique de patrimoine (2006, p.4). Cet objet est « le document de première main » (Trouche et Flon, 2013). Nathalie Lienhard considère aussi que l'objet de la vie antique se transforme en un objet archéologique, après son dégagement au cours des fouilles (2012, p. 1).

Dans son article « Musée archéologique : art, nature histoire », Pomian a décrit les pièces archéologiques exposées dans les musées en mentionnant une caractéristique commune à toutes ; en effet, elles ont été « recueillies au hasard des trouvailles ou à l'issue de fouilles plus ou moins méthodiques » à l'exception de quelques-unes d'entre elles. Ce qui montre que, durant la dernière période de leur histoire, avant qu'elles ne soient retrouvées, elles « ont perdu leurs fonctions originaires et sont devenues des déchets, avant de recevoir la signification des vestiges, intermédiaires entre le présent et le passé, et d'acquérir à ce titre le statut des sémiophores. » Le moment où ces objets ont disparu et ont perdu leurs usages d'origine a créé un vide dans la vie de ces objets. Cet écart est la « frontière » entre le présent et le passé, ce qui

²⁰ « [...] d'un point de vue plus strictement muséologique, la muséalisation est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en musealium ou muséalie, "objet de musée" ». (Desvallés et Mairesse, 2011, p.251)

les a rendus propres uniquement à l'exposition et au plaisir de les regarder ou de les étudier et de s'en servir pour nous renseigner sur le passé auquel ils appartiennent (1988, p.2-3).

L'objet archéologique lié à l'Égypte ancienne était le matériel pour étudier la civilisation égyptienne. «La discipline égyptienne s'est constituée autour de l'interprétation et de la compréhension des objets, en particulier en s'appuyant sur l'étude des inscriptions» pour pouvoir comprendre cette civilisation (Tanré-Szewczyk, 2017, p. 7). La découverte de ces objets n'est donc que le début de la connaissance, car comme l'expliquait Kaeser : « en archéologie, la découverte n'est jamais qu'un premier pas vers la connaissance : c'est la raison pour laquelle on peut même faire de véritables découvertes... dans les dépôts des musées ! ». Il l'a précisé lors de son explication de la redécouverte et la réinterprétation des fleurs utilisées dans le processus funéraire pour accompagner les morts dans leur voyage vers l'au-delà dans l'Égypte ancienne dans le cadre de l'exposition « Fleurs des pharaons » (2013, p. 14).

De nombreux objets archéologiques de l'Égypte ancienne sont faits de matières périssables, et sont donc rarement conservés sauf dans le climat sec et le sable d'Égypte (Pomian, 1988, p. 4). Ce qui a permis de nous offrir des trésors de sa grande civilisation tels que les textiles, le cuir et le papyrus remplis de textes, mais aussi des momies naturellement conservées dans le sable, telle que la momie *Gebelein Man B*, que le British Museum exposait dans l'exposition *Ancient lives, new discoveries* en 2014 (Taylor et Antoine, 2014, p. 22-23).

L'objet archéologique est donc multiple et peut avoir une dimension matérielle et immatérielle. Il possède différentes fonctions, usages et significations à chaque moment de sa vie.

2.2.3.2. Nature de l'objet

Pomian a divisé les objets visibles en deux types, les corps et les artefacts, c'est-à-dire qu'il a distingué les objets naturels de ce qui a été fait par l'homme, puis a divisé ces derniers en quatre classes :

les **choses** qui ont une fonction utilitaire ; les **sémiophores**, dont la fonction consiste à porter des signes ; les **médiateurs**, qui, eux, impriment des signes sur des supports matériels (visibles ou audibles) et, ce faisant, produisent des messages, une classe particulière de sémiophores ; les **déchets** : des corps

désintégrés suite à des activités humaines, notamment suite à la fabrication des artefacts, et des artefacts qui, après avoir eu une fonction, n'en ont plus, soit à cause de leur destruction ou de leur usure, soit parce qu'ils sont devenus obsolètes (1988, p.2).

Selon lui, le sémiophore est constitué d'un « support », qui exprime son « aspect matériel », et de signes qui lui sont attachés, qui représente son « aspect sémiotique ». C'est donc un objet « biface ».

Les objets qui sont mis en lumière au sein d'une exposition sont de natures diverses. Cité par André Gob et Noémie Drouguet (2014, p. 124) et Mairesse et Hurley (2012, p. 1), Duncan Cameron, muséologue canadien, est le premier à rassembler tous ces objets sous le terme « exhibit ». En 1976, André Desvallées propose « expôt » comme terme équivalent. Il en donne la définition suivante : « Unité élémentaire mise en exposition. Quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son. Selon la forme prise par l'exposition et sa nature, il peut s'agir d'un simple objet de musée, d'une unité écologique ou même d'une installation complexe » (1998, p. 223-224). Le terme d'« expôt » est donc utilisé pour désigner tout ce qui peut être porteur de sens dans le cadre de l'exposition, y compris un élément ou une œuvre sonore (Gob et Drouguet, 2014, p. 125).

Selon Cameron (1968), ces objets exposés peuvent être des « vraies choses » :

« des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre. Ce sont [...] les œuvres d'art et les objets de fabrication humaine (artefacts) des musées d'anthropologie, d'art et d'histoire. Ce sont aussi les spécimens des musées d'histoire naturelle et les démonstrations des phénomènes dans les musées de sciences physiques. ».

Il est difficile de faire une distinction entre « vraies choses » et « expôts », car ce serait moins la nature de l'objet que le rôle qui lui est assigné dans l'exposition qui compterait (Gob et Drouguet, 2014, p. 125).

Desvallées définit également le substitut. Celui-ci serait « une reproduction qui lors de la collecte ou, le plus souvent lors de l'exposition, est destinée à remplacer de vraies choses. Selon la forme de l'original et selon l'usage qui doit en être fait, elle peut être exécutée à deux ou à trois dimensions » (1998, p. 245). Selon Gharsallah (2008, p.29), le substitut est à l'origine un

outil d'exposition, mais qui a, finalement, le statut d'un objet exposé.

2.2.3.3. *Significations de l'objet*

L'objet peut aussi être un sémiophore, porteur de sens et d'informations : marqueur, trace, support de messages (Pomian, 1987, p. 42-43). Il est alors muet jusqu'à ce qu'il soit muséalisé, exposé et donc contextualisé. Dès lors, sa signification va se dévoiler, il va « parler » et « raconter » son histoire. Ainsi, l'institution lui aura donné une nouvelle valeur. Dans son livre *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Pomian se penche sur les collections. Il s'avère que les collections, quelle qu'en soit leur diversité, partagent un point commun crucial, celui d'établir un lien entre les deux mondes « visible et invisible », ce qui nécessite que ces objets soient exposés à la contemplation. Pomian résume sa vision à propos de l'invisible : c'est tout ce qui est lointain, dans le temps, dans l'espace ; tout ce qui peut être qualifié d'éternel, tout ce qui peut s'opposer rigoureusement contre le matérialisme éphémère, celui des mythes et des histoires. Une collection, quel que soit le nombre d'objets dont elle est constituée, établit le lien (intermédiaire) entre le monde de spectateurs et le monde invisible (*Ibid.*, p. 37 – 47).

Il accentue l'importance du langage puisqu'il recèle l'invisible ; en d'autres termes, il communique aux générations contemporaines ce qui s'était passé, donc, ce qui est invisible pour eux. On peut attribuer à l'invisible une supériorité par rapport au visible, un pouvoir de fécondité et de richesse de phénomènes. Selon lui, les artefacts, objets façonnés par l'homme, découverts lors des fouilles archéologiques, sont du même âge que l'homme puisqu'ils sont signe de la vie quotidienne humaine. Leur importance réside dans le fait qu'ils nous informent toujours sur le monde qui nous est invisible ainsi que sur l'émergence de la culture au sens propre du terme. La production humaine s'oriente, d'une part, vers le visible qui est l'utilité maximale, et, d'autre part, vers l'invisible, qui est la signification. L'auteur distingue la chose qui est l'objet utile du sémiophore qui est un l'objet qui n'a point d'utilité, mais qui représente l'invisible, donc doté d'une signification. Les rapports entre l'utilité et la signification, dans le cas des objets, se présentent en trois situations possibles : une chose n'a que de l'utilité ; un sémiophore n'a que de la signification, sans avoir la moindre utilité ; et un objet peut être en même temps la chose et le sémiophore. Or, Pomian conclut que plus l'objet est chargé de signification, moins il a

d'utilité, et vice versa. Il existe aussi des hommes sémiophores qui sont des représentants de l'invisible (*Loc. cit.*).

Pour Chaumier (2012, p. 21-25), il est possible de penser le monde à partir de ce type d'objet, car celui-ci n'appartient plus au monde de la pratique, il est un porteur de significations et de symboles. Il serait donc possible d'imaginer un langage propre à ces objets, permettant de les mettre en relation et de définir leur statut et leur signification. Cela rejoint les propos de Jean Davallon (1986, p. 304). Gob et Drouguet (2014, p. 123), décortiquant la définition de Davallon de l'exposition (1999, p. 11), estiment que les objets d'exposition sont porteurs de sens et qu'ils ne sont pas des objets de langage classiques. Ces deux points de vue rejoignent l'idée de Pomian : le sémiophore doit être exposé pour dévoiler sa signification et pour ce faire, il doit être au moins partiellement détaché de sa valeur d'usage.

L'objet archéologique se transforme et change d'utilisation à travers les âges. La signification de cet objet se modifie selon les circonstances et le regard de l'institution. Par exemple, le vase égyptien d'Auguste Rodin²¹ « n'est plus un objet archéologique d'Égypte ancienne, mais un élément constitutif d'une œuvre d'art ». Cet objet est exposé au Musée Rodin en tant qu'une œuvre d'art (sculpture) et pas comme un objet de la collection collectée par le sculpteur (Lienhard, 2012, p. 2). Cela rejoint ce que Chaumier dit de l'objet de patrimoine : il peut faire sens et être un chef-d'œuvre, il peut aussi être insignifiant. Ça dépend du discours porté par le musée (Chaumier, 2012, p. 68). Susan Pearce explique aussi que les expositions présentent parfois plusieurs interprétations pour un objet, mais une seule perspective est choisie pour être mise en valeur (1990, p.156).

Marc-Antoine Kaeser, directeur du Laténium, Parc et musée d'archéologie de Neuchâtel et professeur associé à l'Institut d'archéologie de l'université de la même ville, évoque qu'en archéologie, tous les objets ont une valeur symbolique. « Même les plus inutiles au savoir

²¹ Un des assemblages du sculpteur Auguste Rodin qui a utilisé des objets de sa collection pour créer des œuvres d'art. « Le vase antique (petit vase égyptien) est devenu définitivement indissociable de la création contemporaine en plâtre qui l'anime, sa finesse d'exécution s'accordant à merveille avec la figure féminine. Les lignes hélicoïdales des veines de l'albâtre s'élèvent pour épouser et soutenir une jeune fille qui se relâche avec grâce, silhouette élégante et longiligne qui n'est pas sans évoquer celle des dames de la nécropole de pépy 1^{er} à Saqqâra. » L'assemblage : nu féminin assis sur un vase, exposé au Musée Rodin (Lienhard, 2012, p. 2).

archéologique, sont revêtus, d'emblée d'une dignité qui est celle de l'héritage inaliénable des ancêtres. », mais il explique son point de vue selon lequel la valeur intrinsèque des objets n'est pas seulement symbolique, mais aussi « heuristique ». Ainsi, il invite les musées à sortir les objets des réserves et à les exposer, même si c'est dans un contexte différent du contexte traditionnel de l'archéologie (2015, p. 40-43). De ce sens, les auteurs Michael Shanks et Christopher Tilley pensent également que les archéologues tentent de trouver des moyens de mieux comprendre le passé, mais qu'il est également difficile dans ce domaine d'atteindre une objectivité absolue de l'interprétation du passé. Il faut admettre que la subjectivité affecte aussi ce travail (1992, p. 12). Cela explique la multiplicité des contextes dans lesquels un objet peut être exposé, il diffère d'un musée à l'autre, et des résultats de recherche présentés, qui dépendent de l'intérêt du chercheur. Par conséquent, nous pouvons constater que la signification de l'objet est dérivée des données de la recherche à valoriser. On comprend également que ce qui réduit l'ambiguïté de la signification et de la compréhension de l'objet est la présence d'une explication, d'une interprétation détaillée de celui-ci et d'une présentation qui facilite la communication du sens au destinataire.

2.2.3.4. *Le rôle de l'objet dans l'exposition*

« L'objet n'est la vérité de rien du tout », a proposé Jacques Hainard. Il est cité par Chaumier dans son ouvrage *Pratiques de commissariat d'exposition* où il explique que l'objet doit être mis en exposition et mis en scène pour qu'on lui permette de jouer son rôle. Pour faire « parler » l'objet, il faut l'accompagner, l'insérer dans un contexte qui lui donne sens. L'interprétation est alors possible et cela traduit l'histoire et l'idée que cet objet peut raconter et transmettre par les interactions symboliques qui se jouent dans l'espace de l'exposition (Chaumier, Roussel et OCIM, 2017, p. 31). Cela rejoint aussi les propos de Gob et Drouguet : « La muséographie fait parler les objets » (2014, p. 143).

Selon Davallon (1986, p. 244), l'objet devient, dès qu'il entre dans l'exposition, un élément d'un ensemble qui compose une mise en scène. Le concepteur le choisit pour son rôle significatif, comme pour un mot (unité de langage) dont le dictionnaire est le monde et la réalité. Cela va de pair avec les propos de Jean-Pierre Laurent du Musée dauphinois au cours des années

1970 : « Le rôle des objets est comparable à celui des mots du langage, ils n'ont de sens qu'en tant que moyen de véhiculer, dans un discours cohérent, telle idée, telle émotion » (cité par Chaumier, 2012, p. 24-25).

Pour Pomian (1987, p. 36), les objets jouent « le rôle d'intermédiaires entre les spectateurs quels qu'ils soient, et les habitants d'un monde auquel ceux-là sont extérieurs (si les spectateurs sont invisibles, il s'agit du monde visible, et vice versa) ». Aussi, rappelons-le, selon Chaumier (2012, p. 21), l'objet parle parfois de lui-même, mais en contexte muséal, il est bien souvent utile de le faire parler en l'accompagnant. Cela rejoint l'idée de Hainard que dès que l'objet est mis en vitrine, il gagne un nouveau sens et perd sa signification originale puisque la culture matérielle ne prend de sens que par la mise en contexte (1984, p. 188-189).

Quand l'objet préside à la mise en discours, « c'est bien souvent ce qui produit un discours faible, mal construit, peu audible pour le visiteur » (Chaumier, 2012, p. 78). Celui-ci conteste ainsi l'objet sans paroles et « la pauvreté de ce qui est explicitement dit au visiteur », en particulier dans les musées de collectionneurs. « Cela ne signifie pas que l'objet est lui-même est sans intérêt », mais que celui-ci trouve un intérêt majeur dès lors qu'un « homme de l'art le fait parler » (*Ibid.*, p. 66). Evelyne Ferron (2015), dans une critique d'une exposition du Musée de la civilisation à Québec, confirme cette idée. Elle estime que le visiteur peut se sentir perdu par l'absence presque totale de mise en contexte (contexte historique).

Cependant, Chaumier invite à oublier un peu la préséance de l'objet et de la collection afin de mieux les redécouvrir. Il critique le fait que des conservateurs ne sont essentiellement fascinés que par l'objet et les collections et que cela « [...] conduit souvent à des expositions rébarbatives [...] L'absence d'objets n'est pas un obstacle à la mise en exposition, au contraire [...] l'exposition peut révéler tout son sens en ne se cachant pas derrière des objets fétiches. » Il explique que cette position n'est pas de l'objectophobie : il faut simplement se défaire un temps de la fascination pour l'objet pour ainsi ne pas se laisser enfermer dans des pratiques conventionnelles. Il faut bien savoir ce qu'on veut dire avant de plonger dans les réserves, car l'objet n'est qu'un prétexte pour dire des choses (2012, p. 60-61). « La muséologie a découvert depuis vingt-cinq ans que l'objet authentique n'était pas le nec plus ultra de l'exposition » (*Ibid.*, p. 59).

Chaumier aborde aussi la notion du nombre d'objets dans une exposition. Il affirme que l'important, c'est de bien choisir et de sélectionner l'objet signifiant, celui qui peut développer un propos particulier, qui permet de transmettre un message et exprime le point de vue de l'exposition. Ce n'est pas le nombre d'objets qui compte et on n'a pas besoin de disposer de milliers d'objets pour montrer la puissance d'une exposition (*Ibid.*, p. 64).

2.2.4. Muséologie d'archéologie

La muséologie, comme la muséographie ou la manière de présenter des objets archéologiques, ont un point commun : leur développement est intimement lié au développement de l'archéologie et de ses pratiques, depuis l'époque du collectionnisme et de la chasse aux trésors, que Kaeser appelait « temps préscientifique » (2015, p.38), puis de l'archéologie classique jusqu'à l'archéologie actuelle. Cela se voit clairement dans le développement du musée archéologique, dont Pomian (1988, p.57-68) distingue deux types, à savoir les musées archéologico-artistiques et les musées archéologico-technologiques.

Les premiers ont acquis cette forme, et sont apparus, au XVIII^e siècle et durant la première moitié du XIX^e siècle. L'archéologie classique à cette époque recherchait le bel objet et tout ce qui concernait l'art ancien. C'était l'époque de l'engouement pour la sculpture et les arts anciens, en particulier les arts des grandes civilisations, dont la civilisation égyptienne et tout ce qui s'y rapporte. Par exemple, le département égyptien du Musée du Louvre et le musée égyptien de Turin datent de cette époque. Le but de ces musées était l'éducation esthétique et donc l'exposition de la spiritualité et la beauté de l'objet (aspect sémiotique).

Quant aux musées archéologico-technologiques, ils apparaissent à la fin de la seconde moitié du XIX^e siècle, influencés par cette époque où les sciences brillent et deviennent un socle d'éducation et de culture. Des rebondissements en géologie, physiologie et biologie ont beaucoup affecté l'archéologie, ce qui a conduit à l'émergence de l'archéologie préhistorique et à la formation de sa propre communauté scientifique internationale. Le rôle principal dans ce

changement est dû à Jacques Boucher de Perthes²² et John Lubbock²³ et à leurs découvertes qui ont conduit à la division de l'âge de pierre en deux grandes périodes ayant abouti à l'initiation de cette nouvelle approche de l'archéologie. Ainsi le but de ces musées est devenu l'enseignement scientifique, la présentation de la matérialité de l'objet et l'évolution de la science (aspect matériel).

Par la suite, approximativement à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'archéologie classique a commencé à être influencée par l'archéologie préhistorique et à se libérer progressivement de son attachement à l'histoire de l'art. Ce changement s'est graduellement imposé aux musées, étant donné que les musées archéologico-artistiques ne se limitent plus à mettre en valeur la seule beauté de l'objet et que les musées archéologico-technologiques ne sont pas non plus dépourvus d'œuvres d'art.

S'il est difficile de trouver ces deux types musée à l'« état pur », les différences entre les deux types demeurent encore présentes aujourd'hui. Chaque type ayant conservé la particularité sur laquelle il a été établi. Ce sujet est abordé en détail plus loin dans une autre partie du mémoire, mais ce que nous voulions ici souligner, c'est le lien entre leurs fondements et leur but au sein des pratiques archéologiques.

« En archéologie, l'action muséologique est perturbée par la signification conférée à la notion de contexte. » écrit Kaeser dans son article *La muséologie et l'objet de l'archéologie. Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte* (2015, p. 37). Au XX^e siècle, l'éthique disciplinaire des archéologues se formait sur une opposition décisive entre contexte et objet. Cela place les acteurs de la conservation face à des choix difficiles, d'un côté la valorisation d'enveloppe contextuelle et de l'autre, la conservation des objets. Cette

²² Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes, préhistorien français : il réussit à faire admettre l'existence de ce qu'il dénomme « l'Homme antédiluvien » et jette les bases de la science préhistorique dont il est considéré comme l'un des fondateurs.

²³ John Lubbock est un préhistorien et un naturaliste britannique. Il porte ses études notamment sur les mœurs de l'Homme préhistorique. Dans *Les Origines de la civilisation*, il analyse les mœurs de différents peuples pour faire comprendre leurs natures et leurs systèmes sociaux. Son livre *L'Homme préhistorique* donne de nombreux détails et statistiques sur les populations primitives. Pour appuyer ses opinions, il se sert des découvertes archéologiques faites à travers le monde et de l'analyse des coutumes de sociétés primitives qu'il appelait sauvages modernes et qui vivaient encore en Scandinavie. Il considère que les cultures préhistoriques font partie du développement humain. Il invente en 1865 les mots Paléolithique et Néolithique pour faire la distinction entre ces deux périodes de l'Âge de pierre.

contradiction a produit des ambiguïtés entre l'archéologie et la muséologie et cela a eu des effets nocifs.

Pour Kaeser, l'archéologie est souvent désignée comme une science destructive ou « une exploration systématique qui consiste précisément à démanteler le connu pour appréhender et comprendre l'inconnu ou le méconnu. » C'est donc une science qui consomme le patrimoine pour produire de la connaissance. C'est en quelque sorte le prix de la science. Sous ce même principe, il invite les conservateurs à transmettre au public la connaissance archéologique. Il demande ainsi aux musées archéologiques d'exposer les objets et de réinvestir les collections (*Ibid.*, p.38).

« Les pièces muséographiques jouent un rôle capital. Car, si d'ordinaire la science fait parler les objets, si la science définit la syntaxe en vigueur et les nouvelles règles de grammaire, nous ne saurions oublier qu'elle doit néanmoins faire appel à des mots – les objets – qui survivront aux évolutions et aux réformes linguistiques, et qui témoignent modestement de l'historicité du discours scientifique » (*Ibid.*, p. 43).

Shanks et Tilley, à leur tour, estiment que l'archéologie construit sa méthodologie et questionne les objets sur la base des besoins de l'archéologie actuelle tout en les adaptant aux exigences du monde actuel. Il ne s'agit donc pas d'une méthode neutre, mais plutôt influencée par une recherche de connaissances impactée par le présent (1992, p.49). Pour eux, l'objet ne peut pas être défini par l'abstraction ou par des critères objectifs tels que la forme et la taille. Celui-ci doit être accompagné d'une interprétation et d'une présentation pour clarifier sa signification et sa compréhension (*Ibid.*, p.96).

Depuis les dispositifs de démonstration utilisés au début de l'archéologie pour donner du sens aux collections de curiosité et d'antiquités, la médiation culturelle et ses acteurs jouent un rôle très important dans le défi de présentation de ces objets. Une méthode didactique de présentation a été observée dans certaines expositions archéologiques au XIX^e siècle. Jusqu'à présent les muséologues d'archéologie ont d'ailleurs utilisé maints dispositifs analogiques, stratagèmes de contournement et artifices de mise en scène, notamment comme les effets audiovisuels, les reconstitutions 2D ou 3D, la réalité augmentée, l'archéologie expérimentale, et ceux-ci se sont avérés indéniablement importants et efficaces (Kaeser, 2015, p. 39). La

médiation culturelle est une obligation morale qui permettrait à « la discipline archéologique d'assumer le coût social de sa professionnalisation ». Elle est même un impératif déontologique qui tire sa légitimité de l'épistémologie de la discipline archéologique. Les archéologues doivent s'engager activement dans le partage social du savoir et aider à la transmission de la connaissance pour assurer la sauvegarde de patrimoine (2016, p. 250-251). L'auteur l'a défini comme « une entreprise de relations publiques ; répondant à un réel besoin éducatif, elle livre les clés adéquates pour mobiliser la popularité de l'archéologie à bon escient et évite ainsi aux archéologues de se laisser emprisonner dans cet imaginaire fantasmatique auquel la discipline prête si volontiers le flanc ». C'est-à-dire que les archéologues sont en quelque sorte chargés de clarifier les images trompeuses et incorrectes qui circulent sur leur travail dans les médias (*Ibid.*, p.250). « La médiation authentique de l'archéologie cultive une relation vivante et constructive, de nature heuristique, avec le patrimoine » (*Ibid.*, p.255-256).

2.2.4.1. *Comment exposer l'archéologie*

Ce que font les musées d'archéologie, c'est « décontextualiser pour recontextualiser », comme l'a décrit Kaeser dans son article *L'archéologie et la généalogie des collections* (2013, p.46). Comme nous l'avons mentionné, l'une des bases les plus importantes de l'archéologie est le contexte environnemental originel lors de la découverte de l'objet, car seul le contexte donne un sens à l'objet. Dans le cas où le contexte d'origine de l'objet n'est pas enregistré et documenté lorsqu'il est retrouvé, alors il perd du sens est cela pose parfois un problème au musée, car, quel que soit l'objet spectaculaire, il n'a aucune importance scientifique dans ce cas. Le principal défi pour les conservateurs du musée est de travailler sur la « recontextualisation muséologique » (*Loc. cit.*). Ainsi, le discours muséographique scientifique appuyé sur les recherches et la documentation est une des bases de la transmission des messages dans le cadre de la présentation d'une collection archéologique. C'est ce qui permet la compréhension de l'objet et la mise en valeur des données de ces recherches. La mise en contexte est fondamentale en l'occurrence, et il faut la prendre en compte.

Serge Chaumier écrit dans son traité d'expologie que l'exposition d'histoire est une des expositions coutumières de la mise en discours, et que :

L'exposition prend toute sa force quand elle dévoile, c'est-à-dire qu'elle donne à voir ce que l'on n'espérait pas. C'est même là, le sens de la culture que de surprendre et d'attirer dans des contrées inconnues. C'est la signification de l'action culturelle : faire comprendre l'étrangeté d'une altérité qui nous dépassait jusque-là et que, soudain, il nous est donné de percevoir (2012, p. 102).

Émilie Flon cerne le rôle que l'exposition archéologique peut jouer dans la réflexion sur la spectacularisation des expositions :

[...] si une cohérence spatiale existe entre vestiges authentiques et éléments de mise en scène représentant le passé, et que les objets patrimoniaux sont clairement identifiables, cette cohérence participe à réinscrire les vestiges dans le monde passé, et leur caractère d'indice²⁴ de ce monde s'en trouve renforcé. L'intégration vraisemblable dans une mise en scène, d'objets patrimoniaux bien identifiés, participe donc à construire leur valeur symbolique patrimoniale sur leur authenticité (2006, p.5).

Cela rejoint le point de vue de Lionel Pernet. L'objet est « la matière première » d'un discours archéologique, qu'il soit un original ou une copie. L'important est que la présentation d'idées dans le cadre de l'exposition d'archéologie soit accompagnée d'objets dont ils sont la source. Il n'est pas nécessaire de choisir une des deux écoles de pensées muséographiques, que les objets président à la mise en discours ou que le discours préside aux objets, les deux sont indissociables (2014, p. 157).

La muséographie analogique a toujours occupé les expositions d'archéologie. Il s'agit d'installer des objets ou des images, souvent tridimensionnels, afin d'illustrer un propos. Le terme regroupe les dioramas, panoramas, period rooms, habitat groups ou life groups, ainsi que d'autres dispositifs qui peuvent concerner d'autres disciplines pour d'autres musées (Gayda, 2018, p. 20).

Plus que les autres, les musées archéologiques traditionnels ont eu une mauvaise réputation et ont été décrits comme « poussiéreux, ennuyeux et mortifères », bien que la mort ait toujours eu la beauté qui a « longtemps servi d'alibi à la cause patrimoniale ». On leur reproche aussi d'exploiter les ruines à leur profit en transformant les matériaux d'étude archéologique en objets de collection. Par conséquent, le recours appartenait aux parcs archéologiques, afin que leur rôle

²⁴ Peirce a défini trois types des signes qui jouent un rôle dans le processus sémiotique (Icône, indice et symbole). Quand un representamen renvoie à son objet par un rapport de contiguïté contextuelle, le signe est en ce cas appelé indice. Autrement dit un signe est un indice lorsqu'il est affecté de son objet. (Nicole Everaert-Desmedt, 2011)

soit de diffuser la culture scientifique du domaine de l'archéologie et redonner vie aux « lieux morts » (Jean-Bernard Roy, 2005, p. 37).

D'autre part, l'exposition temporaire est importante pour l'archéologie, car il s'agit d'un type d'exposition qui porte un discours novateur et original. Elle permet de se concentrer sur un sujet et de le traiter d'une manière spécifique et le choix de son thème est par conséquent fondamental. Elle permet un traitement des thèmes d'archéologie qui est basé sur la surprise et le dévoilement d'indices nouveaux permettant la mise à jour (Pernet, 2014, p. 155). Ces expositions peuvent être impressionnantes et esthétiques plus que scientifiques. Ce fut le cas de l'exposition *Toutankhamon* (1967) présentée à Paris, Londres et aux États-Unis, et qui reste jusqu'à nos jours l'exposition qui a été la plus visitée en France. Selon François Mairesse, il s'agit du prototype des expositions archéologiques à grand succès (2010, p. 221).

2.3. Mise en valeur

2.3.1. Définition

André Desvallées donne la même définition aux termes de « mise en valeur », de « mise en montre », de « montrance » et d'« ostentation ». Il les définit comme « l'action de donner à voir à quelqu'un des choses placées dans un espace spécialement consacré à cette action ». Il explique que le terme de « mise en valeur » était le plus utilisé pendant longtemps pour l'aménagement de l'espace, spécialement des œuvres d'art, jusqu'à l'apparition des autres termes plus neutres, en 1970, que sont « mise en espace » et « mise en exposition » (Desvallées, 1998, p. 228).

Selon Éric Langlois, dans son article *Au-delà de l'évolution technologique : réflexion muséologique pour des cyber expositions conséquentes et particularisées*, cette expression de mise en valeur est une expression « valise », qui est utilisée dans le domaine muséal pour signifier « la mise en œuvre de conditions optimales aux fins de la valorisation esthétique et scientifique d'un objet, que ce soit par des moyens matériels ou des actions. », et cela pour sa valeur matérielle ou symbolique. Parfois l'interprétation peut être considérée comme synonyme

ou comme une action à la mise en valeur. Il souligne que la valorisation est liée au champ des patrimoines. La littérature qui définit ce terme est presque inexistante (Langlois, 2015, p. 7).

2.3.2. Valeur de l'objet

Selon Pomian

[...] pour qu'une valeur puisse être attribuée à un objet par un groupe ou un individu, il faut et il suffit que cet objet soit utile ou qu'il soit chargé de signification. Les objets qui ne remplissent ni la première de ces conditions ni la seconde sont dépourvus de valeur ; en fait, ce ne sont plus des objets, ce sont des déchets.

Il ajoute que la valeur d'un objet de collection est sa signification, c'est un sémiophore. On peut savoir qu'un objet est attribué d'une valeur lorsqu'il est conservé ou reproduit (Pomian, 1987, p. 43). Cette valeur se modifie avec les changements de goûts et l'évolution de l'intérêt artistique et historique (*Ibid.*, p. 309). Il a également noté que, dès le début de la recherche d'objets anciens, un nouveau type de connaissance est apparu, spécifique à la vie des anciens, qui a été produit à travers des recherches dont le but était de comprendre et d'expliquer ces objets « incompréhensibles ». Ces traités et les « méthodes d'interprétation » qu'elles mettent en œuvre se modifient dans le temps (*Ibid.*, p.306). On voit que cette évolution donne ainsi aux objets une nouvelle valeur, qui appelle parfois, après ces découvertes, la mise en valeur ou « la remise en valeur » de ces objets, puisqu'elles ne sont plus seulement de l'intérêt particulier des spécialistes. Cette idée a également été évoquée par Pomian lorsqu'il a évoqué « la mise en valeur d'objets qui n'en avaient pas ou plutôt, en l'occurrence, de la remise en valeur de ceux qui l'avaient perdue » (*Ibid.*, p.308). Cela rejoint aussi ce que Kaeser a expliqué quand explique que l'importance de la valeur heuristique des objets archéologiques, qui sert à la découverte de l'histoire, est différente de la valeur esthétique ou symbolique qui dépend de facteurs variables, purement personnels et subjectifs, influencés par la politique l'identité et l'idéologie. Quant à la valeur scientifique, elle est plus objective et dépend de constantes découvertes avérées (2015, p. 40-41). Nous constatons que le cas des momies peut être étroitement liée aux écrits de ces deux auteurs. Si on applique ce qu'énonce Pomian aux momies : dès leur découverte, elles avaient aussi d'autres usages. Elles ont d'abord été utilisées comme pigment « brun momie » utilisé par les artistes et ont également été utilisées, pour un certain temps, dans la fabrication

de médicament en poudre (Walter et Martinez, 2018). Puis, elles ont été transformées en sémiophores et objets médiateurs entre les humains et un lointain passé. Les collectionneurs ont ensuite commencé à les acquérir et elles ont été valorisées en raison de leur signification. Enfin, leur valeur intrinsèque n'est plus devenue seulement symbolique, mais scientifique et heuristique. Elle contribue ainsi pour un temps long à construire une solide connaissance de l'histoire et à fournir des informations sur la vie et les sciences des Égyptiens anciens. Cela rejoint la pensée de Kaeser et à ce que l'on a observé ces dernières décennies : les momies égyptiennes ont bénéficié d'un regain d'intérêt envers elles et ainsi d'une revalorisation, d'une « remise en valeur » à travers un grand nombre de projets de recherche²⁵, mais aussi par de nombreuses expositions temporaires²⁶.

²⁵ Étude archéoento-mologique conduite sur une momie égyptienne du Musée Anne-de-Beaujeu (Allier) confiée au département Restauration du C2RMF de Versailles - En 1995 la momie de Thèbes a été étudiée pour la première fois par les spécialistes des musées McCord et Redpath à l'aide d'un scanner hélicoïdal et une autre recherche en 2011 qui a conduit à la reconstitution des visages de trois momies égyptiennes exposées au musée Redpath – L'étude d'une momie du musée Guimet d'histoire naturelle de Lyon en 1987.

²⁶ Exposition *L'invisible se révèle* au Musée McCord 1995 et au Musée des Sciences et de la Technologie d'Ottawa 1996 - *Secrets de momies* au musée archéologique de Jublains en Mayenne 2011 - *Fleurs des pharaons. Parures funéraires en Égypte antique* au Laténium 2014 - *Momies égyptiennes et vie éternelle* au Musée d'histoire naturelle d'Halifax 2020.

2.4. Expographie

2.4.1. Confusion des termes

Malgré la différence entre l'expographie, la muséographie et la scénographie, elles sont souvent confondues. Il est donc nécessaire de se référer à leurs définitions pour les comprendre, les différencier et distinguer les tâches de chacune d'entre elles. Cela concorde avec ce que Mairesse et Hurley ont affirmé : « pendant longtemps la muséographie a été confondue avec l'expographie » (2012, p. 2).

Chaumier a aussi soulevé la question de l'ambiguïté des termes professionnels, causée par leur utilisation par les différentes cultures de chaque pays. Ainsi, il a souligné la remarque de Marc-Olivier Gonseth : « une part de la difficulté éprouvée à délimiter le champ des termes concernés provient par conséquent du constant glissement entre musée et exposition, entre muséographie et expographie, voire entre muséologie et expologie » (2012, p. 16). Afin d'être clair, reprenons ici ces termes et leur définition.

Muséographie :

Elle est souvent définie comme la « muséologie appliquée, ou comme l'ensemble des techniques qui ont été développées afin d'améliorer le fonctionnement des musées, notamment dans les domaines de la conservation des collections, de leur sécurité, mais aussi bien sûr de leur présentation » (Mairesse et Hurley, 2012, p. 2). Elle « comprend les techniques requises pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition », mais l'usage de ce terme en français ne désigne pas que « l'art - ou les techniques - d'exposition » (Desvallées 1998, p. 233). Selon Chaumier, il s'agit du « travail pragmatique de conception intellectuelle et de coordination, de réalisation des expositions » (2012, p.15). Pour Ezrati, elle représente également « l'ensemble des techniques nécessaires à la réalisation des fonctions du musée » et elle peut être aussi « considérée dans un sens plus restreint dans le cadre de l'exposition. Cette muséographie particulière est en fait une expographie qui prend en compte les impératifs de la conservation préventive » (2010, p. 252). Voici une autre définition proposée par Drouguet et

Gob :

une activité intellectuelle tournée vers l'application pratique, celle qui consiste à définir ou à décrire et analyser la conception d'une exposition (qu'elle soit permanente ou temporaire), sa structure, son fonctionnement et les modes de réception qu'elle induit auprès des publics. C'est aussi le résultat de cette activité : on parlera de la muséographie d'une exposition pour désigner sa conception, son agencement, sa structure. [...] Une acception plus large, plus proche de Rivière [...] définit la muséographie comme l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales (aménagement du musée, conservation et gestion des collections, exposition) (2021, p.16).

Elle désigne donc « l'écriture du musée » (Davallon, 2010, p. 235). Ce qui rejoint la description de Marie-Clarté O'Neill et Colette Dufresne-Tassé à titre d'« écriture de sens dans un espace, [qui] serait alors celui de contenir, d'orienter, de donner à voir les dynamiques ainsi mises en œuvre. C'est elle qui créerait en quelque sorte le « précipité », au sens chimique du terme, de l'ensemble des intentions et réalisations en présence » (2010, p.239).

Expographie :

Selon le dictionnaire encyclopédique de muséologie (2011), la définition de l'expographie est la suivante :

Expographie (angl. Expography, Exhibition design, esp. Expografía). n. f. — L'expographie est l'art d'exposer. Le néologisme a été proposé par André Desvallées en 1993, en complément du terme « muséographie » pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité, etc.), que ces dernières se situent dans un musée ou dans un lieu non muséal. L'expographie vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition. En cela, elle se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des expôts liés au programme scientifique comme instruments d'un spectacle, sans qu'ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle.

Pour Mairesse et Hurley, ce terme présente de façon plus précise le domaine de « l'aménagement des musées et les techniques d'exposition » et le distingue de la muséographie (2012, p. 2). Ezrati a aussi uniquement inclus dans l'expographie les techniques de présentation,

de communication et de médiatisation et a ainsi exclu la conservation, la restauration, la sécurité qu'il considère comme étant spécifiques au domaine de la muséographie (1998, p. 122). Il la considère comme « la scénographie d'exposition » qui constitue la dernière étape (les trois logiques proposées par Davallon) de la création de toute exposition qui transpose et traduit les étapes précédentes (dimension sémantique et syntaxique), et la définit comme la logique communicationnelle qui représente la dimension pragmatique (2004, p.31-32). Cette dernière étape qui facilite « la compréhension par le visiteur de ce que veut faire l'auteur dispense le visiteur d'échafauder des hypothèses sur les intentions de l'auteur ; ou, à tout le moins, lui apporte des réponses lorsqu'il se demande ce que celui-ci a voulu faire », d'où vient l'importance de « la manière dont la proposition qui est faite au visiteur par l'auteur anticipe son activité physique de déplacement et sémiotique de production de signification » (Davallon, 2010, p. 234). Autrement dit, l'expographie est « [...] l'acte d'une des fonctions de la muséographie, celle de transmettre par l'exposition [...] un contenu à l'aide d'objets, de textes, d'iconographie et d'audiovisuel » et elle « [...] n'est pas cantonnée au musée, elle se retrouve dans d'autres lieux [...] où les principes de conservation n'ont pas la pertinence qu'ils y trouvent au musée » (Ezrati, 2010, p. 252).

Scénographie :

Selon le Grand Robert de la langue française en ligne, c'est « [...] l'art de représenter en perspective [...] Mise en scène de l'espace, aspects formels et matériels (d'une exposition) ». Devallées l'a également définie comme « l'art de représenter en perspective, d'où l'art de la scène (1998, p. 243). Dans le dictionnaire Larousse en ligne, c'est l'« [...] Ensemble des éléments picturaux, plastiques et techniques qui permettent l'élaboration d'une mise en scène, notamment théâtrale, ou d'un spectacle quelconque ». Dans un autre registre, pour Chaumier, la scénographie est plus qu'un décor, car la mise en scène est vectrice de mise en relation ; tandis que la décoration d'une exposition, elle, peut être superfétatoire, offrant un bel écrin à de beaux objets (2012, p. 68). Ce qui rejoint l'affirmation de Desvallées que la décoration « utilise les expôts en fonction de simples critères esthétiques » (2008, p. 18). Elle « [...] traduit dans l'espace un contenu, un scénario, et donne un sens via la présentation organisée des objets présentés dans un même environnement » (Ezrati, 2010, p. 252). Donc elle est la mise en espace

du contenu qui relie les différents éléments entre eux et elle représente la dimension syntaxique du langage de l'exposition (Idem, 2004, p.31).

Davallon mentionne que « les notions de « muséographie » et a fortiori d'« expographie », qui désignent l'une, l'écriture du musée et l'autre, l'écriture de l'exposition, ont du mal à prendre racine dans la pratique, malgré leur justesse scientifique » (2010, p.235). Cela a également causé de l'ambiguïté dans le titre des professions associées à ces termes. On utilise les titres « muséographe » et « scénographe » entre autres, mais on trouve très rarement l'usage du titre « expographe ».

2.4.1.1. *Rôle du muséographe (expographe)/scénographe*

Le muséographe et le scénographe sont les deux piliers de l'exposition, leur travail consiste à produire un discours et à raconter une histoire avec des objets (Chaumier, 2012, p. 77). Le travail du muséographe s'inscrit dans une production intellectuelle, dans la définition de contenus. Le travail du scénographe est, pour sa part, un travail artistique, il a pour mission de mettre en scène les contenus définis par le muséographe (Chaumier, Roussel et OCIM, 2017, p. 19). Selon la charte des scénographes, le scénographe « crée, interprète, poétise, rythme, cadence, souligne et structure des espaces, des univers, des ambiances autour des œuvres de collection et des messages pédagogiques » (2019, p.1). Même si certains scénographes tentent d'assumer les deux rôles en même temps, il est rare de trouver ces deux compétences chez une même personne (Chaumier et Levillain, 2006, p. 18).

Par ailleurs, le conservateur n'est pas nécessairement le muséographe, mais parfois il fait les deux métiers (Chaumier, 2012, p. 13). La présence du conservateur ou du muséographe spécialisé est importante pour bien conduire l'étape dédiée à la phase documentaire qui précède l'élaboration du scénario d'exposition (*Ibid.*, p.77). On peut toutefois observer une résistance dans l'évolution professionnelle relative à ces deux fonctions dans les musées de beaux-arts. Ceux-ci utilisent d'ailleurs le terme de commissaire au lieu de muséographe (Chaumier, Roussel et OCIM, 2017, p. 32).

De même, et bien que l'on trouve parfois une personne qui exerce les deux métiers en même temps, « Le scénographe n'est pas un muséographe » (Chaumier, 2012, p. 14). Le rôle du

scénographe est de transformer le scénario, noyau dur du programme muséographique, en scénographie. Autrement dit « [...] de le matérialiser dans l'espace et dans les formes (graphisme, matériaux...). [...] Ses compétences lui permettent de manier les impératifs de l'architecture et de prendre en compte les désignations du programme muséographique quant aux attendus pour les publics visés » (*Loc. cit.*). Parfois, le travail du scénographe évolue de spécialiste de mise en espace à spécialiste de conception. La conception de l'exposition, dans ce cas, devient une discussion entre le scénographe et les spécialistes des contenus (conservateurs, scientifiques, commissaires, etc.) (Davallon, 2010, p. 235).

Quoiqu'il en soit, le muséographe construit et met en orchestration les contenus. Il écrit le programme muséographique pour le travailler avec le scénographe. Il prend en compte les contenus à transmettre, les ressources possibles et les connaissances sur les visiteurs potentiels, de même que leurs attentes. Il établit le scénario qui devient la pièce maîtresse d'un cahier des charges pour chercher un scénographe capable de le traduire par la mise en scène. Le dialogue s'amorce alors pour finaliser le programme muséographique détaillé « en relation étroite et si possible avec complicité avec le scénographe » (Chaumier, 2012, p. 73). Il est donc le « trait d'union qui relie, tempère, coordonne et qui tente les équilibres » (Chaumier et Levillain, 2006, p. 18).

2.4.2. Histoire de la muséographie

Avec le temps, les goûts changent et les normes esthétiques, artistiques et historiques qui mobilisent la communauté se modifient. Ces changements ont des impacts sur l'ensemble des objets sélectionnés et modifient même les principes d'organisation pour les exposer.

« L'apparition du collectionneur particulier comme type culturel s'accompagne d'une innovation dans l'aménagement de l'espace intérieur où on introduit un *scrittoio*, *studiolo* ou *studio* : lieu où sont réunies les pièces de collection » (Pomian, 1987, p. 309).

Poulot (2008) considère que les cabinets de curiosité ont été précurseurs des musées de science, et ce, tôt dans l'histoire. Il les définit comme : « [...] des prémices de ce qui va se constituer et se structurer en séries servant à l'avancée de la science taxinomique du XIX^e siècle.

Ce sont des lieux d'étude, d'abord dévolus aux chercheurs et aux apprentis savants » (Poulot, 2008, cité par Chaumier, 2012, p. 41).

Au XVI^e siècle, les gens commencent à exposer les statues dans les jardins et aux murs des cours internes, à orner les façades avec des inscriptions. Ensuite, à partir du XVII^e siècle, les principales composantes de l'architecture des collections sont disponibles avec l'apparition des galeries, où on peut exposer et déployer les statues et tableaux (Pomian, 1987, p. 309).

Pomian a été préoccupé par certaines questions touchant l'archéologie, en particulier celle des origines des musées archéologiques. Comme nous l'avons vu précédemment dans ce mémoire, ceci l'a amené à les diviser en deux types. Chaque type est différent de l'autre en termes de choix d'objets, en termes de types et de tailles, et chacun d'eux a aussi engendré sa propre muséographie et manière d'exposer.

Les musées de type archéologico-artistiques (XVIII^e siècle et première moitié du XIX^e siècle) avaient comme but l'éducation esthétique et, par conséquent, l'exposition de la spiritualité et de la beauté des objets (aspect sémiotique). Ce type de musée a pour but d'exposer notamment des œuvres d'art et des objets exécutés dans des matières précieuses, des statues et des statuettes, des stèles funéraires, des reliefs, autels, sarcophage... Certains objets sont de dimensions très grandes et ils sont disposés loin les uns des autres ; « certains sont même mis en vedette du fait de la position qu'ils occupent [...] ou, du fait d'un voisinage particulièrement prestigieux [...] ou encore par d'autres moyens (isolement, éclairage) » (1988, p. 1). Même chose pour les vitrines qui contiennent de petits objets, on les trouve souvent séparés les uns des autres, dans le but que chacune soit respectivement admirée. Dans ce contexte, ces objets sont rarement accompagnés d'informations, et si c'est le cas, ce sera grâce à un cartel succinct. Quant aux types de musées archéologico-technologiques, apparus à la fin de la seconde moitié du XIX^e siècle, ils ont comme but l'enseignement scientifique et ainsi la présentation de la matérialité de l'objet et de l'évolution de la science (aspect matériel). Ils s'intéressent alors aux objets de natures différentes : « outils en pierre [...] tessons de céramique ; récipients, produits de la vannerie, ustensiles et divers éléments du mobilier, engins de chasse et de pêche, instruments agricoles, armes, poids, figurines, ornements, parures, tissus et autres pièces le plus souvent modestes et anonymes » (*Loc. cit.*). Ces objets sont de petite taille et souvent exposés comme

des groupes d'objets de même origine (contenu d'une tombe ou trouvailles de fouilles d'un même site). Dans ce type de musée, on constate que les ensembles d'objets, et les données de leur étude, sont plus importants que l'objet lui-même. Par conséquent, on y trouve un discours scientifique, où les objets sont accompagnés par des étiquettes affichant des informations (connaissances) et d'autres outils (des photos, plans, cartes, coupes stratigraphiques, tableaux chronologiques, diagrammes, résultats d'analyses...) qui aident le visiteur à comprendre et « à se représenter en pensée le passé dont ils sont en train de regarder les restes » (*Ibid.*, p.2). Nous présenterons, à titre d'exemples quelques-unes des études qui ont été menées sur les muséographies des départements égyptiens les plus célèbres et les plus anciens dans les musées à cette époque.

Dans son article *Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIX^e siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum*, Juliette Tanré-Szewczyk se concentre, quant à elle, sur les premières présentations muséales d'antiquités égyptiennes en France et en Angleterre. Elle fait une comparaison entre les dispositifs qui ont été mis en place dans la première moitié de XIX^e siècle au British Museum et ceux qui l'ont été au Louvre. En 1808, le British Museum a été le premier musée européen présentant un « ensemble significatif d'antiquités égyptiennes » au public. Dans les premières salles créées, les objets ont été exposés et organisés par des considérations visuelles et esthétiques. L'agencement des collections et la disposition des objets ont été faits par un professeur de peinture et un sculpteur, sans aucun membre du département des antiquités. Les objets ont ainsi été traités « sous un prisme esthétique, et non comme des sources d'informations historiques. » Selon les guides du musée de l'époque, les objets n'étaient pas exposés d'une manière chronologique, contextuelle ou thématique.

Il ne semble pas y avoir eu à cette époque de recherches particulières pour exposer les antiquités égyptiennes d'une manière qui leur soit spécifique : elles devaient intégrer l'existant, même si celui-ci n'était pas nécessairement le plus adapté. [...] La connaissance, très parcellaire à l'époque, de la civilisation égyptienne ne permettait certainement pas une classification très précise, mais la muséographie aurait pu, en particulier pour les pièces nouvellement acquises, s'attarder davantage sur le contexte et la provenance, d'après les éléments indiqués par les donateurs ou vendeurs (2017, p. 3).

La première salle dédiée à l'Égypte ancienne au Louvre a été créée en 1818. Elle abritait une statue romaine de l'époque impériale, entourée d'un mélange d'égyptisants²⁷ de l'Antiquité romaine et quelques objets originaux égyptiens. Concernant l'exposition des objets de l'Égypte ancienne, le Louvre était à l'époque en retard par rapport au British Museum. Cela a changé avec l'arrivée de Champollion au musée et son accession au poste de conservateur chargé des antiquités égyptiennes du Louvre, en 1826. Il a entraîné une transformation et un changement majeurs dans le musée comme l'a affirmé André d'Audebord²⁸ : « Les améliorations [...] sont la conséquence du nouveau caractère que va recevoir le Musée du Louvre [...] le musée ne peut plus dès lors être considéré comme le temple des Beaux-Arts, il devient aussi celui des Lettres et de l'Histoire » (*Ibid.*, p.5). Champollion constate que « les monuments [des] Égyptiens se prêtent bien mieux que ceux des Grecs et des Romains à une classification à la fois méthodique et scientifique »²⁹ (Hartleben, 1909, cité par Tanré- Szewczyk, 2017, p. 4). Il précise également que ces objets devaient être classés à l'aide des inscriptions qu'ils portent afin que le musée ne devienne pas « comme beaucoup de musées, une espèce de magasin, où les objets sont entassés sans ordre et placés sans relation les uns avec les autres » (*Loc. cit.*). En conséquence, il les a classés en trois catégories : monuments religieux, monuments historiques et monuments funéraires. Chacune de ces catégories était également subdivisée en séries. Il a donc ajouté quatre salles au musée égyptien du Louvre.

À l'époque, cette classification était une « classification tout à fait méthodique, et dont aucune collection d'antiquités n'a encore donné l'exemple » (Lenoir, 1828, cité par Tanré-Szewczyk, 2017, p. 5). Emmanuel de Rougé (1849), dans *Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquité égyptienne au Musée du Louvre*, décrit l'aménagement des monuments égyptiens au Louvre en 1849. Il indique qu'il y a une salle pour exposer les objets de petit volume et une autre pour les grands monuments. Il explique que la majorité des objets sont

²⁷ Un ajout de décor égyptien antique sur un élément non égyptien.

²⁸ André d'Audebord, baron de Férussac, proche et défenseur des Champollion.

²⁹ C'est ce que Champollion a écrit dans sa note au ministre de l'Intérieur de Sardaigne, le comte Roget de Cholex, sur la méthode qu'il conviendrait d'adopter pour s'occuper au mieux de la collection Drovetti à Turin, mais ses théories n'ont été mise en œuvre qu'au Louvre.

rangés en ordre chronologique, spécialement les bas-reliefs et les statues et que le Musée possède également des reproductions (*Ibid.*, p. 28).

Le British Museum a été le premier à exposer des objets égyptiens et à leur allouer une salle spéciale en 1808. Cependant, il a tardé à développer une méthode de présentation et du personnel spécialisé n'a été engagé qu'en 1836 pour la réorganisation de la collection égyptienne. Samuel Birch a été le premier égyptologue à entreprendre cette tâche et l'intérêt pour l'étude des collections a commencé dès son arrivée. Il a été influencé par les idées de Champollion et sa classification d'objets égyptiens, mais il ne les a pas appliqués avec la même précision (Tanré-Szewczyk, 2017).

Dans son mémoire *Le décor du département égyptien du Neues Museum de Berlin : « contextualisation » d'une collection archéologique vers 1850*, Boyer a, quant à lui, décrit en détail la muséographie de ce département. Lepsius, philologue, scientifique et fondateur de l'égyptologie allemande, cité par Boyer, traite de l'agencement des salles du Neues Museum : « L'idée de base pour l'arrangement et le classement des plus grands œuvres d'art ainsi que le choix pour les représentations des décorations murales, empruntées aux monuments anciens et copiés aussi fidèlement que possible ». La muséographie de ce département se distingue des autres dans la mesure où elle plonge le visiteur dans le décor égyptien, ce qui contribue à intégrer la collection dans un contexte significatif par ces dispositifs analogiques (Boyer, 2018).

Cette période a été une période charnière pour l'acquisition et l'exposition des objets d'Égypte ancienne en Europe. Il s'agit alors de bien classer et d'organiser les objets égyptiens aux musées par le déchiffrement de la langue hiéroglyphique. La compréhension de cette langue a changé le point de vue muséologique de ce patrimoine et, par le fait même, la présentation des collections égyptiennes (Tanré-Szewczyk, 2017, p. 1-2).



Figure 1 : Anonyme, *British Museum-Egyptian Room with visitors* en 1847 -Londres, Wellcome Library, no.38444i. Source : British museum.com.



Figure 2: *British Museum - First Egyptian Room* en 1875 (maintenant Room 65). Photo Frederick York. Source: blog.britishmuseum.org.

Il est à noter qu'il n'y a peu de photos, de peintures ou de gravures représentant la muséographie des débuts de ces musées, mais les plus anciennes montrent clairement la forte présence de momies et de leurs sarcophages parmi les objets exposés dans leurs salles (fig.1 et 2). Comme notre cas d'étude provient du British Museum, attardons-nous quelque peu sur celui-ci à titre d'exemple historique. Un élément frappant se distingue sur les illustrations et photos

qui datent des années 1847 et 1875, ainsi que de notre revue des guides des salles de ce musée dédiées aux momies égyptiennes des années 1898 et 1924. Ces salles sont bondées de momies et d'objets funéraires, que ce soit dans les vitrines murales qui recouvrent tous les murs ou les vitrines qui se situent à droite et à gauche de la salle. Chaque vitrine peut contenir jusqu'à trois ou quatre momies d'une manière qui ne permet pas l'intégration d'une illustration ou d'un cartel qui afficheraient des informations spécifiques à chaque momie ou sarcophage. Parfois, une momie est exposée dans une salle et ses sarcophages dans une autre. Elle peut également être dans son cercueil ou non. À noter qu'il est mentionné dans le guide que, dans la dernière partie de l'une des salles, se trouvent des photographies de momies de personnages royaux ayant été retrouvées en 1881, à Der el-Bahari (Égypte), d'où elles ont été retirées de leurs tombeaux à une époque troublée de la XXI^e dynastie. Elles sont alors exposées au Musée de Gizeh (1898, p. 65). Il est pertinent, à ce moment-ci du mémoire, d'observer l'importante évolution de la mise en exposition des momies au British Museum, du XIX^e siècle à aujourd'hui, et ce, en raison de découvertes relatives aux recherches scientifiques et archéologiques au moyen de la tomodynamométrie. Par exemple, nous pouvons remarquer que de nombreuses parties (fragments) du corps de momies étaient à l'époque exposées à seul titre d'objet. Il s'agissait alors du bras gauche d'une personne riche portant une bague et de la main gauche d'un pauvre (*Ibid.*, p. 70-71). Après avoir consulté le site web du British Museum, nous avons découvert qu'elles ne sont aujourd'hui plus exposées. Il est évident que l'évolution de l'éthique de l'exposition des restes humains en est la raison.



Figure 3 : *British Museum's mummy room* en 1937. Photo : Fox Photos. Source : gettyimages.ca.

Sur une autre photo datant de 1937, il est clair que la salle est plus ordonnée et plus moderne. On trouve une différence notable dans les vitrines devenues plus grandes, contenant un plus petit nombre de momies et de cercueils. On remarque l'ajout d'un éclairage artificiel moderne, descendant du plafond, accompagnant l'éclairage naturel, unique source de lumière à l'époque. L'existence de scènes égyptiennes demeure, au-dessus des vitrines murales, collaborent à l'immersion et remettent les momies dans leur contexte, telle la scène du Jugement dernier.

Dans son article *L'Égypte, la modernité et les expositions universelles* (2014), Christiane Demeulenaere-Douyère offre une description détaillée de la représentation de l'Égypte dans quelques expositions universelles (Paris, Chicago, Milan) de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle identifie plusieurs reconstitutions et dispositifs analogiques représentant l'Égypte. L'auteure souligne l'importance de la muséographie d'immersion à cette époque, qui se développe au rythme de l'évolution du goût du public. Ces expositions universelles se distinguent par leurs nombreuses représentations de la vie en Égypte avec ses différentes époques et cultures. À l'exposition de Paris en 1867, par exemple, on trouve une reconstitution architecturale, de vastes dimensions, du temple d'Athor, servant également d'espace d'exposition pour de nombreux objets archéologiques égyptiens incluant des momies

et leurs sarcophages, classés par dynasties et localités. Cet espace, servant aussi de lieu de divertissement pour les visiteurs, se distinguait également par sa richesse en éléments décoratifs, et des spectacles artistiques y avaient lieu. Des boissons spéciales d'Égypte étaient également servies par des hôtes vêtus de costumes folkloriques du pays. Cela contribuait à plonger les visiteurs dans l'ambiance de la culture égyptienne. De nombreux dispositifs et outils étaient utilisés comme les panoramas, photographies, maquettes, etc.

L'histoire de la logique de l'exposition nous conduit des cabinets des merveilles aux cabinets d'étude, puis aux musées modernes. Dès la fin du XIX^e siècle, l'idée que l'exposition doit avoir un fil conducteur commence à se propager. On structure une logique de visite, un parcours. On doit avoir un discours à tenir au visiteur, un propos, dont on s'efforce, par un effort de rationalisation, de maintenir la clarté et d'en éviter l'incohérence (Chaumier, 2012, p. 21-22).

Depuis l'après-Seconde Guerre mondiale, dans les années cinquante et soixante, de nombreuses évolutions muséographiques se sont produites. Aussi, le musée, dans son rôle, est devenu plus éducatif. Certaines personnes ont contribué à ces changements, notamment George Henri-Rivière, qui s'impose « comme le créateur d'une muséographie sobre, proposant au regard de remarquables compositions respectueuses de l'objet – éclairé sur fond neutre et sombre, suspendu par des fils de nylon – mais riches de signification, fruit d'un travail scientifique intense » (Mairesse, 2010, p. 219-220). Il en résulte de nombreux développements dans les matériaux expographiques utilisés, les couleurs des cimaises et l'incorporation de nouveaux outils de présentation tels que schéma, textes pédagogiques, etc. Les expositions temporaires, auparavant peu nombreuses, prennent de l'ampleur (*Loc. cit.*). Le but n'est plus de simplement présenter les objets, mais de communiquer des idées.

Dès les années 1970 et la démocratisation de la culture, les dispositifs technologiques commencent à être utilisés comme de véritables outils d'interprétation, ils sont intégrés à l'exposition (téléviseur, appareils électriques et électroniques) et expérimentés dans différentes muséographies. À l'approche de l'an 2000, les musées ont massivement utilisé la technologie numérique comme moyen d'attirer les visiteurs et augmenter la fréquentation des expositions. Cela a marqué le début de l'utilisation de la technologie numérique dans la mise en espace immersive (Dominique Gélinas, 2010, p. 224).

2.4.3. Exposition permanente versus temporaire

L'exposition permanente diffère de l'exposition temporaire. La première est une exposition de « référence ou de synthèse » du thème principal du musée, en donnant un aperçu de celui-ci et tournant autour de lui. Elle est présentée de façon continue et sa durée habituelle d'exposition dans les musées est d'une vingtaine d'années. Quant à la seconde, elle diffère dans la mesure où elle présente une thématique spécifique de la thématique générale du musée ou en lien avec sa mission, et la durée moyenne de ce type d'exposition est de trois mois. Il existe également des expositions « semi-temporaires » ou des expositions « temporaires de longue durée », qui sont des expositions présentées par certains musées, notamment les musées des sciences, et leur durée varie d'un à quatre ans (Gob et Drouguet, 2014, p. 131-133). Ces expositions temporaires se distinguent par l'audace de leur muséographie et scénographie, que ce soit dans la présentation des différents thèmes ou dans la forme de l'exposition et l'approche utilisée. Il existe également un autre type important d'exposition temporaire, dont les auteurs ont élaboré et expliqué ses particularités, c'est l'exposition itinérante :

[...] on peut aussi faire venir une exposition extérieure, montée par un autre musée ou par un autre acteur culturel. Cette exposition est généralement louée, c'est-à-dire que le musée qui reçoit l'exposition participe aux frais de conception et de montage de celle-ci. Le coût des expositions temporaires ne cesse de croître ; les montrer dans quatre ou cinq villes différentes augmente le public potentiel et divise d'autant les frais. Cela permet de monter des expositions plus prestigieuses, qui rassemblent davantage d'œuvres importantes ou de concevoir une scénographie plus attractive, plus spectaculaire et plus coûteuse. Il est souvent préférable que l'exposition soit conçue, dès le départ, comme itinérante ; que sa modularité et son adaptabilité permettent de la disposer dans des espaces variés et que son contenu même puisse être en partie adapté aux situations locales de chaque lieu où elle est présentée. À défaut, si l'exposition est standard, elle n'est pas toujours bien adaptée au public, à la région, au musée. On peut alors prévoir un complément à l'exposition itinérante de base sous la forme d'une extension de celle-ci ou encore une seconde exposition, davantage axée sur la production locale, ouverte en même temps et à proximité de la première (*Loc. cit.*).

L'exposition temporaire vise divers objectifs, notamment ceux de procéder au roulement des collections, de soulever des questions spécifiques ou d'approfondir la connaissance d'un sujet particulier et d'en présenter ses nouveautés, de diversifier le public et enfin, de contribuer

à augmenter les revenus du musée (*Loc cit.*).

On trouve des expositions qui ont un fil d'histoire linéaire, qui ne permet pas de lire le propos à l'envers, c'est souvent le cas des expositions temporaires ou parfois des expositions permanentes des musées d'histoire (Chaumier, 2012, p. 85).

On en déduit que l'exposition temporaire peut avoir une nature et une approche de transmission différentes de l'exposition permanente et ainsi, chacune d'elles peut impliquer différents principes de diffusion. En effet, cela affecte les moyens de transmission utilisés, la façon dont le concepteur travaille pour réaliser l'exposition et le type des objets sélectionnés, surtout dans le cas d'une exposition itinérante. Cela entraîne donc des différences dans les budgets, les impératifs de temps et les résultats.

Par un regard archéologique, Pernet explique que ce format temporaire d'exposition, limité dans le temps, « permet d'essayer différents langages et moyens de transmettre le discours savant des archéologues. C'est un formidable lieu de liberté, qui offre la possibilité de tester des dispositifs auprès du public » (2014, p.160).

Dans son article *Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ?* Daniel Jacobi prévoit la fin des expositions temporaires dans les musées (2013, p.2). Mais Chaumier n'est pas de cet avis et lui répond en 2014 dans son article *Vers la fin de l'exposition temporaire ?* Selon Chaumier, les expositions temporaires sont un « levier extrêmement intéressant pour les musées et ceci pour plusieurs raisons. La principale raison réside certainement dans le fait qu'une exposition porte un discours novateur et original » (Chaumier, 2014, cité par Pernet, 2014, p. 153).

2.4.4. Différentes approches de l'exposition (les stratégies communicationnelles)

L'approche de l'exposition découle de son discours et de la stratégie de communication choisie. L'expérience qu'on souhaite offrir au visiteur en dépend. Même si chaque exposition est dominée par une approche principale, chaque unité de l'exposition peut être dominée par une approche différente de l'autre (Gob et Drouguet, 2014, p. 127).

Approche esthétique : L'intention de cette approche est le choc esthétique. L'espace et l'environnement de l'exposition sont presque neutres pour ne pas déranger la vue du visiteur. On ne souhaite pas créer de « bruits » autour des œuvres. C'est le cas des musées d'arts classiques, où l'objet est séparé de tout contexte, où les informations sont peu nombreuses et où les *white cube* et les *black box* sont souvent utilisés (Gob et Drouguet, 2014, p. 127-128). Davallon indique que ces musées sont le fait de la muséologie d'objet, où la présentation basée essentiellement sur les objets de collection et la dimension esthétique et émotionnelle de la rencontre du visiteur avec l'objet sont ce qui conduit à la production de sens (1999, p. 246-247).

Approche cognitive : C'est l'exposition scientifique, où les collections sont des objets d'études. Elle est ancrée dans un savoir spécialisé et cible un visiteur averti, car les objets y sont disposés dans un ordre qui fait référence aux catégories d'un savoir. C'est le cas des expositions taxinomiques et des expositions scientifiques ou documentaires (Gob et Drouguet, 2014, p. 128-129).

Approche situationnelle : Cette approche veut plonger le visiteur dans la présentation. La présentation des expôts et le discours visent alors sur la restitution d'un contexte afin que le message soit facile à appréhender par le visiteur. Ces expositions ciblent le visiteur qui n'a pas de connaissances préalables. C'est le cas des expositions analogiques, des expositions d'immersion et notamment des expositions *in situ* qui montrent les objets dans leur contexte d'origine (Gob et Drouguet, 2014, p. 129). Cela rejoint ce que Chaumier énonce dans son traité d'expologie, soit que « l'une des caractéristiques de la muséologie d'immersion est l'absence de textes au sein de l'exposition. Le sentiment d'immersion selon Chaumier passe par une approche uniquement sensible visant à susciter une émotion et une pleine et entière adhésion à l'exposition présentée » (Chaumier, 2012, cité par Nicolas Consiglio, 2018, p. 16).

Approche communicationnelle : Cette approche se concentre sur la mise en exposition qui découle du message à communiquer au public. Le point focal de ces expositions est le visiteur et non pas l'objet. Les objets jouent les rôles que les concepteurs leur prêtent pour servir le message à transmettre. On utilise des dispositifs et des outils pour expliquer ce message. Ce sont des expositions thématiques, interprétatives, narratives et interactives (Gob et Drouguet, 2014, p. 130). Emilie Flon, dans son article *L'exposition d'archéologie et le phénomène de la spectacularisation*, indique que la muséologie de point de vue « désigne une focalisation de la stratégie communicationnelle du producteur de l'exposition sur le visiteur et son « expérience » de visite. « Faire vivre » une expérience unique au visiteur deviendrait l'objectif principal » (2006, p. 2).

Chaumier, quant à lui, mentionne deux autres classifications de stratégies communicationnelles : la première est celle de Charles Perraton, qui lui-même en distingue trois caractérisées par des approches distinctives (didactique, pédagogique et interactive) ; la deuxième est celle de Jean Davallon qui identifie trois styles de stratégies qui comptent sur la mise en exposition : (la stratégie communicationnelle qui vise la « compréhension d'un savoir » ; la stratégie esthétique qui vise à faire de l'objet exposé un « objet qui apparaît » au public ; la stratégie ludique qui vise, au sens propre comme au sens figuré, un « transport du public » (2012, p. 39).

2.4.5. Types d'exposition

Chaumier, dans son traité d'expologie, reprend les trois types d'expositions identifiés par Davallon, qui sont : 1) l'exposition d'objets qui exhibe l'objet et invite à l'admirer ; 2) l'exposition d'idées qui transmet un message et dont l'objet est l'un de ses supports ; 3) l'exposition de points de vue, qui immerge dans un environnement spectaculaire et impose au visiteur une immersion. Chaumier ajoute, à la typologie de Davallon, l'exposition d'interprétation pour considérer deux autres formes d'exposition qui peuvent s'allier à l'exposition d'idées. La première fait appel à la volonté d'exprimer une interprétation singulière par une exposition d'auteur, d'une exposition signée par personnalité ou d'une exposition à

thèse. La seconde forme met les visiteurs en situation de dialogue, d'expression et d'interaction, c'est l'exposition participative (Chaumier, 2012, p.42-43).

	Exposition d'objets	Exposition d'idées	Exposition spectacle	Exposition d'interprétation
finalité	imposition d'une présence	communication d'informations	immersion dans une totalité	interprétation d'une singularité
réfèrent	esthétique	scientifique	ludique	philosophique
modèle	neutralité	objectivité	conditionnement	subjectivité
public	admirateur	récepteur	immergé	acteur

Tableau 1 : Types d'expositions (Chaumier, 2012, p. 43).

Enfin, il existe quatre autres types d'exposition, élaborés selon des concepts définis par Elisabeth Caillet (1995, p.69) : 1) l'exposition documentaire pour un concept déterminé ; 2) l'exposition spéculative pour un concept heuristique ; 3) l'exposition politique pour une muséographie soumise à l'idée de la raison et enfin ; 4) l'exposition artistique pour une idée esthétique. Cela montre que le concept est « le centre de toute muséographie » (*Loc.cit.*).

2.4.6. Programme muséographique

Le concepteur définit ce programme pour dessiner la trame qui guide le visiteur. Ce dernier découvre l'espace organisé physiquement et visuellement avant même de lire les textes et d'observer les objets exposés. Ce programme « reflète les objectifs, les intentions de l'exposition et la réflexion relative aux publics. Issu d'un travail de réécriture d'un corpus scientifique, il détaille l'organisation intellectuelle des thématiques de l'exposition articulées au cheminement spatial (parfois appelé scénario) qui sera suggéré au visiteur, au sein des salles du musée » (Drouguet et Gob, 2014, p. 134).

2.4.6.1. Types d'exposition et structures narratives

Toujours dans son traité d'expologie, Chaumier propose des typologies d'exposition en fonction de leurs structures narratives.

1- Exposition dont le discours est porté par l'expôt, où « chaque objet vaut pour lui-même, même si un ordre est généralement donné à l'exposition (chronologique par exemple) ».

2- Exposition avec un discours porté par unité d'expôts (ou par îlots) où on trouve « le regroupement du discours par unités de thème, sans ordre linéaire entre elles ».

3- Exposition avec un discours porté par séquence, où « les parties fonctionnent comme des chapitres qui évoquent tour à tour les facettes de l'argumentaire, comme les actes d'une pièce ».

4- Exposition avec un discours porté par l'exposition elle-même, « le discours global défend un point de vue, par exemple l'exposition d'auteur défend une thèse générale qui dépasse le propos de chacune des parties ».

5- Meta-exposition où « le discours est constitué de la pluralité des registres et du discours scénographique comme métadiscours ».

6- Exposition dont le discours est porté par la réception de l'exposition, c'est-à-dire porté par le récit du visiteur (Chaumier, 2012, p. 30-31).

Il distingue le discours, qui serait une proposition du concepteur de l'exposition, du récit qui serait alors la construction mentale de chaque visiteur, ainsi reformulée par sa propre interprétation et sa propre expérience (*Loc. cit.*).

2.4.6.2. *Types de formes de parcours dans l'exposition*

Plus le parcours est clair et bien articulé, plus la construction du récit est aisée (Gharsallah, 2008, p. 34). De même, Chaumier identifie cinq propositions de structure de parcours dans l'exposition (2012, p.35-38).

1- Parcours expôt par expôt : où les expôts sont organisés selon un classement, par exemple des œuvres selon une chronologie.

2- Parcours d'expôt en expôt : où il n'y a pas de classement des expôts, comme souvent dans l'exposition d'art contemporain.

3- Parcours séquence par séquence : où il y a un classement des expôts par séquences, par exemple dans une exposition selon les âges de la vie.

4- Parcours îlot par îlot : où les expôts sont classés par îlot, mais sans ordre logique de parcours entre les différents îlots, comme dans le cas des expositions de science.

5- Parcours libre : où déambulation libre à partir d'une pièce d'introduction, d'un noyau synthèse.

2.4.7. Scénographie et éléments

Le projet scénographique traduit le parcours défini par le programme muséographique. Il contribue au sens de l'exposition. La scénographie regroupe les aspects formels et matériels de l'espace d'exposition (cimaises, couleurs, vitrines, éclairage...), mais son rôle n'est pas seulement décoratif comme on le considère souvent, même si le décor est important pour attirer l'attention et l'intérêt du visiteur. Le rôle de la scénographie est bien plus important que cela. La scénographie articule et englobe tous les registres de l'exposition. Elle est la mise en relation entre les expôts et le visiteur (Gob et Drouguet, 2014, p. 170). Chaumier va dans le même sens dans son traité d'expologie (2012, p. 68).

Les éléments scénographiques sont utilisés pour donner différentes ambiances, qui peuvent changer la perception de l'exposition par l'organisation de l'espace, l'éclairage et le son. Le concepteur peut utiliser ces mêmes éléments pour renforcer la signification de l'exposition (Gob et Drouguet, 2014, p. 170-171).

2.4.7.1. Importance de la mise en scène

Selon Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, « [...] le musée ressemble de plus en plus à un théâtre où la mise en scène crée les rapports qui s'établissent entre les visiteurs, les objets et les images » (2005, p. 87). La mise en scène est le vecteur de la mise en relation, c'est pourquoi elle a une importance fondamentale. Les expôts sont plus ou moins mis en valeur par la mise en scène. Si elle est soignée, elle peut donner de l'ampleur et de la crédibilité au propos de l'exposition. « Pour cela, la scénographie est alors un instrument qui prend tout son sens, devenant parfois le meilleur de l'exposition » (Chaumier, 2012, p. 69). La mise en scène cristallise le sens et le rend plus clair pour le visiteur, car les objets ne sont pas mis en valeur individuellement, mais par le biais de différents dispositifs.

2.5. Dispositif et technologie

2.5.1. Dispositif : définition

La notion de dispositif est définie par quelques auteurs. Ce terme est généralement utilisé dans la langue française comme «Manière dont sont disposés les pièces, les organes d'un appareil ; le mécanisme lui-même. → Machine, mécanisme.» ou «ensemble de moyens disposés conformément à un plan» (Le Grand Robert de la langue française en ligne, article « Dispositif»). Nous avons ensuite la définition offerte par Michel Foucault et retenue par Agamben :

[...] un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, de lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref ; du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre ces éléments (2006, p. 25).

Agamben ajoute : «J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants» (*Ibid.*, p. 31).

Selon Gilles Deleuze, influencé également des travaux de Michel Foucault, le dispositif est :

[...] d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire. Il est composé de lignes de nature différente. Et ces lignes dans le dispositif ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres (2003, p.316).

Cécilia Hurley-Grenier a aussi extrait de cette riche définition de Foucault que le

dispositif, pour le domaine muséal, est :

un ensemble de structures instituées par les humains, qui établissent ou garantissent des relations d'autorité dans un système, et traduisent une oppression en termes scéniques. On replace ainsi au centre l'idée d'une mise en scène qui ne se contentera pas uniquement d'être esthétique, mais qui se double d'un système, d'une machinerie propre à établir et communiquer un discours centré sur ou illustré par un certain nombre d'objets (2010, p.207).

2.5.1.1. Dispositifs expositionnels et dispositifs expographiques

La mise en exposition est une opération visant à créer un espace de médiatisation entre le visiteur et les objets et à réaliser un environnement cognitif organisé, pour ainsi présenter un ensemble d'informations (Davallon, 2000, p. 124), Elle provient de l'intention de « faire comprendre, de faire découvrir, de faire savoir, tant avec la langue naturelle qu'avec d'autres moyens comme les images, les sons, etc. » (Gharsallah, 2008, p. 32).

Les dispositifs expositionnels sont donc l'ensemble des outils utilisés dans l'espace d'exposition. Ils sont des supports de compréhension et de mise en valeur qui permettent l'agencement et l'organisation du discours et de l'espace. Ces dispositifs aident à la transmission d'une représentation polysémique de l'objet. Chacun a son rôle dans l'exposition. Les cartels, les panneaux explicatifs et la vidéo sont des outils sémiologiques. Les vitrines et l'éclairage sont des outils d'hierarchisation des objets. Enfin, il y a aussi des outils utilisés pour l'organisation du parcours comme les cimaises, la signalétique générale et beaucoup d'autres dispositifs (Chanut, 2012).

Murs, cloisons, cimaises

Le mur est un élément de la structure architecturale du bâtiment de l'exposition. Mais en même temps, il est un support à l'exposition qu'on peut utiliser comme cimaise pour accrocher des œuvres, comme appui pour des vitrines. Il conduit le regard et le cheminement du visiteur pendant sa visite. Il offre beaucoup de solutions au concepteur de l'exposition (Gob et Drouguet, 2014, p. 173). Ainsi, cela s'accorde avec le point de vue de Gharsallah :

[...] les dispositifs architecturaux ne sont pas médiatiques à l'origine, car ils ne découlent pas d'une intentionnalité de communication. Mais lorsqu'ils sont réfléchis en fonction de l'expographie ou investis par celle-ci, ils peuvent devenir médiatiques. Ils font partie dans ce cas de l'espace expositionnel. Un dispositif architectural contenant un exposé et soumis à un travail expographique devient un dispositif expographique [...] (2008, p. 28).

Vitrine

La vitrine montre, protège et met en valeur les objets de l'exposition. Certains y voient un symbole du musée et un élément nécessaire à la muséalisation, mais pour d'autres, elle représente une barrière et une séparation entre l'objet et le visiteur. Il y en a plusieurs formes et styles (vitrine-écrin, vitrine-salle, vitrine meubles, autonomes, intégrées, etc.) qui sont destinés à contenir différents objets (Gob et Drouguet, 2014, p. 174).

Éclairage

Ezrati définit l'éclairage d'exposition comme « la mise en œuvre de la lumière, d'une manière expressive, avec la volonté de communiquer tout en conservant au mieux l'intégrité matérielle des objets présentés. ». Il joue un rôle dans la conservation des œuvres, du confort des visiteurs et du message que communique l'exposition (2010, p. 255). L'éclairage correspond à des règles élémentaires qui font souvent la différence dans une exposition (Chaumier, 2012, p. 12). Ses modalités constituent un élément essentiel de la présentation et contribuent à donner une ambiance à l'exposition. Son utilisation pour la mise en valeur varie selon leur nature (Gob et Drouguet, 2014, p. 175).

Espace

Les dispositifs expographiques sont donc les unités qui composent l'espace de l'exposition. Le rôle de ce dispositif consiste à relier les objets exposés pour produire des significations. Il est donc lié au processus de médiatisation, donc l'objet seul n'est pas considéré comme un dispositif expographique à moins qu'un cartel ne soit ajouté, par exemple. La mise en relation de ces dispositifs qui constituent le réseau sémantique de l'exposition conduit à la production de la signification de la trame narrative (Gharsallah, 2008, p.28).

Gharsallah dans son *article Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition* l'a défini comme :

un ensemble signifiant, composé d'objets variés, organisés dans un espace donné. Il correspond à toute entité ou ensemble tridimensionnel pouvant prendre des échelles variables (une salle, un diorama, une vitrine, etc.), siège d'opérations sémiotiques et dont les limites sont définies principalement par le sens. Les dispositifs expographiques sont constitués « d'objets exposés » et « d'objets outils d'exposition ». Ils constituent l'interface de rencontre entre le visiteur (récepteur) et le concepteur (émetteur), qui présente l'objet d'exposition à travers une opération de médiatisation. Le dispositif expographique se situe, par conséquent, au centre du processus communicationnel de l'exposition (Idem, 2009, p.20).

2.5.1.2. *Dispositifs analogiques (immersifs)*

La muséographie analogique est une méthode de mise en exposition utilisée pour montrer au visiteur « des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis de manière à ce que leur articulation en un tout forme une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance, à un certain lieu et état du réel hors musée » (Montpetit, 1996, p. 58). L'exposition invite le visiteur à décoder et à reconnaître des histoires du passé ou des états hors du musée, comme s'ils étaient « réellement » dans des situations réelles qui sont autres. Par le biais du panorama et du *period room*, le musée peut fournir une image, en agençant des objets réels dans un espace déterminé afin d'établir des analogies qualitatives de similitude (*Loc. cit.*). Les expositions analogiques sont des dispositifs qui s'adressent aux visiteurs non avertis dans la mesure où ils créent une « image », une « scène de vie », que l'on peut décoder plus intuitivement que des présentations systématiques (Gob et Drouguet, 2014, p. 129). « L'expérience est ici le mot-clef. Pour ces musées, “faire revivre” semble remplacer l'ancien “faire voir et savoir” qui prévalait dans les expositions en salle » (Montpetit, 2005, p. 117). Les musées de plein air sont des exemples à plus grande échelle des *period room* (Gélinas, 2010, p. 231).

Selon Émilie Flon, cette nouvelle façon de vivre le patrimoine, par le remplacement du réel au moyen de la scénographie ou de dispositifs techniques, présente un risque de faire glisser le caractère patrimonial de l'authenticité des objets vers l'expérience vécue par le public. (2006, p.2)

2.5.1.3. Dispositifs à l'ère numérique

Dominique Gélinas dans son article *L'expographie numérique ou la question du*

« comment » ! définit le terme « numérique » utilisé dans le domaine muséal comme :

[...] tout espace virtuel qui nécessite une programmation informatique et qui est utilisé à des fins de mise en valeur du patrimoine. Ainsi, un espace numérique n'est pas exclusivement le cyberspace Web. Tout monde virtuel conçu sera ultérieurement installé sur divers dispositifs comme les tablettes numériques, les téléphones intelligents, le Web et les ordinateurs, dont le contenu sera projeté sur un écran, un dôme, etc. Chaque dispositif apportera ses particularités à ce monde. [...] (2013, p. 67).

2.5.2. Technologies : définition

Le Grand Robert de la langue française en ligne propose cette définition : « Les nouvelles technologies (de l'information et de la communication) (NTIC ou TIC), intégrant les télécommunications, l'informatique, le multimédia (réseaux informatiques, Internet, vidéocommunication, téléphone mobile...) » (Article « technologie »).

Les technologies muséales numériques comprennent les moyens médiatiques réunis et intégrés par celles-ci. Par exemple, le texte ou l'image, à la base des supports classiques, deviennent technologiquement numériques lorsqu'ils sont mis en œuvre à travers des projections ou d'autres supports numériques. Il y a les technologies installées dans l'exposition (audioguide, tablettes...) et les technologies mobiles ou nomades, apportées par le visiteur (téléphones portables). L'attractivité et le charme que ces technologies exercent sur le visiteur ne doivent pas « faire oublier que, comme les autres moyens mis en œuvre par les concepteurs, elles sont subsidiaires par rapport au message, au sens de l'exposition ; elles ne peuvent être exposées pour elles-mêmes ». (Gob et Drouguet, 2014, p. 160)

Dans le cas de la reconstitution de l'objet archéologique et de son environnement d'origine, les technologies numériques jouent un rôle important pour l'archéologie. Elles permettent de recréer virtuellement ce qui n'est plus là.

2.5.2.1. *Intégration des technologies numériques*

L'intégration des NTIC dans les expositions aide à « résoudre le manque d'espace d'exposition, compléter le parcours, fournir une médiation modernisée, interactive, participative ou ludique, multiplier les niveaux de lecture, etc. ». Elles jouent plusieurs rôles dans l'exposition : diffusion, information et interactivité (*Ibid.*, 2014, p. 161).

Les technologies numériques changent le monde et la société en profondeur et modifient les façons de communiquer. Les professionnels de musée les expérimentent dans différentes muséographies grâce à de nouveaux dispositifs. L'exposition est la première affectée par ce développement numérique, spécialement avec les technologies d'immersion virtuelle qui agissent comme de véritables outils d'interprétation intégrés à l'exposition (Gélinas, 2010, p. 224). Cette évolution dans le monde numérique nécessite un changement et un développement profonds de la muséographie utilisée dans les musées. « Selon Tomislav Sòla, un profond changement de vision s'impose. Nous n'en sommes plus à un travail multidisciplinaire – soit l'apport de plusieurs disciplines sur un sujet –, mais plutôt à un travail transdisciplinaire – où l'information se crée à partir d'un consensus de plusieurs disciplines décloisonnées » (Tomislav Sola, 2010, p. 423, cité par Gélinas, 2010, p. 224).

Par ailleurs, Christine Bernier affirme que :

La popularité actuelle de la cybermuséologie et le déploiement des réseaux numériques créent de nouveaux modèles pour les commissaires d'exposition. De plus, une forme récente de pratique curatoriale présente beaucoup d'affinités avec la culture DIY. Cet acronyme pour les termes *Do It Yourself*, c'est-à-dire : « faites-le vous-même », correspond à notre mode de fonctionnement dans la vie quotidienne. Si l'on conjugue ensemble ces deux tendances, le numérique et la culture DIY, on obtient une forme d'action participative qui se manifeste de plus en plus souvent dans les projets des commissaires d'exposition (Chaumier, Roussel et OCIM, 2017, p. 72).

Cependant, Paul Virilio soutient quant à lui que ces technologies nous font entrer dans un monde dominé par la vitesse, qui nous empêche d'analyser et de réfléchir. La technologie exclurait les gens de plus de 35 ans, les lents, les pauvres, etc. (Virilio, 1996, cité par Bruno

Ollivier, 2016, p. 12).

2.5.2.2. *Interactivité*

« Plus le réseau technologique se développe, plus on nous promet une participation active du visiteur ». Beaucoup de commissariats favorisent le développement d'un visiteur actif plutôt que passif (Bernier, 2017, p. 78).

De nos jours, l'interactivité est une notion très importante pour les musées. L'approche muséographique interactive est répandue et vise à attirer de nouveaux visiteurs, surtout les adolescents. Les dispositifs interactifs utilisés transforment le rôle du visiteur au musée, et ils le positionnent en tant qu'acteur de sa découverte, et ce, souvent sur le mode ludique (bornes interactives, dispositifs audiovisuels, reconstitutions 3D...). Ils lui permettent d'intervenir sur le déroulement d'une séquence, d'avoir la liberté de faire des choix, de répondre à des questions ou de formuler des avis. Cela exige l'utilisation de téléphones intelligents, de tablettes tactiles, de claviers, de manettes, etc. (Gob et Drouguet, 2014, p. 164). Les dispositifs interactifs deviennent « des banques de contenus dans lesquels les visiteurs peuvent déposer des informations qui vont venir compléter et enrichir les informations déjà présentes » en enregistrant un témoignage par exemple (Chaumier, 2012, p. 47). Ces dispositifs sont aussi des « stratagèmes de contournement » et « d'artifices de mise en scène, dont l'intérêt, la valeur et l'efficacité paraissent indéniables » utilisés par les muséologues d'archéologie pour résoudre le problème du contexte archéologique (Kaeser, 2015, p. 38-39).

L'immersion est un facteur clé pour l'interactivité, car elle crée un dialogue entre le visiteur— qui est invité à être acteur au lieu de spectateur — et les expôts présentés autour de lui. Il devient immergé et la figure centrale de sa visite, « dont le rapport à l'exposition passe partout ses sens, par l'engagement de son individualité par une interaction conscientisée » (Consiglio, 2018, p. 5).

3. ÉTUDE DE CAS

3.1. Présentation

Nous allons traiter de l'exposition itinérante *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*, à travers laquelle nous voulons montrer l'importance de l'expographie comme outil de la mise en valeur des résultats de la recherche. Cette exposition a été initialement produite par le British Museum et a été présentée au Musée des beaux-arts de Montréal pour la première fois en Amérique du Nord. Les deux commissaires qui ont conçu cette exposition [cela exclut l'espace éducatif et ludique qui a été ajouté et conçu par le musée hôte, il a été imaginé par Perrine Poiron, doctorante en histoire et égyptologie à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Paris-Sorbonne. (La revue du Musée des beaux-arts de Montréal, 2019)] sont deux conservateurs au département de l'Égypte et du Soudan : Marie Vandenbeusch et Daniel Antoine, une égyptologue et un bioarchéologue.

Cette exposition est la version itinérante de l'exposition temporaire *Ancient Lives. New Discoveries*, qui présentait huit momies. Après que la première version, présentée en 2014-2015 au British Museum, eut rencontré un vif succès, l'équipe a apporté quelques modifications afin que l'évènement puisse faire le tour de monde. Parmi les changements les plus importants, nous pouvons citer le remplacement de six momies de l'ancienne exposition par quatre nouvelles momies qui pouvaient voyager et être déplacées. Seules deux momies de l'édition précédente ont été conservées (Antoine, 2020). Cette exposition itinérante a été lancée à partir de 2016 à Sydney et elle est à ce jour exposée dans des musées prestigieux dans le monde. Selon le calendrier de présentation visible sur le site web du British Museum, elle sera présentée pendant la période d'octobre 2021 à janvier 2024, notamment dans six endroits différents ; on peut citer le Japon et l'Espagne (<https://www.britishmuseum.org/exhibitions/egyptian-mummies->

exploring-ancient-lives).

Sur la base de l'entrevue de Laura Vigo, commissaire de la présentation montréalaise et la conservatrice de l'archéologie au Musée des beaux-arts de Montréal, menée par Marie-Anne Poggi (2019), et de la conférence présentée par les deux autres commissaires (Vandenbeusch et Antoine) sous les auspices du Royal Museum Ontario, on peut conclure que l'objectif de cette exposition est de partager les résultats de leurs recherches avec le public.

« Avec les nouvelles technologies, on peut voir sous les bandelettes des momies sans les toucher. L'exposition est le résultat des plus récentes recherches du British Museum. On présentera six momies. La nouveauté, c'est qu'on peut savoir maintenant comment les gens ont vécu et comment ils sont morts », explique Laura Vigo (La Presse, 2018).

Le but de ces recherches était de trouver plus de détails sur chacune des personnes momifiées, ainsi que des informations sur l'embaumement et sur d'autres aspects de la vie des anciens Égyptiens. L'exposition propose une reconstitution de la vie de six momies d'individus qui ont vécu en Égypte ancienne environ entre 900 AEC et l'an 180 de notre ère. On peut admirer autour d'elles un ensemble de plus de 240 objets archéologiques de la collection du British Museum (Vigo, 2019 et Vandenbeusch & Antoine, 2020).

Notre objectif est donc de comprendre comment l'expographie est un outil de mise en valeur des résultats de la recherche archéologique dans le cadre de l'exposition *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*. Il faut pour cela analyser les dispositifs expographiques qui composent cette exposition et la manière dont ils fonctionnent dans le processus de signification, puisqu'ils sont le lien entre les concepteurs et le visiteur, et qu'ils œuvrent à livrer le message à communiquer.

3.2. Analyse de la momie Nestaoudjat



Figure 4: Nom et titre de Nestaoudjat sur le cercueil extérieur. Photo : britishmuseum.org.

Dans le cadre de l'analyse de cette exposition, étudions l'une de ses momies grâce à l'une des méthodes d'analyse de l'objet muséal (méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu que nous avons adaptée pour analyser des restes humains muséalisés), pour retracer son parcours de vie et savoir comment et pourquoi elle est passée d'un être humain à un objet (reste humain) d'une collection muséale. Suivons son changement de statut en tant que restes humains muséalisés. Voyons comment l'analyse de cette momie avec un tomodynamomètre a affecté la façon dont elle a été présentée et bonifiée les informations dont nous disposons sur sa personnalité. Cela nous permettra aussi, lors de l'analyse de l'exposition, de savoir quelles données ont été choisies par les concepteurs pour accompagner la momie dans sa présentation afin qu'ils puissent les partager avec le public et lui faire part de leur point de vue. Car il n'est pas possible de mettre toutes les connaissances développées par les spécialistes au sein de l'espace d'exposition : il est donc important de comprendre ce qui a été sélectionné de ce savoir et comment cela a été intégré à l'expographie.

Nous avons choisi la momie de Nestaoudjat pour plusieurs raisons. Tout d'abord, c'est la première momie visible par le visiteur dans l'exposition, et ce n'est certes pas un hasard. Elle joue un rôle important, assigné par les concepteurs, dans l'accueil du public. De plus, elle a été choisie pour représenter le thème de la momification, qui est l'un des sujets les plus importants, mystérieux et intéressants de la civilisation égyptienne antique. Enfin, son analyse au moyen d'un tomodynamomètre a influencé la manière dont elle a été présentée ou dans le niveau d'information proposé à propos de sa personne.

3.2.1. Description et fiche d'identification

La momie de Nestaoudjat est une momie embaumée avec de bandelettes de lin, recouverte par trois cercueils de forme humaine qui s'emboîtent les uns dans les autres comme des poupées russes. Le visage de la défunte est représenté à trois reprises sur les sarcophages avec sa longue perruque ainsi que son très large col, qui cache son buste. Les trois sarcophages sont faits de bois et de plâtre, et le sarcophage intermédiaire contient également du bronze. Toutes les surfaces, à l'intérieur comme à l'extérieur, ont été enduites et recouvertes d'images et de textes en hiéroglyphes. Elle date de la troisième période intermédiaire, 25^e dynastie, vers 700 -680 AEC (fig.5).



Figure 5 : Momie de Nestaoudjat et ses cercueils. Source : britishmuseum.org.

En voici une fiche descriptive :

Sexe : Femelle. Âge au décès : Adulte moyen (35-49 ans). Longueur de la momie : avec bandages 157 cm, corps 151 cm. Hauteur estimée : 152,8 ± 1,9 cm. Conditions pathologiques : Nœuds de Schmorl au niveau des vertèbres cervicales et thoraciques. Trouvée à : probablement près de Thèbes. Matériel associé : Cercueil intérieur en bois EA 22812a ; cercueil moyen en bois, EA 22813 b ; cercueil extérieur en bois, EA 22813 a Détails de l'acquisition : transféré du India Museum, Londres 1880. British Museum EA 22812b (Antoine, Vandenbeusch et Taylor, 2018, p. 22).

3.2.2. Méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu (2006)

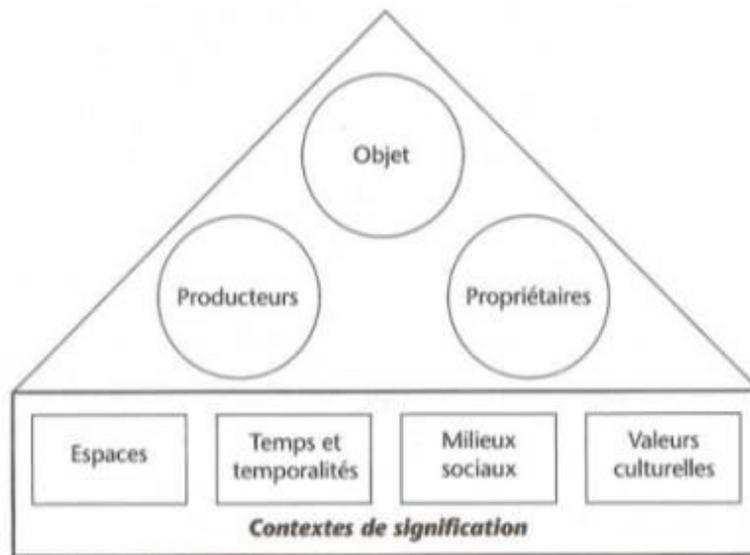


Figure 6 : Méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu (2006, p. 109).

Comment analyser la momie ? Ou quelles sont les différentes manières de l'analyser et quels sont les impacts de chacune ? On peut adopter la méthode d'analyse de l'objet de Jacques Mathieu (2006, p.109) qui « autorise une démarche d'intelligibilité visant à informer sur la pièce elle-même et sur ce qu'elle représente, à reconstituer son histoire et sa généalogie, et à dégager ses différents contextes majeurs de signification. Elle propose trois niveaux de lecture de l'objet qui sont représentés dans les trois paliers de cette pyramide » (fig.6). La lecture de la pyramide doit être verticale afin d'interpréter l'objet. Nous appliquerons cette méthode à la momie choisie pour notre recherche en respectant le fait qu'il s'agisse avant tout d'une dépouille humaine.

Première étape : interroger l'objet lui-même

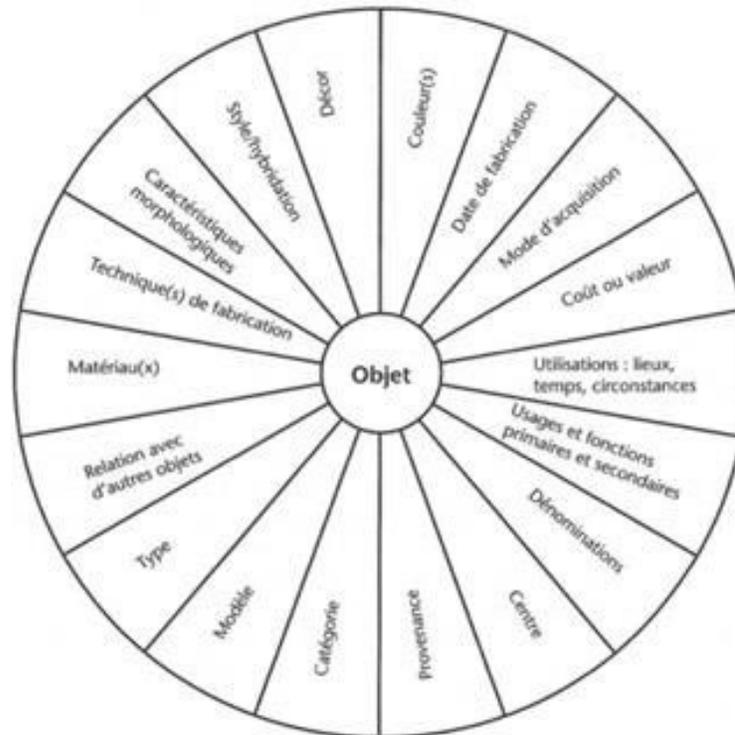


Figure 7 : Interroger l'objet lui-même (Mathieu, p. 111).

La première étape de cette méthode est d'interroger l'objet lui-même. Normalement, il y a des questions spécifiques qui sont déterminées en fonction des conditions et de la nature de chaque objet. Par conséquent, nous choisirons ce qui est approprié pour la momie parmi ces suggestions dans la figure 7 (2006, p.111).

Mathieu mentionne qu'il est possible qu'il y ait une relation avec d'autres objets, ce qui est le cas ici avec Nestaoudjat, qui est indissociable de ses bandelettes et de ses cercueils. Le cercueil est la première chose que l'on regarde lorsqu'on découvre la momie. Par conséquent, nous commencerons par analyser brièvement les cercueils. Nous ne pouvons pas les analyser en détail ici, mais nous mentionnerons suffisamment d'informations pour fournir à notre recherche ce qui lui est utile.

Dans ce cas, nous pouvons utiliser l'approche iconographique d'Erwin Panofsky (1967) pour décrire et étudier les divers éléments d'une scène figurée et découvrir le thème à l'aide de sources littéraires. Concernant le cercueil extérieur, on remarque que le couvercle est recouvert de stuc et peint de vignettes polychromes, montrant le *ba* (âme figurée comme un oiseau à tête humaine) rendant visite à la momie dans sa tombe, la momie sur le lit funéraire avec des vases canopes, et inscrit avec des hiéroglyphes, y compris des prières pour les offrandes. Le couvercle de ce cercueil est presque entièrement noirci, cette couche dissimule en partie le décor. Il faut noter ici que grâce à des techniques modernes non invasives, certaines scènes qui n'étaient pas visibles auparavant ont pu être observées clairement (fig.8). L'intérieur de la base est décoré d'une figure de Sokar³⁰, avec un disque solaire avec un *uræi* au-dessus, et flanqué de figures d'Isis et de Nephthys³¹. L'extérieur est peint avec des frises décoratives au-dessus et au-dessous d'un registre horizontal de hiéroglyphes (fig.9). Dans la traduction de l'inscription, on lit le titre «Maîtresse de la Maison, fille de Djedmutiufankh» (britishmuseum.com). Donc, les informations les plus importantes que ce cercueil nous a fournies sont le nom, le prénom et le titre de son propriétaire.

³⁰ Dieu représenté avec une tête de faucon.

³¹ Déeses protectrices qui veillent sur la nécropole et responsables de la résurrection.

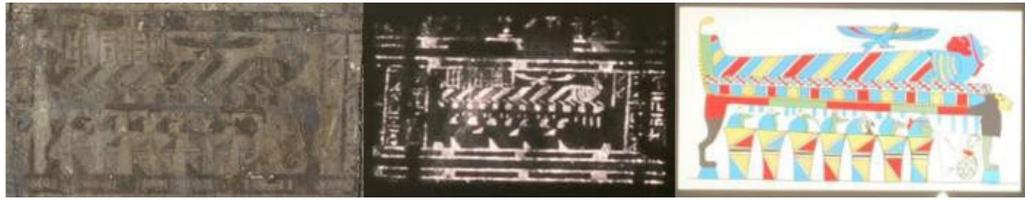


Figure 8 : Une scène reconstituée grâce à des techniques modernes. Source : conférence des commissaires (ROM).



Figure 9 : Cercueil extérieur. Source : (britishmuseum.org).

Ensuite, le cercueil intermédiaire possède un visage peint d'un polychrome frappant, animé par l'utilisation de yeux incrustés et fixés dans des douilles en bronze. La perruque et le col sont également peints. La surface du corps est simplement décorée d'une ligne d'inscription sur le couvercle et d'une autre autour de l'étui, les deux textes s'adressant aux dieux pour leur accorder des offrandes funéraires. Le cercueil révèle également la peinture d'une figure de la déesse de l'Ouest, une manifestation d'Hathor (fig. 10) (britishmuseum.com).



Figure 10 : Cercueil intermédiaire. Source : (britishmuseum.org).

Quant au cercueil intérieur, il présente la déesse Nout, déesse du ciel, qui étend ses ailes protectrices sur la défunte. Les compartiments inférieurs du couvercle illustrent des divinités offrant une protection dans des discours qui sont inscrits le long de leurs figures : les quatre fils d'Horus, Horus lui-même, Geb et deux formes d'Anubis. On remarque deux grands yeux *oudjat* ; ils repoussent les forces du mal et permettent de voir à travers le cercueil. Une figure d'Isis complète les dessins du couvercle, tandis que le dos est entièrement recouvert d'inscriptions. Ce sont des versions assez longues et répétitives de la formule d'offrande *hotep-di-nesu*. À l'intérieur se trouvent d'autres images et textes, peints de couleurs vives. Juste devant le visage de la momie se trouve une scène montrant un cœur sur un étendard, protégé par deux divinités. La zone correspondante derrière la tête montre deux autres divinités, non identifiées, et devant et derrière les pieds se trouvent des images d'Isis et de Nephthys, les mains levées dans un geste de lamentation. Ce cercueil contenait la momie enveloppée de lin (fig. 11) (britishmuseum.org).



Figure 11 : Cercueil intérieur. Source : (britishmuseum.org).

Enfin, nous découvrons la momie, qui repose dans ces cercueils, sur laquelle on peut observer un détail surprenant. En effet, on remarque des empreintes, probablement celles de l'embaumeur qui fut le dernier témoin de son embaumement (fig.12) (Vandenbeusch et Antoine, 2020). Les méthodes d'analyse des momies ont différé et évolué au fil du temps. Certaines méthodes ont été destructrices, notamment les séances publiques de débanteletage qui ont conduit à la violation du caractère sacré de beaucoup de morts, parfois pour de véritables objectifs scientifiques et parfois organisées par une élite aristocratique uniquement pour exposer la momie au public et se vanter de sa découverte. Ces séances consistaient à exposer la momie, défaire ses bandelettes, démonter le squelette et manipuler tout ce qui l'entourait pour obtenir d'éventuelles informations précieuses sur le plan scientifique (fig. 13). En juin 1851, Thomas J. Pettigrew (1791-1865), un chirurgien britannique célèbre pour ses nombreuses séances de débanteletage de momies égyptiennes, demanda l'autorisation de débanteletter Nestaoudjat. Heureusement, sa demande fut rejetée (Desmond, 1982, p. 40, cité par Antoine, Vandenbeusch et Taylor, 2018, p.29).



Figure 12 : Momie de Nestaoudjat. Source : (britishmuseum.org).



Figure 13 : Margaret Murray débandelette une momie au Manchester University Museum en 1908.
Source : courtesy of Manchester Museum, The University of Manchester.

De nos jours, les technologies de pointe permettent d'étudier la momie et de tirer des conclusions scientifiques en un temps record. Nous pouvons citer l'exemple de l'imagerie médicale (à savoir la radiographie et la tomodensitométrie) et de la génétique. Au cours des dernières décennies, il y a eu une révolution concernant la tomographie, ce qui nous permet d'obtenir une image plus nette de l'intérieur d'une momie. C'est le cas de celle que nous analysons. Désormais, grâce à cette méthode non invasive, nous pouvons observer par les images en coupe ci-jointes, des éléments que nous ne pouvions pas remarquer auparavant : les

bandelettes, le corps et le squelette, tous les matériaux et les objets que les embaumeurs ont ajoutés lors de la momification (fig. 14).



Figure 14 : Images en coupe de Nestaoudjat. Source : conférence des commissaires. (ROM).

Les scientifiques ont pu réaliser une reproduction en trois dimensions des données du tomodensitomètre afin de mieux comprendre le corps momifié. En enlevant toutes les différentes couches grâce à la segmentation, c'est-à-dire la séparation de toutes les différentes couches basées sur les densités, il est possible d'enlever la couche de bandelettes pour découvrir que le corps a été recouvert d'une couche assez épaisse d'une sorte de résine. Ensuite, on enlève cette couche pour arriver au squelette et on peut aussi voir apparaître certains éléments de la momification. On aperçoit alors au niveau du torse une série d'éléments granuleux (la partie jaune montre la substance granuleuse) et on note que tous les organes ont été enlevés et remplacés par cette substance qu'on peut voir au niveau des flancs. Les organes ont été enlevés au moyen d'une incision sur la gauche de l'abdomen. Le cœur est le seul organe qui a été laissé ; c'est généralement un organe qui était le plus souvent préservé, car les anciens Égyptiens pensaient que le cœur symbolisait la raison et l'intelligence. Ils essayaient donc, dans la mesure du possible, de ne pas le toucher. On peut voir également que Nestaoudjat possède différents types d'amulettes : elle a des yeux artificiels qui lui permettent de continuer de voir même après la mort, elle a aussi deux petites amulettes en métal au niveau du cou dont les formes n'ont pas

encore été identifiées. On peut aussi observer une dent qui a été déplacée dans la trachée. Ensuite on peut apercevoir des amas au niveau du thorax et de l'abdomen. On voit aussi différents éléments en jaune au niveau des jambes (toutes les couleurs sur les images sont des couleurs ajoutées, les données ne fournissent pas les couleurs). Ce sont probablement des vases canopes dans lesquels les embaumeurs ont placé les organes qu'ils avaient séchés séparément puis replacés sur la momie comme cela se faisait traditionnellement à cette époque³² (Vandenbeusch, 2020) (fig. 15).



Figure 15 : Visualisation de Nestaoudjat (Modèle 3D). Source : Conférence des commissaires. (ROM).

Deuxième étape : producteurs et propriétaires

La deuxième étape de la démarche de cette analyse concerne les producteurs et les propriétaires (Mathieu, 2006, p. 111). Pour les embaumeurs et les producteurs des cercueils de notre momie, on sait, grâce aux inscriptions, que ces habitants de l'Égypte ancienne ont vécu sous la 25^e dynastie. Une petite pancarte dans les archives du British Museum nous indique que la momie de Nestaoudjat fut donnée au musée par le colonel James Shirref, un colonel d'armée qui travaillait à Bombay et qui, en voyageant d'Angleterre jusqu'en Inde, était passé par l'Égypte et avait acheté la momie avec ses trois cercueils. Il les avait offerts au Musée de l'Inde

³² Toutes les informations sur l'analyse de Nestaoudjat sont issues de l'explication détaillée fournie par l'égyptologue et la conservatrice Marie Vandenbeusch lors de l'entrevue en ligne avec des responsables du musée et devant public en 2020 dans le cadre de la présentation de l'exposition *Momies Égyptiennes* au Royal Ontario Museum (ROM).

qui, après sa fermeture, a donné l'ensemble au British Museum en 1880 (Antoine, Vandenbeusch et Taylor, 2018, p.28 et Conférence des commissaires Antoine et Vandenbeusch, 2020).

Mathieu indique que les informations fournies à ce moment de la démarche nous aident à raconter « la vie de l'objet ; elles documentent l'histoire de sa création, de son utilisation et de ses réutilisations » (Mathieu, 2006, p. 111). Nous utiliserons le schéma du processus de la reconnaissance de l'objet de musée développé par Yves Bergeron (fig. 16) pour illustrer le parcours initiatique qui a conduit cette momie à travers une série de passages obligés lui permettant d'atteindre le sommet de la pyramide des valeurs muséales (Bergeron, 2011). Cela rejoint également ce que Pomian a dit du changement du statut de l'objet : « des objets cessent de remplir leurs fonctions initiales [...], mais on les préserve à cause de leur valeur historique ou artistique jusqu'au jour où on décide de l'exposer au public » (1987, p.298). Cette analyse comprend quelques modifications en fonction de la momie comme reste humain (fig. 17).

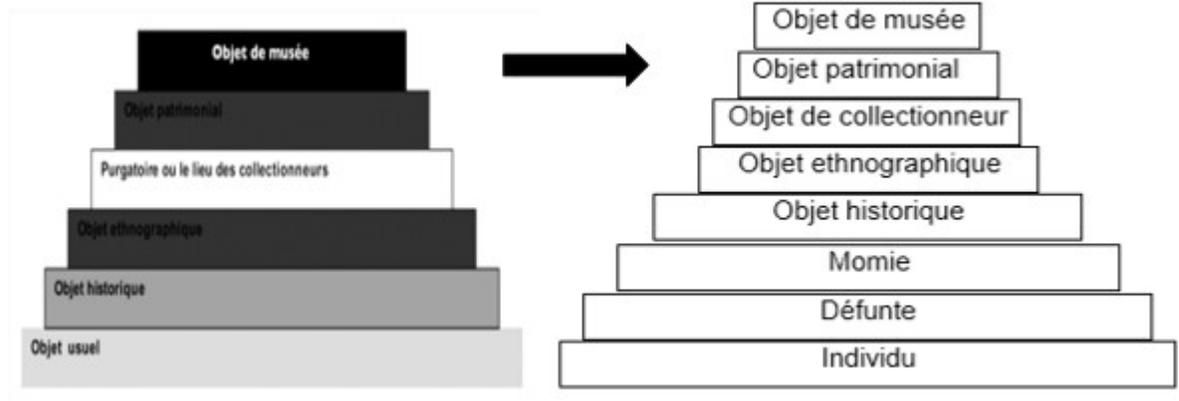


Figure 16 : à gauche, le schéma du processus de la reconnaissance de l'objet de musée développé par Yves Bergeron (2011) et à droite le schéma modifié pour l'étude de la momie (Neamat Ali, 2021).

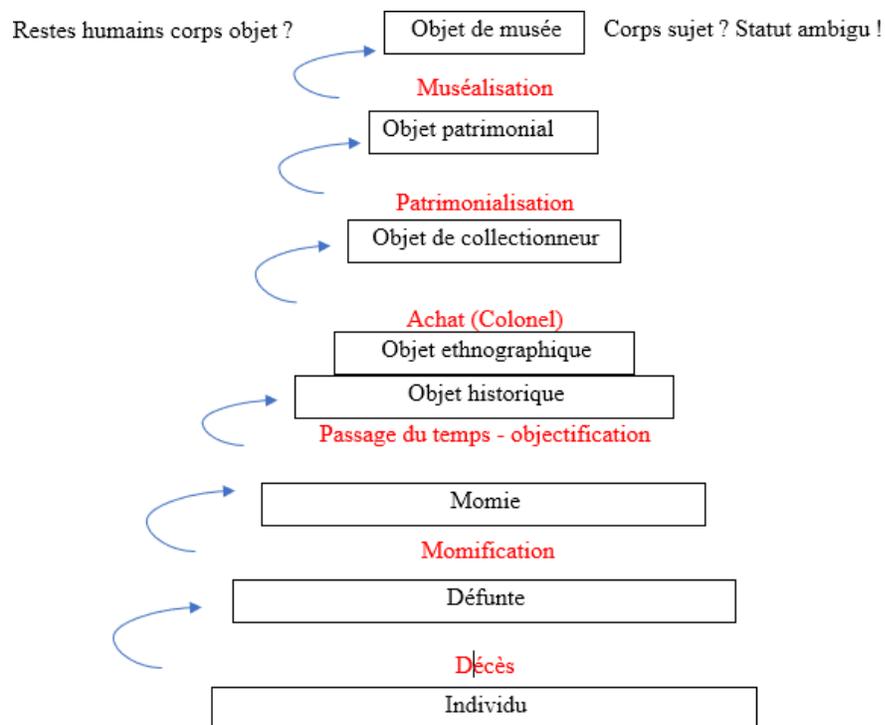


Figure 17 : Schéma du parcours de vie d'une momie. (Neamat Ali, 2021).

La technologie moderne nous a permis de voir la scène et les inscriptions, par lesquelles nous avons pu faire l'interprétation iconologique (l'histoire des symptômes culturels ou symboles en général) (Panofsky, p. 31) et découvrir que le titre donné à Nestaoudjat, la maîtresse de maison, était utilisé par les anciens Égyptiens à titre de femme mariée. Son nom « Nestaoudjat » a une signification précise comme la majorité des noms en Égypte ancienne : « celle qui appartient à l'œil oudjat ». Cet œil était un symbole de protection et de guérison (Vigo, 2019, p. 22). Elle était également riche, car ses multiples sarcophages et les scènes représentées l'ont aidée à rejoindre la vie éternelle en la protégeant grâce aux dieux et en y inscrivant son nom pour que son âme la reconnaisse à travers eux. Ce n'était pas le cas de tout le monde dans l'Égypte ancienne, « à l'origine le mort, enveloppé d'une simple natte, était enseveli dans le sable qui le conservait parfaitement » (Maruéjol, 1991, p. 83).

Les données de tomographie ont aussi permis de réinterpréter la momie Nestaoudjat, que l'on pensait être un homme, lors d'une analyse par une technique plus ancienne d'imagerie médicale. L'analyse a déterminé que cette femme, alors, était décédée entre 35 et 49 ans et qu'elle souffrait de certaines maladies, notamment une hernie discale. Mais les spécialistes n'ont pas pu déterminer la cause de sa mort, ce qui indique que nous manquons de connaissances et qu'il est possible qu'avec les progrès de la technologie, nous puissions y parvenir dans le futur (Antoine et Vandenbeusch, 2020).

Après sa mort, le statut de Nestaoudjat, en tant qu'individu, devient celui d'un cadavre (Défunte). Vient ensuite le processus de momification, suite auquel le statut de Nestaoudjat devient celui d'une momie. L'embaumement correspond à un rite purement religieux. Les Égyptiens croyaient en ce temps en l'immortalité, et la momification permettait de ne pas laisser le corps se dégrader, au moyen de matières balsamiques après un processus d'assèchement du corps (Robles, 2011).

Si l'on prend le point de vue de Pomian (1987, p. 32), la momie à ce moment fait partie d'une collection (d'un ensemble), celle que Nestaoudjat a choisie avant sa mort et arrangée pour être avec elle dans sa tombe afin d'être vue par ceux qui habitent dans l'au-delà. Ce sont les dieux et son âme (le ba) qui sont les seuls à pouvoir entrer dans le caveau après que celui-ci ait été scellé et fermé hermétiquement afin que Nestaoudjat et sa collection soient bien protégées

(Maruéjol, 1991, p. 87).

Comme pour de nombreuses momies, des milliers d'années se sont écoulées jusqu'à ce que la momie de Nestaoudjat soit découverte au XVI^e siècle. Le corps momifié et sa culture ont ainsi été objectifiés. La culture définit la valeur pécuniaire des restes humains ; en l'occurrence, datant de l'Égypte ancienne, Nestaoudjat possède une grande valeur marchande (Robles, 2011). Elle devient alors un objet historique et ethnographique. Du point de vue de Pomian, elle est devenue un sémiophore qui n'a d'utilité que celle de représenter l'invisible et d'être dotée d'une signification (1987, p.42). « Ces objets, quel que soit leur statut originel, deviennent en Europe des sémiophores, car ils sont ramassés [...] à cause de leur signification, en tant que représentants de l'invisible : des pays exotiques » (1987, p. 49). L'invisible représente ici l'ancienne civilisation égyptienne disparue il y a des milliers d'années, qui représente un passé lointain, en particulier la momification comme « un nouveau savoir », caractérisée par la complexité et l'ambiguïté, qui a ébloui tout le monde et éveillé sa curiosité. Ce qui lui a valu une valeur d'échange, devenant ainsi, comme il l'a dit aussi, un objet de commerce (Pomian, 1987, p. 27).

Comme nous l'avons vu, à cette époque, le colonel Shirref l'achète et elle devient un objet de collection jusqu'à ce qu'il décide d'en faire don au Musée de l'Inde. Elle atteint alors son statut final comme objet de musée au moyen de la patrimonialisation³³. Celle-ci participe au processus de muséalisation ainsi décrite : « D'un point de vue plus strictement muséologique, la muséalisation est l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en musealium ou muséalie, "objet de musée" » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.251).

Troisième étape : contextes de significations (espaces, temps, milieux sociaux, valeurs culturelles...)

Quant à la troisième étape de la démarche d'analyse de Mathieu, qui porte sur les contextes

³³ « La patrimonialisation participe du processus de muséalisation, mais ne l'englobe pas totalement : tout ce qui est muséalisé est patrimonialisé, mais tout ce qui est patrimonialisé n'est pas muséalisé » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.254).

de signification de l'objet (Mathieu, 2006, p. 112), nous avons déjà abordé quelques contextes retraçant le parcours de la momie, tout comme le contexte de l'évolution temporelle de la momie, lié tant à sa momification qu'à la fabrication de ses cercueils et qu'à leurs usages. On peut citer aussi les milieux sociaux ou l'espace socio-culturel au sein duquel la momie circule : un colonel anglais possédant une collection particulière comme plusieurs Européens en ce temps qui achetaient des momies, enfin, les musées.

Analyser de près un reste humain équivaut à consulter des données scientifiques datant de plusieurs siècles. Elle recèle des informations indispensables à la connaissance, constituant un véritable document d'archives. L'organisme vivant qu'est le corps humain enregistre physiquement et biologiquement le mode de vie d'individus qui ont disparu il y a bien longtemps (Cadot, 2007).

Suzanne Briet a abordé le concept de document et le définissait ainsi : « Un document est une preuve à l'appui d'un fait [...] tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel » (Briet, 1951, p. 7). Nestaoudjat est devenue un document par attribution, car elle est un témoignage et une preuve et on la considère comme une source d'informations.

Nestaoudjat, tel un document analysé par la technologie, nous permet de mieux en faire l'interprétation. Avant cela, il ne s'agissait que d'une momie placée dans son cercueil à l'intérieur d'un musée (British Museum, 1924). Il est à noter qu'à ce jour, pratiquement aucun document écrit ne nous permet de connaître les techniques de momification à l'exception de trois papyrus, ce qui signifie que nous ne pouvons pas en savoir plus sauf en analysant les momies, car les preuves écrites sont rares (Santacroce, 2021).

La technologie a également eu un impact énorme sur la présentation de Nestaoudjat au musée. Après son analyse par la tomodensitométrie, elle est devenue l'une des momies les plus importantes exposées au British Museum grâce à l'exposition itinérante *Ancient Lives*, qui parcourt de nombreux pays depuis 2016 (Antoine et Vandenbeusch, 2016). Nestaoudjat est exposée dans une salle uniquement dédiée à elle et à ses cercueils, dont elle occupe l'espace central. Elle saisit la vision du visiteur dès l'entrée, le menant au dispositif de base, un écran qui diffuse la vidéo des données de tomodensitométrie. Elle est entourée de quelques objets qui

aident à communiquer les informations que les scientifiques ont pu extraire des données issues de l'analyse de sa momie, qu'il s'agisse d'informations sur sa personne, sa vie ou la méthode de sa momification.

3.2.3. Conclusion

À travers notre analyse de la momie Nestaoudjat, qui fait partie de la collection du British Museum, nous comprenons qu'elle a été maintenue hors du circuit économique, soumise à une protection spécialisée dans le musée et exposée au regard du public. Ce qui en fait un sémiophore, c'est-à-dire un objet de collection selon la définition de Pomian. Nous avons pu retracer la transformation de ses statuts en lui appliquant l'une des méthodes d'analyse. Nous avons indiqué à travers ces étapes en quoi la méthode d'analyse des momies était différente. La technologie moderne a sauvé Nestaoudjat d'éventuels préjudices matériels, elle a contribué à la réinterpréter et à corriger des informations erronées à son sujet. Cela prouve aussi qu'après quelques années, il est possible d'en savoir plus sur elle et sa vie. En effet, malgré l'exactitude de son analyse par la tomodensitométrie, il y a des choses qui n'ont pas encore été déterminées, telles que la cause de son décès ou le type d'amulettes que sa momie abrite. La technologie a également grandement influencé la façon dont elle est présentée, ce qui a également permis de partager aux publics, avec une clarté sans précédent, les données résultant de son analyse.

3.3. Le parcours de l'exposition (découpage et enveloppes)

L'exposition a été présentée au pavillon Michal et Renata Hornstein – niveau 2- dans les salles des grandes expositions. Celles-ci sont constituées d'espaces destinés à accueillir des expositions et se caractérisent par leur facilité d'adaptation à la nature de l'événement qui y sera aménagé, afin de maîtriser la relation entre les espaces et les objets présentés et de permettre de définir le parcours approprié. Par conséquent, ces espaces sont modifiés et remodelés en fonction des besoins expographiques de chaque exposition.

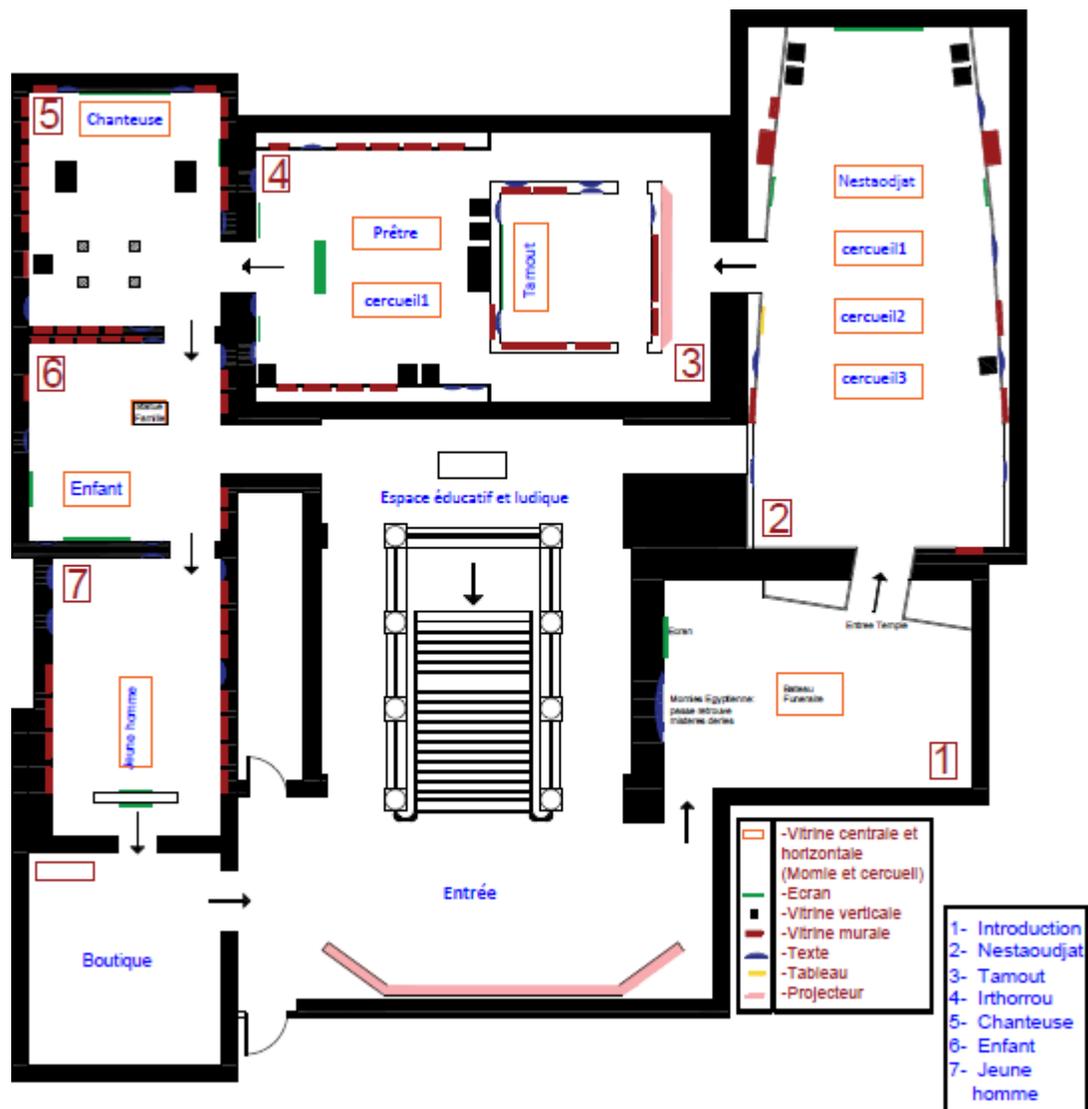


Figure 18 : Plan de l'exposition (Neamat Ali, 2021).

Observons maintenant le plan de l'exposition (fig.18) pour en déterminer le type de parcours ou le circuit. Il est question ici du cheminement physique et intellectuel dans une exposition, ou de l'itinéraire défini par le musée et suivi par le visiteur dans l'espace d'une exposition (Desvallées, 1998, p. 238). Parmi les cinq propositions de structure de parcours dans l'exposition identifiés par Chaumier (2012, p. 35-38), le type « parcours séquence par

séquence » s'applique au parcours de notre exposition : il y a un classement des expôts par séquences (fig.19).

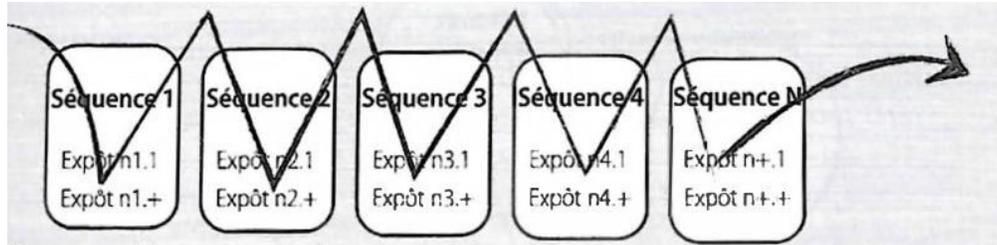


Figure 19 : Parcours séquence par séquence (Chaumier, 2012, p. 37).

[...] Les séquences de l'exposition sont incluses dans l'enveloppe : elles résultent de la scénarisation de l'exposition et traduisent son évolution. Une séquence est équivalente à un thème dont les limites sont déterminées principalement par le sens. C'est un espace tridimensionnel, qui correspond à un dispositif expographique, lieu d'une activité de communication. Ses limites peuvent être tangibles ou virtuelles. Lorsqu'elles sont tangibles, elles sont spatialement perceptibles et correspondent généralement aux frontières sémantiques du thème. [...] (Gharsallah, 2008, p. 51).

C'est le cas de notre exposition cloisonnée, chaque séquence est dédiée à l'une des six momies et aux thèmes qui y sont présentés, et organisées dans un espace bien défini et subdivisé. L'exposition est divisée en neuf séquences, disposées comme suit : Introduction, Nestaoudjat, Tamout, Irthorrou, la chanteuse, l'enfant, le jeune homme, la boutique, et l'espace éducatif et ludique. Les sept premières, qui sont le fruit des recherches de l'équipe du British Museum, constituent la base de cette exposition. Leurs thèmes et leurs objets sont invariables. Quant aux deux dernières séquences, la boutique est une salle supplémentaire pour le service au visiteur, et l'autre est un ajout à l'exposition par le musée hôte. Elles en sont bien sûr un complément important et leur présence n'affecte pas le récit principal de l'exposition. Ainsi, le parcours d'exposition est imposé, et le visiteur quitte la séquence en cours pour se retrouver dans la suivante. Mais faire de la momie le point focal, la placer au centre de chaque séquence et y montrer quelques sujets autour d'elle pouvant être compris séparément, rend le parcours plus flexible au sein de chaque séquence, ceci, malgré les suggestions et les indications expographiques pour guider le visiteur selon le parcours proposé par le concepteur. Tout cela par « la capacité de l'agencement lui-même à être un mécanisme capable de prévoir les

mouvements de l'autre et de lui proposer un Visiteur Modèle » (Davallon, 1999, p. 215). Les séquences sont liées par des seuils qui aident à la transition physique et intellectuelle entre elles. C'est le discours expographique, qui est le résultat de la trame narrative, qui impose cette logique de l'exposition et guide le visiteur à suivre l'histoire.

Les momies exposées appartiennent à trois femmes, deux hommes et un enfant, qui présentent tous différents âges et différentes périodes. Leur présentation n'est cependant pas purement chronologique et ne suit pas la logique de l'âge auquel les personnes sont décédées. L'arrangement est plutôt lié à l'importance des thèmes présentés d'une manière qui sert le message à communiquer, basée sur les données des recherches scientifiques et archéologiques. La hiérarchie est le travail des conservateurs. Les objets archéologiques qui les accompagnent sont pour la plupart originaux et quelques substituts ont été spécialement conçus pour servir l'objectif de l'exposition.

On constate en observant les enveloppes expographiques des séquences que la relation spatiale entre elles n'est pas la même et ce n'est pas anodin. Cette relation s'inscrit plutôt dans un travail scénographique au service du processus de signification et du discours narratif. Pour définir ces relations, nous utiliserons les trois catégories adaptées par Gharsallah dans son analyse de l'espace tridimensionnel de l'exposition : l'inclusion³⁴, la pénétration³⁵ et la juxtaposition³⁶ (2008, p.75). On peut observer que les relations entre la majorité des séquences relèvent de la juxtaposition et les limites de chacune d'elles sont clairement définies. À l'exception de la séquence du prêtre (Irthorrou), qui contient la séquence de la servante du temple de Karnak (Tamout). Cette dernière est entièrement englobée par l'enveloppe expographique de la première, autrement dit, c'est une relation d'emboîtement. Cela résulte du fait que ces deux salles appartiennent à deux personnages sacerdotaux, et aussi que les thèmes

³⁴ « cette relation s'observe lorsqu'un espace, physiquement délimité, de façon à former une enveloppe, est entièrement englobé par une autre enveloppe. Bien entendu, les deux enveloppes, emboîtées l'une dans l'autre, ont des échelles distinctes. L'une est contenue dans l'autre, d'où le rapport d'inclusion » (Gharsallah, 2008, p. 75).

³⁵ « lorsqu'un espace (ou enveloppe) empiète sur un autre espace (ou enveloppe) et occupe une partie de son territoire, nous pouvons parler d'une relation de pénétration. La pénétration est une inclusion partielle » (*Loc. cit.*).

³⁶ « quand des enveloppes, physiquement délimitées, sont adjacentes et indépendantes l'une de l'autre, il s'agit d'une juxtaposition. L'une ne dérange pas l'autre : elles sont entièrement séparées. » (*Loc. cit.*).

qui y sont présentés sont d'ordre religieux. Bien que la séquence d'Irthorrou contienne à l'intérieur d'elle la séquence de Tamout, elle se situe dans la première partie de celle-ci, où le visiteur traverse cet espace avant de découvrir le contenu de la séquence plus large. Malgré la petite taille de la séquence de Tamout, son thème est plus général (Les dieux de l'Égypte ancienne). Ainsi, on constate que cette diversité des relations entre ces enveloppes enrichit le travail expographique et alerte le visiteur, non seulement sur le découpage et les limites des séquences, mais sur certaines des relations qui les lient, et cela sans perturber l'idée présentée dans chacune d'elles.

3.4. Description et analyse de l'exposition

Entrée

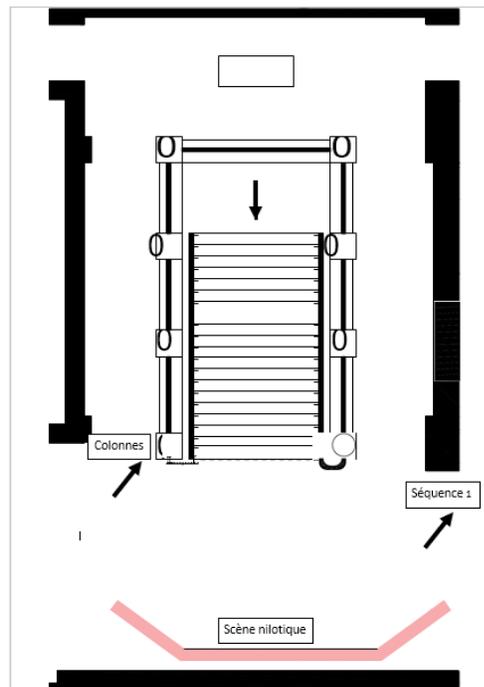


Figure 20 : Plan de l'entrée. (Neamat Ali, 2021).

Si nous partons de l'entrée (fig.20) qui mène aux salles d'exposition, nous voyons que le tout commence, dès notre arrivée, au grand escalier monumental s'élevant à partir du hall d'entrée du musée, entouré en haut par quelques colonnes qui ressemblent aux colonnes des temples. D'en bas, on voit une grande projection animée sur une cloison couvrant la zone opposée à l'escalier et inclinée des deux côtés vers l'extérieur. Elle présente une scène de la nature égyptienne : le Nil et quelques arbres sur ses rives, et derrière elles, une partie du désert. Sur les deux côtés inclinés, on trouve des colonnes d'un temple égyptien. Le but est que ces colonnes soient reliées à celles situées autour de l'escalier. Ce dispositif immersif vise à donner au visiteur le sentiment qu'en montant cet escalier, il entre dans une autre dimension, celle de l'Égypte ancienne. C'est une invitation à découvrir l'exposition, dont le titre est écrit sur la scène : *MOMIES ÉGYPTIENNES* en français, suivi de l'anglais *EGYPTIAN MUMMIES*.

C'est le seul espace, de l'enveloppe architecturale du musée, qui est investi par la mise en exposition du discours narratif. Il abrite l'entrée de l'exposition, l'espace éducatif et ludique, et représente la dernière station de l'exposition. Enfin, les autres séquences sont toutes des espaces résultant d'un travail purement expographique.

Cette entrée est le seuil de l'exposition. Selon Davallon, « la visite est un voyage [...] en ce cas comme en celui du voyage il (le visiteur) est “déprogrammé” du quotidien et plongé, pour le temps de sa visite, dans un univers nouveau, puisque l'espace de l'exposition est un espace séparé du monde et organisé selon des règles de mise en scène qui lui sont propres » (Davallon, 1999, p. 174-175). Dans son étude sur le passage de l'espace urbain et l'espace muséal, Monique Renault définit le seuil comme une « préparation mentale, oubli de soi, de son vécu précédent, il est conditionnement à la tension exigeante et solitaire de ces lieux sans voix, invitation à une rencontre esthétique, à un dialogue des yeux, des sens et de l'intelligence » (2000, p. 16). Gharsallah définit également le seuil comme « une entité symbolique. Qu'il soit physique ou fictif, le seuil doit montrer la transition, le passage d'un espace à un autre ou d'un niveau à un autre, c'est un marqueur de limite. Selon les expositions et leurs mises en espace, il peut être symbolisé par plusieurs moyens : porte, sas, couleur, lumière, son, etc » (2008, p. 52).

Selon l'approche typologique des seuils de lieux d'exposition de Céline Schall, on distingue trois principaux types de seuils. Le seuil de notre exposition prépare à une rencontre, à une médiation travaillée :

[...] des expositions proposent un seuil constitué d'un espace dédié à l'accueil, séparé de l'espace extérieur quotidien et séparé de l'exposition. L'accès à l'œuvre est donc progressif. Cet espace aménagé permet un ralentissement et un moment pour s'extirper de la réalité extérieure avant d'approcher les œuvres ou les objets du musée. Il sépare donc l'objet du réel et lui permet d'acquérir une aura et un statut particuliers. Celui qui y entre peut également prendre le temps d'acquérir une posture de visiteur– observateur, spectateur ou acteur de la visite – qui soit en adéquation avec la compréhension de l'exposition. [...] (Schall, 2015).

Pour commencer la visite de l'exposition, nous devons tourner à gauche pour entrer dans la première salle d'exposition. À partir de là, nous déambulons dans un espace recouvert d'un pur décor expographique artificiel, dans lequel le décor architectural du musée n'est plus jamais

perçu.

Première séquence

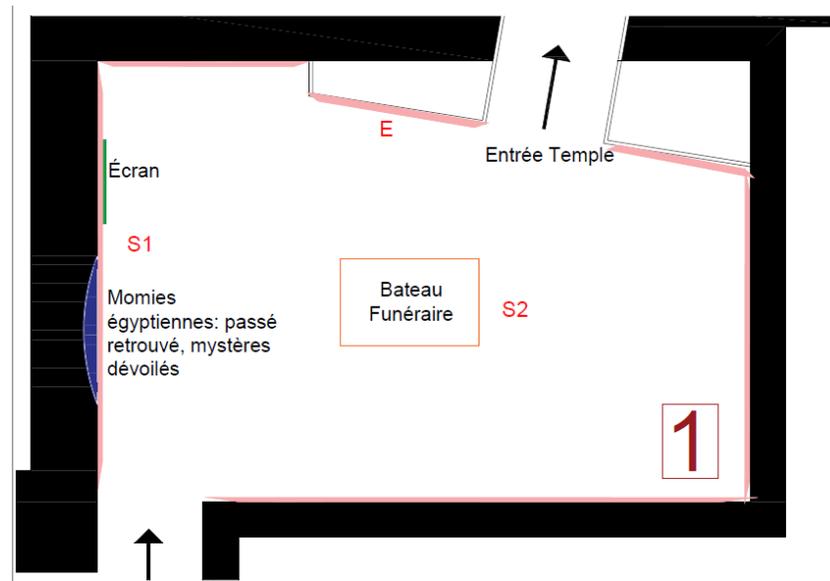


Figure 21 : Séquence 1 (Introduction) (Neamat Ali, 2021).

Description : La première séquence est une unité dans une zone rectangulaire. Son entrée est située à l'extrême gauche, le visiteur se trouve donc très près du mur gauche lorsqu'il rentre. Ce mur contient, de gauche à droite respectivement, un panneau³⁷ affichant un texte inscrit en noir et portant le nom de l'exposition *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*. Ce texte est accompagné d'une carte de l'Égypte indiquant les lieux d'où proviennent les six momies (Hawara, Akhmim et Thèbes). En dessous se trouvent deux signalisations, montrant un casque audio et un petit visage, à côté d'eux le chiffre 1 qui indique que c'est la première station d'écoute des audioguides. Ces deux pictogrammes indiquent qu'il y en a un pour les adultes et l'autre pour les enfants.

³⁷ Le panneau explicatif se suffit à lui-même et développe un discours autonome sur un thème sans se rattacher directement à un objet exposé (Poli, 1992, p.92).

À droite de ce texte, on trouve sur le même mur une frise chronologique intitulée *Six momies, six vies* décrivant les différentes époques de l'histoire de l'Égypte ancienne divisée en dix parties, depuis la première dynastie jusqu'à l'époque romaine. La frise montre une ligne verticale associée à chaque période au cours de laquelle l'une des momies a vécu, accompagnée de trois informations la concernant : son nom (s'il est connu), son titre et la dynastie au pouvoir au cours de sa vie. Sous cette frise il y a un écran accroché au mur où défilent des enregistrements d'extraits vidéo réalisés par l'équipe du British Museum lors de son travail d'analyse des momies à l'aide de la tomographie et de quelques radiographies. On peut également découvrir comment elles peuvent être converties en modèle 3D afin de présenter des données scientifiques dans cette exposition. On observe aussi les photos des momies exposées, chacune accompagnée de son nom ou de son titre. Un enregistrement audio accompagne cet enregistrement visuel expliquant les images et les vidéos qui y sont présentées, le fonctionnement de la tomographie et le bénéfice que nous avons tiré des informations fournies pour analyser les momies et en savoir plus sur leur vie quotidienne. Cet enregistrement est audible pour tous les visiteurs qui n'ont pas d'écouteurs. Il est également accompagné d'un texte écrit qui transcrit ce qui est dit. On considère les éléments disposés sur ce mur comme première sous-unité³⁸ (S1) de cette séquence.

Quant à la partie droite de cette séquence, elle contient la deuxième sous-unité (S2) qui se compose d'une vitrine cloche dans laquelle se trouve une maquette d'un bateau funéraire qui est le seul objet archéologique qui y est exposé. On apprend, via l'étiquette explicative qui l'accompagne, qu'il transporte une momie allongée sur un lit funéraire, accompagnée de deux femmes en deuil et d'un homme, vraisemblablement un prêtre, qui récite des rituels pour aider la défunte à atteindre l'au-delà en toute sécurité. Il indique également l'importance du Nil en Égypte. Ce bateau représente le voyage de la momie après la mort vers l'au-delà. À côté de cet objet, nous trouvons les deux mêmes signes qui indiquent qu'il s'agit de la deuxième et dernière station pour les enregistrements d'audioguide dans cette salle.

³⁸ « un ensemble d'éléments, regroupés sur un même support spatial (vitrine, socle...), pour représenter un objet ou une idée, et qui constitue un dispositif. [...] C'est un dispositif qui a été soumis à un travail de médiatisation » (Gharsallah, 2008, p. 52).

Le sol et toutes les parois de cette salle sont utilisés par l'expographie pour afficher par projection une scène nilotique égyptienne similaire à celle qui se trouvait dans l'entrée. L'essentiel de cette scène est le mouvement de l'eau du Nil, le plus grand fleuve du monde, que nous voyons sur les murs et sur le sol pour embrasser le seul bateau funéraire exposé au milieu de cette salle. Sur le mur en face de l'entrée, où se trouve celle menant à la séquence suivante, on trouve une cloison tridimensionnelle incarnant la façade et l'entrée d'un temple égyptien que l'on peut considérer comme un élément³⁹. La scène inscrite sur ce temple est également affichée au moyen d'une projection.

Analyse : L'expographie utilise cette séquence comme un dispositif immersif pour mettre en exposition ce voyage. Elle reconstitue l'ambiance de son espace référentiel qu'est le Nil, en le symbolisant avec les mouvements de son eau et avec ce qui l'entoure. Cette séquence, qui représente l'introduction à l'exposition, est également considérée comme un seuil, tel que nous l'avons défini précédemment, visant à séparer complètement le visiteur du monde extérieur, le plongeant dans le récit de l'exposition en utilisant chaque partie de cette salle pour être une salle immersive.

Selon le processus sémiotique⁴⁰ défini par la théorie peircienne de la signification, l'objet dynamique de cette séquence est les six momies, autrement dit, « l'objet tel qu'il est dans la réalité » (Everaert-Desmedt, 2011). Elles sont représentées par les deux sous-unités qui composent cette salle. Chacune représente un aspect : la première représente une introduction aux recherches scientifiques menées sur elles par l'équipe de British Museum. C'est le point de vue ou l'idée (Ground⁴¹) des concepteurs. L'objet immédiat de ce dispositif ou « l'objet tel que le signe le représente », quant à lui, est incarné par les recherches menées par la tomodensitométrie. Pour la seconde sous-unité, le point de vue à transmettre est l'introduction au

³⁹ « L'élément (E) est la plus petite composante de la série. Il s'agit généralement d'une entité spatiale et sémantique isolée, autrement dit de l'objet isolé (artefact, tableau, sculpture, etc.) qui n'est accompagné d'aucun outil de médiatisation, mais qui contribue à la cohérence de l'ensemble de l'exposition. Généralement, l'élément est une subdivision de l'unité ou de la sous-unité (selon la logique de segmentation de l'exposition) » (*Loc. cit.*).

⁴⁰ « Le processus sémiotique est un rapport triadique entre un signe ou representamen (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième) » (Nicole Everaert-Desmedt, 2011).

⁴¹ Selon Peirce, le signe représente l'objet, « non sous tous les rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le fondement (ground) du representamen » (Claudine Tiercelin, 1993, p. 65).

voyage du défunt vers l'au-delà, qui commence par le transport du corps vers le lieu d'embaumement. Ainsi, le deuxième objet immédiat de cette séquence est le voyage vers l'au-delà, représenté par la maquette du bateau funéraire qui est le *representamen* de ce dispositif. Selon Peirce : « Un signe, ou representamen est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport (respect) ou à quelque titre (capacity). Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être plus développé » (Claudine Tiercelin, 1993, p. 65).

La façade d'entrée du temple représentée dans cette salle est fort probablement l'imposante façade du temple d'Edfou. Ce temple était dédié au dieu Horus. L'iconographie en est la reconstitution de Ptolémée XII frappant les ennemis de l'Égypte avant Horus et Hathour. Le roi écrase ses ennemis, qui sont à ses pieds, avec un sceptre royal. La partie supérieure de la façade et le pont entre les deux pylônes sont décorés d'une scène où le roi fait des offrandes aux dieux. Deux statues du dieu faucon Horus se dressent devant la porte portant le *pschent*, ou la double couronne de Haute et Basse-Égypte. La figure de la déesse Hathour n'est pas clairement visible sur les deux côtés de la façade, en raison du manque de clarté de l'image résultant de la projection, mais la présence d'Horus est très nette. Cela nous indique l'affiliation de ce temple à ce dieu qui symbolise la protection.

La symbolisation recouvre un ensemble assez varié de processus dont la caractéristique commune est qu'ils rendent signifiants des composants de l'exposition : depuis la forme qui devient un logo jusqu'à la couleur qui fait sens, en passant par les diverses combinaisons de textes, de typographies, de formes, de couleurs, d'objets, etc. Toutes les significations ainsi produites pourront être reconnues ou interprétées par le visiteur (Davallon, 1999, p. 96).

Aucune information sur cette entrée n'est divulguée par un outil didactique. Ici, le visiteur non averti ne peut pas identifier le référent ou les signes⁴² de cet élément. Son interprétation peut en être erronée ou inexistante. Cependant, cette entrée contribue fortement à la construction des effets de sens et à son rôle comme articulateur entre cette séquence et la suivante. Elle représente Horus comme dieu protecteur, et c'est également l'entrée de la séquence où se trouve la première momie, Nestaoudjat, qui est associée au dieu Horus dont le nom signifie « celle qui appartient à l'œil oudjat », cet œil d'Horus, le symbole de protection et de guérison.

Quant à la frise chronologique, qui est censée présenter aux visiteurs les momies et leur donner un aperçu de qui elles étaient vraiment, elle se situe au-dessus du champ de vision d'un adulte moyen. De plus, la police d'écriture est assez petite, ce qui la rend un peu difficile à lire, et pas accessible à tous les visiteurs, en particulier aux enfants et aux personnes handicapées. Il aurait été préférable de fournir aussi quelques visuels pour aider le visiteur à se familiariser avec le visage de chacune des momies de l'exposition, comme le Royal Ontario Museum l'a fait pour cette même exposition. Cela facilite le processus de présentation des momies aux visiteurs et améliore la fonctionnalité de cet élément.

En outre, l'aménagement et l'agencement des expôts jouent un rôle important dans l'organisation des informations communiquées au visiteur, autrement dit, la manière de « sémiotiser » ou « textualiser » l'exposition pour « construire des unités de signification et une articulation des éléments susceptibles de faire coopérer le visiteur à une production de signification qui est celle attendue par le producteur » (Davallon, 2003, p. 27). La porte d'entrée de cette salle est à l'extrême gauche. Lorsque le visiteur entre par cette porte, la première chose qu'il voit est le panneau affichant le texte d'introduction à sa gauche, puis la vidéo qui se trouve dans un champ de vision standard. Elle introduit la recherche scientifique qui a produit des informations sur les six momies puis, juste au-dessus, se trouve une frise chronologique montrant des informations sur celles-ci. Enfin, le visiteur peut voir le bateau funéraire alors qu'il fait face à droite vers l'entrée suivante. L'organisation et l'association, de cette manière et de tous les

⁴² Un signe, selon Peirce, peut être simple ou complexe. [...] Peirce ne définit pas du tout le signe comme la plus petite unité significative. Toute chose, tout phénomène, aussi complexe soit-il, peut être considéré comme signe dès qu'il entre dans un processus sémiotique (Nicole Everaert-Desmedt, 2011).

expôts, donnent au visiteur des indices pour l'aider à comprendre le langage et le sens de l'exposition (*Ibid.*, 1999, 215).

La lecture ou interprétation désigne l'activité au cours de laquelle le visiteur non seulement lit et reconnaît des textes, des objets, des images, mais encore suit et utilise l'organisation structurelle de l'exposition mise en place par la spatialisation et la symbolisation ; chemine de figures en figures qui sont pour lui autant de marques d'intentionnalité de celui qui a fait l'exposition et d'indices de reconstruction du contenu ; [...] (*Ibid.*, p. 99-100).

Ainsi, on voit que le discours expographique est double. Il nous invite à découvrir et suivre l'histoire des six momies à travers deux aspects différents. Le premier est purement scientifique. Il nous montre les données scientifiques issues de l'analyse des momies. Il nous les représente dans le monde des morts. La seconde facette est purement humaine et repose sur l'utilisation de toutes les données de chaque momie, qu'elles résultent de cette analyse ou de ce qui a été collecté à son sujet auparavant, pour tisser l'histoire de leur vie personnelle afin que le visiteur puisse l'imaginer et la vivre au cours de son expérience. Ces données représentent le monde des vivants. Cette dualité est également présente dans le premier enregistrement de l'audioguide facultatif de cette séquence. « En Égypte ancienne deux mondes se côtoient, celui des vivants et celui des morts, et au cours de notre visite, nous ne cesserons pas de passer de l'un à l'autre. » En même temps, dans cette séquence de l'exposition, il y a le souci de les intégrer ensemble et de souligner leur connexion en les présentant et en les réunissant dans une seule enveloppe expographique immersive. Le texte d'introduction de l'exposition y participe également :

« [...] L'exposition présente six personnes ayant vécu environ entre 900 AEC et l'an 180 de notre ère. De nouvelles découvertes réalisées sans avoir à débanteletter les restes momifiés, ont permis de dresser un portrait de chacune d'elles. Son âge, ses croyances et les maladies dont elle a souffert. Chaque momie a une histoire à raconter. »

À partir de cette première salle, nous trouvons trois types de textes : des textes sur le mur ou des panneaux explicatifs, des textes accompagnant les enregistrements vidéo présentés sur des écrans dans chaque salle, et des textes accompagnant les objets exposés. Chacun de ces textes est destiné à fournir un type d'information spécifique. Chacun d'eux a un message qui alimente le sens qui doit être communiqué au visiteur dans chaque partie de l'histoire de

l'exposition. Cette salle contient le début du fil narratif de chacun de ces types de textes. Les textes qui se trouvent sur le mur (les panneaux) sont consacrés aux informations personnelles sur les momies et les thèmes traités à propos de chacune d'elle dans leur propre salle. Pour ce qui est de cette première salle, nous en concluons donc que ce qui est présenté dans celle-ci est une introduction au développement de la recherche scientifique. On veut nous montrer comment l'analyse des momies, par cette nouvelle technologie, a été optimisée, et comment l'équipe du British Museum s'en est servie. Les textes accompagnant les objets renforcent les thèmes présentés sur les plans communicatif et significatif.

Le choix de diffuser une courte vidéo au début du parcours pour montrer l'objectif de l'exposition et les questions auxquelles il faut répondre à travers elle n'est pas un hasard. Utiliser ici la vidéo évite d'ajouter plus de dispositifs expographiques didactiques traditionnels, dont l'abondance conduit parfois à l'ennui.

Nous entrons ensuite dans la deuxième salle par la porte suivante, qui vise à donner l'impression d'entrer dans un temple. Nous marchons dans un petit couloir, qui sépare les deux salles et qui permet le passage à la séquence d'après. Ce seuil est très clair et bien incarné dans l'espace. Il n'est pas virtuel ou constitué d'une simple porte. C'est plutôt un couloir qui ressemble à ceux des pyramides qui relient ses différentes pièces. Il n'y a aucune décoration ou information sur ses parois, seulement une petite lampe au plafond qui produit une lumière douce. C'est un espace de transition faiblement éclairé. Cet éclairage tamisé et l'absence de tout décor dans l'espace ont pour but d'amener le visiteur dans une nouvelle ambiance. En effet, ce couloir est construit dans un angle légèrement coudé, où seuls les passants peuvent voir ce qui apparaît dans la deuxième séquence. C'est là que réside l'importance de l'association de la mise en espace à la mise en exposition. Le but est de contrôler le parcours de l'exposition et guider le visiteur vers une certaine perspective des objets exposés au service de la trame narrative qui impose la logique de l'exposition.

Deuxième séquence (Nestaoudjat)

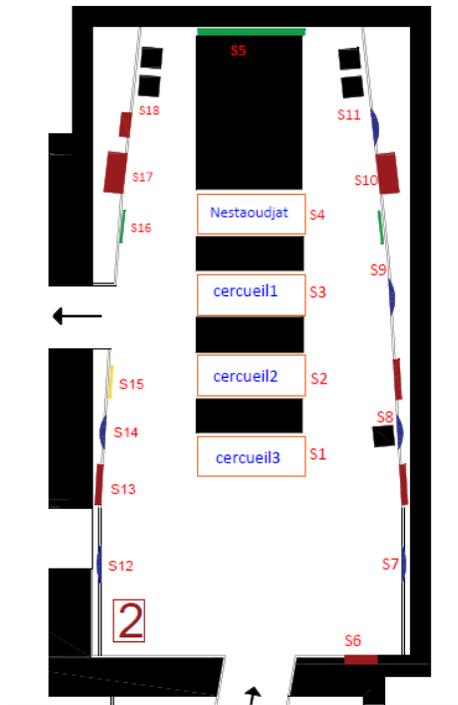


Figure 22 : Séquence 2 (Nestaoudjat) (Neamat Ali, 2021).

En entrant dans cette séquence consacrée à la première momie, nous remarquons que cette salle est de forme rectangulaire. Elle commence à rétrécir, petit à petit, à partir du milieu. Elle se compose de deux unités. « Une séquence peut être composée de plusieurs unités, c'est-à-dire des sous-thèmes dans le thème, comprenant des objets articulés dans un espace tridimensionnel, ou un volume, pour former un dispositif » (Gharsallah, 2008, p. 51). Ces unités ne sont séparées par aucune cloison. La première unité est définie par une passerelle noire au sol, reliant tous ses dispositifs et la distinguant de ce qui l'entoure. L'unité est une « [...] subdivision de la séquence. [...] peut être physique ou fictive ; [...] qui peut fonctionner d'une manière indépendante ou en complémentarité avec les autres unités de la séquence pour construire sa cohérence et son sens global » (*Loc. cit.*). Cette unité se trouve au milieu de la salle et la divise symétriquement dans le sens de la longueur en deux moitiés. Elle se compose de cinq sous-unités, constituées de quatre vitrines rectangulaires placées horizontalement contenant la momie et ses cercueils, et d'un écran. En arrivant au fond de la salle, le visiteur observe consécutivement chaque vitrine.

Il arrive ensuite au dernier dispositif de cette unité, un écran rectangulaire accroché horizontalement au mur face à l'entrée. Les sous-unités sont toutes juxtaposées symétriquement sur le même axe.

La première vitrine contient le cercueil extérieur fermé de la momie Nestaoudjat. Nous ne pouvons pas voir ce qu'il y a à l'intérieur. Il est placé de manière horizontale, la tête à droite et les pieds à gauche. Il est posé sur une base sombre inclinée vers le noir. Il n'est pas très large et s'élève à quelques centimètres au-dessus du niveau du sol. Ce cercueil est accompagné d'une étiquette qui affiche un texte intitulé *Retrouver le décor du cercueil* rédigé en français et en anglais. Il apparaît aussi sur les côtés gauche et droit de la vitrine, et on voit également des informations d'identification sur le cercueil (dépendance, datation, provenance, matériau et numéro de collection du British Museum). Le côté gauche est pourvu d'images qui n'apparaissent pas de l'autre côté. En effet, il y a un dessin reproduisant la scène qui figure sur le couvercle de ce cercueil ainsi qu'une image montrant une vue de la même scène en luminescence induite par lumière visible qui indique l'utilisation de pigment bleu égyptien. Le signe indiquant la troisième station pour écouter l'enregistrement d'audioguide pour adultes est placé sur le côté droit. La vitrine suivante contient le cercueil intermédiaire de Nestaoudjat, fermé et également placé dans la même position que le premier cercueil et dans le même sens. Il est placé cette fois sur un socle plus élevé de sorte que les surfaces et les têtes des premier et deuxième cercueils soient à la même hauteur. Il comporte également une étiquette visible et répétée à droite et à gauche comportant un texte intitulé *Fonctions d'un cercueil* avec des informations de base sur celui-ci. Quant à la troisième vitrine, elle contient le cercueil interne, qui est placé dans les mêmes directions, mais cette fois il est exposé ouvert. Sa base est posée sur un socle plus bas que celui qui le précède, mais deux supports assez fins y sont attachés, maintenant le couvercle au niveau des autres. Nous y remarquons clairement la partie intérieure et les scènes qui l'ornent de l'intérieur et nous pouvons également voir une tache noire sur sa base. Nous trouvons encore une répétition de l'étiquette et cette fois le texte s'intitule *La redécouverte de Nestaoudjat : une véritable enquête*. Il est accompagné, à gauche seulement de la vitrine, d'une image des résultats des analyses scientifiques. Ces dernières ont d'ailleurs prouvé que les substances de la marque retrouvées dans ce cercueil sont presque identiques à celles qui se trouvent sur l'épaule gauche de la momie de Nestaoudjat. Dans la dernière vitrine

se trouve la momie de Nestaoudjat enveloppée dans ses bandelettes de lin sur un grand socle et au-dessous duquel se trouve une base blanche de la taille du corps. Elle est accompagnée d'une étiquette, également sur les deux côtés de la vitrine, dans laquelle on trouve un texte intitulé *la momie de Nestaoudjat* avec sa datation et sa provenance.

Puis, le visiteur se retrouve au fond du couloir dans un endroit nettement plus étroit que celui où il se promenait auparavant, devant un grand écran d'une taille similaire aux vitrines, accroché horizontalement au milieu du mur qui lui fait face et au niveau d'un champ de vision d'un adulte. Cet écran diffuse une vidéo, à travers laquelle se déroule virtuellement le débandeletage de la momie de Nestaoudjat, avec la tête et les pieds dans le même sens de la réelle momie et de ses cercueils. Cette vidéo montre simplement, par une reproduction d'un modèle 3D, ce que l'on peut voir et découvrir en enlevant les bandelettes et toutes les différentes couches qui se trouvent à l'intérieur, grâce à la segmentation. Elle nous permet de voir ce que la momie contient. Elle est accompagnée de quelques notes descriptives écrites qui apparaissent avec chaque couche retirée pour expliquer ce que cela nous donne à voir :

l'embaumeur a rempli son torse de matériaux de bourrage – ses viscères, dont le cerveau, ont été extraits – son cœur a été laissé en place – une incision a été pratiquée par les embaumeurs – les paquets déposés sur les jambes semblent contenir ses viscères – des amulettes ont été placées sur son corps – des bandelettes de lin ont été utilisées pour envelopper son corps.

Sous cet écran, à droite, se trouve une étiquette avec une fiche descriptive de Nestaoudjat (nom – titre – sexe – âge au décès – taille estimée – pathologies – date – lieu de découverte). Toutes les étiquettes de cette unité ont un fond transparent et les mots y sont écrits en petits caractères blancs.

Cette unité contient tous les objets authentiques appartenant à Nestaoudjat. Les vitrines mettant la momie et ses cercueils en valeur ont un système d'éclairage intégré. Elles sont transparentes de tous les côtés, ce qui permet au visiteur de circuler autour d'elle et de tout voir clairement ce qu'elles contiennent.

Quant à la deuxième unité, elle se compose à droite et à gauche de toutes les sous-unités qui entourent la première unité. Au niveau du mur où se situe l'entrée, on trouve dans la partie droite une vitrine encastrée contenant *Le pyramidion d'Oudjahor* (S6). Son étiquette sur le mur

de gauche inclut un petit texte décrivant le rôle dans les tombes privées de cette pierre en forme pyramidale. Sinon, la partie gauche de ce mur est complètement vide.

Ainsi, quand le visiteur entre, il trouve à sa droite le premier dispositif, soit le panneau principal qui présente la momie de cette séquence. Il affiche un texte (panneau) composé d'environ 120 mots, écrit directement sur la paroi, et qui expose toutes les informations personnelles qui ont été obtenues sur la momie et sur sa vie sociale (S7). Il porte le titre de la séquence, *Nestaoudjat, une femme mariée de Thèbes*. Le titre se distingue par le fait qu'il est écrit en lettres en relief et ombrées, ce qui le distingue du reste des écrits de la salle. Il est accompagné à sa droite d'une photo de l'endroit d'où Nestaoudjat provient, et sur sa gauche, nous trouvons une carte de l'Égypte marquant l'emplacement de Thèbes (Louxor). En haut à gauche, on trouve une frise chronologique, désignant l'époque où a vécu Nestaoudjat.

Cette frise est suivie de deux vitrines encastrées et entre elles se trouve un texte écrit en blanc directement sur le mur, à la même hauteur que le texte principal. Le texte s'intitule *Préservation du corps et immortalité* et parle du processus d'embaumement et de la croyance à laquelle il se réfère, et du manque de connaissances pour déterminer la date des premières expériences de momification en Égypte. Devant ce texte se trouve une petite vitrine cloche contenant des échantillons récents des ingrédients utilisés pour l'embaumement. Dans la vitrine encastrée de droite, on y trouve une haute étagère suspendue, sur laquelle sont posés un échantillon de natron, une coupe et un gobelet, accompagnés de deux étiquettes. Celles-ci sont accrochées au fond et contiennent chacune un petit paragraphe expliquant l'utilisation de chaque objet.

Suspendus dans la partie gauche de la vitrine, se trouvent deux bâtonnets ornés de têtes de chacal, une amulette « deux doigts » et une plaquette des sept huiles, accompagnés de trois étiquettes posées sur la base de la vitrine. La vitrine encastrée de gauche a deux étagères, sur celle du haut on trouve une grande statuette d'Anubis et sur l'étagère du bas, une petite statuette d'Anubis et un pectoral. Sur la base de cette vitrine se trouvent deux étiquettes des deux derniers objets, avec une image montrant le revers du pectoral, que le visiteur ne peut pas voir. Quant à l'étiquette de la grande statuette, elle est placée sur le mur à gauche de la vitrine. Elle comporte une image montrant l'utilisation de la statuette par les anciens Égyptiens, gardiens de la tombe.

À son côté se trouve le signe de la troisième station d'audioguide des enfants. À gauche de tout cela se trouve un texte intitulé *Qui étaient les embaumeurs ?* Il traite du statut des embaumeurs au sein de la société et de la hiérarchie qui existait parmi eux. Ce texte est écrit en caractères plus gros que les étiquettes accompagnant les objets et plus petits que les panneaux qui les précèdent. On le considère comme une étiquette qui se rapporte à l'ensemble des objets exposés dans les deux vitrines encastrées. « En ce sens, le texte de l'étiquette n'est pas un texte autonome, il se rapporte toujours à un expôt et lui donne du sens » (Poli, 1992, p. 92) (S8).

Ensuite, nous trouvons sur le mur un texte écrit en blanc. Il est positionné plus haut que le niveau de vision des adultes et plus haut que le niveau de tous les textes précédents dans la salle dont nous avons parlé. C'est la « formule pour ne pas laisser périr les morts », du Livre des Morts⁴³ : « Salut à toi, mon père Osiris ! tu auras ton corps, tu ne te putréfieras pas, tu ne deviendras pas des vers, tu n'empesteras pas, tu ne sentiras pas, tu ne pourriras pas. »

Après, nous trouvons un autre panneau avec un texte intitulé *la vie, la mort et la maladie*. Il montre les données sur la momie de Nestaoudjat, celles que la tomodynamométrie nous a fournies, et qui ont permis de savoir comment elles ont été utilisées pour connaître son sexe, son âge et certaines des maladies dont elle souffrait. L'analyse de ces informations avait pour but d'essayer de connaître la nature de sa vie personnelle et les tâches quotidiennes qu'elle accomplissait. Il faut souligner que malgré cela, cette technologie ne nous a pas révélé la cause de sa mort. Ce panneau accompagne une photo d'une coupe bidimensionnelle de Nestaoudjat par tomodynamométrie. En dessous, une brève explication qui traite des lésions touchant plusieurs vertèbres thoraciques. À côté d'eux, sur la gauche, on trouve un grand écran accroché, montrant une vidéo (modèle 3D) avec certaines des radiographies prises de la tomodynamométrie. Elle indique les signes que les spécialistes ont identifiés et ce qui a conduit à certaines conclusions concernant Nestaoudjat (S9) :

- le degré d'usure des articulations de son bassin donne une indication de l'âge de Nestaoudjat à son décès;
- la symphyse pubienne est l'articulation antérieure du bassin, là où les os du pubis gauche et droit entrent en contact;

⁴³ « Le Livre des Morts est le guide de l'Au-delà pour les particuliers » (Maruéjol, 1991, p. 80).

- l'usure de cette articulation donne à penser qu'elle avait entre 35 et 49 ans au moment de son décès;
- la forme du bassin peut servir à déterminer le sexe d'une momie;
- le bassin d'une femme comporte habituellement une grande échancrure sciatique;
- les tissus mous autour du bassin peuvent aussi, lorsqu'ils sont conservés, servir à confirmer le sexe.

Au-dessus de cet écran se trouve une des paroles de Qebhsenouf⁴⁴, également empruntée au Livre des Morts et écrite de la même manière et à la même hauteur que la formule tirée du même livre que nous venons de citer. Ensuite, on trouve un pan de mur creusé du sol au plafond, où il y a une vitrine pupitre fixée à l'intérieur⁴⁵ contenant une bandelette de la momie d'Hor portant des formules et des illustrations tirées du Livre des morts. Son étiquette est à gauche sur le mur à l'extérieur de la vitrine (S10).

Au bout de ce mur, on trouve ensuite deux vitrines-colonnes, contenant chacune un socle d'environ la moitié de leur hauteur, au-dessus duquel est disposé l'un des quatre vases canopes. Le premier contient un vase à tête de chacal et une étiquette posée dessus avec un paragraphe intitulé *Vase canope de Djedbastetiouefankh*. Celui-ci explique leurs formes et leur usage. Il contient également le signe de la cinquième station d'audioguide pour adultes. L'autre vitrine-colonne contient un vase avec une tête de faucon. À droite de ces deux vitrines, au mur, se trouve une étiquette intitulée *les vases canopes* : on y traite de l'extraction des viscères et de comment les embaumeurs les utilisaient (S11).

Étudions maintenant le mur gauche de cette séquence. Si nous partons du début de la salle, c'est-à-dire du côté de l'entrée, nous trouvons un panneau contenant un texte intitulé *La momification dans l'Égypte ancienne*. Ce texte débute par une introduction au processus de la momification puis explique les étapes qui ont eu lieu lors de l'embaumement de Nestaoudjat

⁴⁴ Un de groupe de divinités appelés « Fils d'Horus » dont le rôle est de protéger les organes du défunt de la pourriture et de la disparition. Qebhsenouf est l'un des quatre, il est chargé de protéger les intestins et il est représenté toujours à tête de faucon (Fabuleux trésors de l'Égypte n.1, 2000, p. 13).

⁴⁵ « elle a le plateau de table incliné [...] Le mode d'exposition des vitrines-pupitre est spécifique à un certain type d'objet ; elles sont recommandées pour exposer des manuscrits, des médaillons, des pièces de monnaies et tout objet en deux dimensions, nécessitant d'être lu ou vu de dessus » (Gharsallah, 2008, p. 173).

(S12). Par la suite, se trouve une vitrine encastrée contenant une stèle à propos d'une personne appelée Néferabou. Sa partie supérieure montre une scène représentant la cérémonie de l'ouverture de la bouche qui permet à la momie de respirer, de manger et de boire. À sa droite se trouve une herminette accrochée, principal instrument utilisé dans cette cérémonie et devant elle, sur la base de la vitrine, un ensemble d'instruments miniatures. Devant cet ensemble, sont placées trois étiquettes, chacune présentant l'un de ces objets et son utilisation (S13). Ensuite, vient un texte écrit en noir sur le mur, à peu près aussi haut que les deux autres textes tirés du Livre des Morts. Ce texte est un extrait de la description de la momification par l'historien grec Hérodote (S14). On trouve ensuite une peinture accrochée au mur, entourée d'un cadre en bois. Il s'agit d'une reproduction d'une scène de la tombe de Nebamon et Ipuky. Elle représente le processus de purification à l'eau de deux cercueils à côté de la tombe (S15). Avant l'entrée menant à la séquence suivante se trouve, sur un mur, un autre écran similaire à celui que nous avons vu sur le mur de droite (S16). Ici, la partie restante de ce mur est presque identique à la partie du mur de droite qui lui fait face. Elle l'est en termes d'espace creux dans le mur, d'outils expographique utilisés et d'objets archéologiques exposés. La vidéo projetée sur cet écran nous communique également des informations scientifiques sur Nestaoudjat, obtenues par des spécialistes grâce à la tomodensitométrie, mais cette fois sur son cerveau et la manière de l'extraire, ainsi que des informations sur ses yeux artificiels et ses dents. Ensuite, il y a la même vitrine pupitre encastrée dans la cavité pariétale au mur qui contient aussi des bandelettes des momies (S17). Il y a aussi une vitrine, encastrée dans le mur, dans laquelle il y a un coffre à canopes et un vase canope factice. Les étiquettes des objets des deux vitrines sont accrochées au mur à leur gauche. Puis, ce mur se termine par les deux vitrines colonnes contenant les deux vases canopes restants, l'un à tête de babouin et l'autre à tête humaine. Sur la première on trouve l'étiquette qui y est apposée, identique à celle de la vitrine en face d'elle sur le côté droit (S18).

Analyse : Cette dernière séquence concerne les résultats des recherches scientifiques et archéologiques et les informations sélectionnés par les concepteurs à partager avec le public. Nous comprenons, d'après les informations accompagnant les objets archéologiques présentés dans cette salle, que leur choix a été de partager la plupart des informations disponibles. Il y a une grande emphase sur les informations résultant de l'analyse de la momie avec la tomodensitométrie et la technologie moderne en général. La mention de la détection de la scène

du cercueil extérieur en témoigne. Bien sûr, toutes les informations ne sont pas mentionnées. Les plus importantes ont été choisies concernant en fonction de chaque objet et selon le point de vue des concepteurs. Par exemple, pour chacun des cercueils, une seule information a été sélectionnée pour être partagée avec le visiteur. Elle est importante et elle a souvent un lien avec la technologie et son impact sur les données fournies. Le cercueil extérieur, par exemple, étant fermé, nous ne pouvons pas savoir où se trouve le nom de Nestaoudjat ou son titre. Le deuxième sarcophage est également fermé, mais les informations fournies n'ont rien à voir avec les nouvelles découvertes. Quant au sarcophage intérieur, il est ouvert dans l'unique but de partager les informations de l'analyse qui a été effectuée sur les restes du matériel qu'il contenait, et pour prouver son appartenance à Nestaoudjat. Quant à la momie et aux informations surprenantes résultant de son analyse à l'aide d'une tomographie, nous constatons que presque tout d'elle a été longuement présenté au visiteur. C'est comme si Nestaoudjat était un véritable livre ouvert, elle s'est transformée, à notre époque, en un document qui a contribué à fournir de nouvelles informations à la science et à l'histoire. La célèbre momie est aussi devenue une médiatrice entre les visiteurs et entre des gens d'un monde disparu il y a des milliers d'années. Elle nous représente l'invisible. Son histoire a aussi été optimisée par d'autres objets qui ne lui appartiennent pas, mais qui ont collaboré à son interprétation. La plupart des informations que nous avons identifiées par notre analyse de Nestaoudjat, dans ce mémoire et pour la connaissance de l'histoire de sa vie, sont présentes directement ou indirectement dans cette séquence. Manque cependant à celle-ci l'histoire de Nestaoudjat comme objet vendu, acheté et transféré d'une propriété à une autre pour ensuite faire partie d'une collection muséale.

Il convient de mentionner que les enregistrements d'audioguide disponibles dans l'exposition, mais facultatifs, sont riches en informations et en détails. Ils expliquent les objets et les scènes qui y sont dessinées. Aussi, le catalogue de cette exposition itinérante, rédigé par les deux concepteurs, est d'une grande valeur et contient tout ce qui concerne les objets exposés. Tout est expliqué de manière précise et impressionnante. C'est presque une copie du résumé des résultats des recherches scientifiques archéologiques et des années de travail.

Nous constatons que ce n'est pas une commodité d'exposer les restes humains, mais plutôt une nécessité de communiquer des informations importantes et nécessaires à la construction des significations. Cela a une relation étroite avec le contexte à présenter. La façon dont la momie

est présentée lui offre du prestige, un caractère sacré et une affirmation de son respect et de son importance. Dédier une salle spéciale à elle seule avec un objectif clair, ainsi que faire en sorte que tout ce qui est exposé autour d'elle vise à servir sa présentation en est la preuve. Choisir avantageusement le niveau de hauteur avec lequel elle est présentée est un geste de respect. Le visiteur doit baisser la tête pour la regarder ou changer de posture s'il veut s'approcher pour voir ses détails de près.

La technologie moderne, la tomodensitométrie en particulier, a fait de la vidéo un dispositif expographique nécessaire et pertinent, loin des fins ludiques ou de divertissement. Sans l'utilisation d'écrans dans cette salle, les informations à partager avec le visiteur ne seraient pas communiquées. Surtout en utilisant le modèle 3D, qui n'aurait pas d'équivalents par des images traditionnelles ou par des dessins. Nous constatons que la vidéo est le principal dispositif de mise en valeur des résultats de la recherche scientifique et archéologique. Elle diffuse un contenu purement scientifique. Pour éviter que le visiteur s'ennuie, qu'il se perde ou soit confus vis-à-vis des nombreuses informations, le tout a été divisé en trois vidéos, chacune d'elles cristallisant une partie spécifique des données de la recherche. La diversité des dispositifs expographiques contribue ici à atteindre l'objectif de l'exposition qui est le partage public des résultats de la recherche scientifique et à travers elle la reconstitution de la vie de la momie. Ces écrans sont complémentaires pour le sens et le propos des objets exposés, car ils n'ont pas été utilisés pour remplacer les momies ou les objets archéologiques, ou même le reste des éléments expographiques. Cette technologie attire un public curieux et qui désire acquérir des connaissances par des technologies plus performantes.

Quoiqu'il en soit, cette salle est riche en dispositifs bidimensionnels, qui sont en fait des auxiliaires indispensables pour comprendre, contextualiser et interpréter les objets archéologiques et pour leur attribuer des significations. L'expographie ne s'en est pas dispensée, mais les a largement utilisés, compte tenu du fait qu'elle n'affectait pas le facteur esthétique de la présentation. Nous constatons que tous les textes sont écrits soit directement sur le mur en caractères blancs, soit à l'intérieur des vitrines. Pour éviter les bruits autour des expôts, le fond des étiquettes de la même couleur que le mur. Quant aux étiquettes apposées sur les vitrines en verre, les textes y sont inscrits sur fond transparent, et les lettres sont en petits caractères blancs pour ne pas gêner la vue de ce qu'il y a à l'intérieur. Aussi, afin d'éviter d'encombrer les vitrines

de textes, on trouve des étiquettes à l'extérieur de celle-ci sur le mur à côté d'elles. À travers ces textes, on établit une hiérarchie des contenus de la salle et selon le découpage de l'espace. On trouve le texte principal « texte de zone » portant le titre de la séquence *Nestaoudjat, une femme mariée de Thèbes*, qui se distingue par une écriture différente du reste des titres. Ce texte dévoile l'atmosphère de la salle et introduit la momie. Ensuite, nous trouvons des textes secondaires, « texte de thème », et ceux-ci définissent le fil conducteur et transmettent des informations « abstraites » (ex. : *La momification dans l'Égypte ancienne*), tandis que les textes spécifiques « textes capsules » ou « texte sous-thème » communiquent des informations spécifiques sur un groupe d'objets ou de vitrines (ex. : *Qui étaient les embaumeurs ?*). Enfin, on trouve sur les étiquettes des textes illustratifs qui comportent des informations relatives à chaque objet (Blais et Gagnon, 2007, p. 28). Les petites étiquettes des objets archéologiques disposées à l'intérieur des vitrines ne dépassent pas cent mots. Quant à celles qui concernent la momie et ses cercueils, ou qui abordent un thème lié à un groupe de vitrines, ainsi que les textes des panneaux, ils vont de cent à deux cents mots. Le but est de communiquer l'information en moins de mots possibles. Serrell considère que le nombre de deux cents mots est trop élevé (1983, cité par Poli, 1992, p. 95). Le texte est l'outil de communication qui construit une relation rapide entre les concepteurs et le visiteur et son message est le plus visible. Il est le premier à mettre en valeur l'objet et à lui donner du sens. Comme exemple, prenons de l'exposition ce texte du « Pyramidion d'Oudjahor » :

La forme pyramidale utilisée pour certaines tombes royales célèbres a aussi été adoptée pour des structures funéraires privées. Ces pyramides étaient habituellement construites en briques crues et couronnées d'une pierre appelée pyramidion. Celle-ci, décorée sur ces quatre faces, reliait son propriétaire aux dieux solaires et funéraires, tels Rê et Osiris. La momie du défunt repose sur un lit funéraire. Elle est préparée par le dieu embaumeur Anubis, représenté avec une tête de chacal.

On constate que l'on a choisi de n'y traiter que du rôle funéraire de cette pierre et de sa présence dans les tombes. On ne fournit aucune information sur le propriétaire de la pierre. On n'explique aucune des scènes qui y sont représentées sur les quatre côtés, à l'exception de la scène liée à la momification et à la préparation de la momie grâce au dieu de la momification. Les choix du spécialiste scientifique pour le contenu explicite (informations) et du scripteur

pour le contenu implicite (persuasion) ou la méthode d'écriture pour véhiculer le message, doivent servir à la construction d'une signification. Il faut que « la linguistique et la muséologie épousent conjointement la cause du texte » (*Ibid.*, p.92). Poli a différencié deux types d'étiquettes. Le premier est l'autonome, il identifie les objets à travers très peu d'informations de base. Il n'y a pas de place pour l'explication. L'étiquette « se rattache plus au rituel de classement des collections qu'à l'écriture d'un texte de vulgarisation des connaissances » (*Ibid.*, p. 95). L'autre est la prédicative, qui prévaut dans notre salle. Le discours de ce type d'étiquette emboîte le texte qui se trouve généralement dans l'étiquette autonome, où l'information qu'il contient est indispensable. L'écrivain ne se contente pas ici de la définition de l'objet, « il personnalise son propos en créant un texte qui s'inscrit (s'écrit) dans un choix de possibles langagiers ouvert » (*Ibid.*, p. 94). Ce type de texte est ici indispensable, car non seulement il attire l'attention, mais il permet aussi de comprendre et d'interpréter les objets archéologiques et les significations à leur attribuer. Pour divulguer le savoir à travers des textes, on observe ici qu'il est indispensable pour l'auteur de recourir à deux procédés importants : résumer les connaissances dont disposent les spécialistes (qui ne peuvent pas toutes être écrites) pour être communiquées au public non averti; traduire et simplifier le « jargon de spécialité », qui peut représenter un obstacle majeur à la compréhension et à l'interprétation du lecteur. Par exemple, dans notre exposition, la nomenclature égyptologique (« [...] l'œil oudjat. Aussi appelé l'œil d'Horus, l'œil oudjat était un symbole de protection et de guérison ») ou les termes scientifiques médicaux liés aux données issues de l'analyse des momies avec la tomодensitométrie (*Ibid.*, p. 95). Poli a proposé certaines méthodes et règles qui sont utilisées pour présenter le texte de la manière la plus appropriée et la plus claire possible pour le lecteur, comme « la règle de la substitution ». Elle est utilisée pour remplacer des termes scientifiques par des synonymes facilement compréhensibles par des non-spécialistes, comme dans le texte *La vie, la mort et la maladie*. On remarque que lorsque l'auteur parle des lésions découvertes dans la colonne vertébrale de Nestaoudjat, il écrit qu'elles sont connues sous le nom de « nodules de Schmorl », alors qu'il aurait pu utiliser, par exemple, un autre terme pour cela, comme « hernie intra-spongieuse » : « l'auteur est le seul maître à bord de son texte et libre d'établir des rapports d'équivalence qui le satisfont » (*Ibid.*, p.96). Il y a aussi « l'art de la répétition », c'est la répétition intentionnelle d'un terme ou d'un mot spécifique dans un texte pour attirer l'attention

du lecteur sur celui-ci et sur son importance. Lorsque la finalité du texte est didactique, l'écrivain cible ici la mémoire visuelle du visiteur pour établir en lui une des idées ou notions de l'exposition. C'est le cas dans l'étiquette *Les fonctions du cercueil* :

Le cercueil figurait parmi les éléments les plus importants du mobilier funéraire. Il offrait au défunt à la fois un gîte et une protection magique dans l'au-delà. Il abritait la dépouille pour l'éternité, recréant aussi bien la tombe que l'univers entier : le couvercle symbolisait le ciel et la cuve, la terre. La forme du cercueil et son décor avaient pour but de faciliter la renaissance. Les Égyptiens étaient souvent inhumés dans plusieurs cercueils emboîtés les uns dans les autres. Le décor et les inscriptions sur chacun d'eux amplifiaient les propriétés funéraires et magiques complexes de l'ensemble. Nestsoudjat reposait dans trois cercueils de forme humaine, ce qui représentait sa métamorphose en Osiris, le dieu de l'au-delà, le premier qui aurait été momifié (soulignés par nous).

Il y a aussi des exemples qui montrent également la subjectivité de l'écrivain dans ces textes. Malgré le caractère scientifique de la plupart des informations couvertes dans le discours, la méthode d'écriture donne au lecteur l'impression qu'il y a quelqu'un qui lui parle derrière ces panneaux et étiquettes. Nous voyons que cela facilite la diffusion de l'information en construisant une sorte de relation ou de dialogue entre l'écrivain et le visiteur. Les données de la recherche scientifique sont incorporées dans le texte écrit sous la forme d'une histoire, avec parfois des interrogations (étonnement : « Comment expliquer qu'une femme mariée issue d'une riche famille thébaine ait pu développer de telles lésions ? ») et à d'autres moments, des informations suspectes indiquant la référence de l'auteur en tant que chercheur (Doute : « [...] s'occuper probablement de préparer le corps [...] - L'herminette a peut-être été adoptée [...] – [...] de l'huile ou de la graisse [...] »). On trouve également certaines informations et quelques termes scientifiques utilisés sans clarification ni traduction lorsqu'il constate que ne pas les comprendre ou connaître leur origine n'affecte ni le sens ni le contexte (Scientificité : « Les outyou s'occupaient probablement de préparer le corps »). Cela s'accorde avec la définition de Beneviste du principe de l'énonciation (1970) : « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (*Ibid.*, 97-100). Enfin, on trouve un autre type de texte inscrit sur les cimaises, ce sont les citations, comme celles empruntées du Livre des Morts, écrites en blanc, et l'explication d'Hérodote du processus de momification, qui est écrite en noir. La différence des deux couleurs indique le changement de

locuteur. L'emplacement de ces textes, à un niveau plus élevé que les textes écrits par le scripteur de l'exposition, indique également la différence de la source de discours.

Quant à l'ambiance de cette salle, on constate que le choix expographiques du gris foncé des cimaises donne à cette salle un style dramatique, spirituel et sacré. C'est une évolution vis-à-vis de la salle précédente, qui symbolisait le Nil et la nature. On exprime maintenant notre arrivée au lieu de préparation des morts et de leurs corps qui seront placés dans leurs tombes. Cette couleur connote la tristesse ou le deuil. Cette atmosphère vise à préparer le visiteur à la séquence suivante, plus dramatique, qui présente le caveau, lieu de repos final du défunt. En plaçant les momies devant lui dans l'ordre de leur découverte, l'expographie vise à stimuler l'esprit de chercheur chez le visiteur en lui invitant de prendre la place de l'explorateur.

Progressivement, il voit la momie et ses cercueils de l'extérieur vers l'intérieur : le cercueil extérieur, puis l'intermédiaire, ensuite l'intérieur, puis la momie. Enfin, il voit devant lui ce qu'il y a à l'intérieur de la momie à travers des écrans sans détection ou dommages. Cette disposition n'est pas anodine, elle vise à susciter la curiosité du visiteur et à l'inviter à se mettre dans la peau du chercheur. À chaque fois qu'il s'approche de la momie, l'espace devient plus étroit. Il se retrouve dans un endroit un peu vide, avec uniquement la momie, les vases canopes des viscères. L'éclairage met en valeur l'atmosphère du processus de momification. Il n'est ni fort ni intense, mais plutôt léger et dirigé sur les objets de manière à les mettre en valeur et à permettre au visiteur de bien les voir, de tout lire. Cela donne un peu de calme et de sainteté au lieu.

L'objet dynamique pour toutes les sous-unités qui composent la première unité est Nestaoudjat. Ils partagent également tous le même *fond ou ground*, autrement dit le point de vue qui est destiné à être communiqué. Mais on constate que l'objet immédiat pour chacun d'eux diffère de l'autre : le premier est la scène découverte par la technique de la luminescence, représentée par le cercueil extérieur. Ensuite, le second est celui des fonctions des cercueils, représentées par le sarcophage intermédiaire. Quant au troisième, c'est l'analyse qui a réussi à confirmer l'affiliation de la momie de Nestaoudjat à ses cercueils et représentée par le cercueil intérieur. Concernant le quatrième, il s'agit de l'embaumement de Nestaoudjat, représenté par sa momie. Le cinquième et le dernier est l'analyse de Nestaoudjat par la tomodynamométrie, représentée par les résultats de recherche présentés dans la vidéo. Le registre sémiotique dans

ces dispositifs expographiques est iconique. « Un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu'il ressemble à son objet » (Everaert-Desmedt, 2011). Autrement dit, tous les représentations renvoient à Nestaoudjat par un rapport de similarité.

Quant à la seconde unité, qui emboîte la première, employant la mise en exposition et la mise en espace, elle crée un dialogue entre ses sous-unités et la première unité, ce qui conduit à construire le contexte. La première sous-unité (S6) dénote notre entrée dans le cimetière, comme « l'entrée de la tombe était souvent surmontée d'un pyramidion » (Vernus, 1994, p. 79), suivie par la deuxième sous-unité (S7), dans laquelle tous ses éléments sont utilisés pour identifier Nestaoudjat et qui contient le titre de la séquence, qui à son tour guide l'interprétation de tous les dispositifs expographiques. D'une certaine manière, elle les relie, ainsi que les thèmes qu'ils présentent, à Nestaoudjat et en fait le point focal de cette salle. La troisième sous-unité (S8) qui contient le texte parle de l'idée de préservation du corps et l'immortalité, comporte aussi les deux vitrines contenant les outils et les matériaux utilisés dans l'embaumement, et le texte présentant les embaumeurs et leur importance. Elle est suivie d'une sous-unité (S9) présentant la vie, la mort et la maladie à l'époque de l'Égypte ancienne. Elles dialoguent avec les sous-unités en face d'eux sur l'autre mur : le panneau (S12) de momification dans l'Égypte ancienne et une explication de la façon dont Nestaoudjat a été embaumée. Elles sont suivies de deux sous-unités (S13-15) qui présentent deux scènes de deux processus funéraires de la préparation du défunt avant d'entrer dans sa tombe. Nous constatons que chacun de ces dispositifs complète l'autre et qu'ils travaillent ensemble au service de la contextualisation des objets archéologiques exposés et de la reconstitution du processus de momification et de la vie de Nestaoudjat. Lorsque l'on arrive à l'emplacement de la momie, la mise en correspondance des outils utilisés dans l'expographie au type d'informations fournies conduit à la production de significations similaires et à la création de liens entre eux. (S10-11-16-17-18). À cet endroit, la momie de Nestaoudjat devient une médiatrice explicite entre le passé et le présent, entre les grandes sciences égyptiennes antiques et la technologie moderne. Du haut viennent les dispositifs qui contiennent des citations (S14) pour conférer un caractère sacré et une validation à toutes les informations fournies. L'ensemble des objets archéologiques contenus dans cette unité sont authentiques, mais ils n'appartiennent pas à Nestaoudjat. Ils ont néanmoins servi l'histoire et ses significations.

Vient ensuite un autre seuil qui nous fait passer du stade de la momification au stade du

placement de la momie dans le caveau, dans sa tombe. On passe de la momie et la vie de Nestaoudjat, à la momie et la vie de Tamout. Cet espace se compose d'un petit couloir sombre sans réel éclairage et de toute la zone autour de la salle de Tamout. Cette dernière est d'ailleurs emboîtée dans la séquence d'Irthorrou (prêtre d'Akhmim). Cette zone est très sombre, elle symbolise la mort et l'obscurité des tombes, et exprime notre entrée à l'intérieur de la tombe. La présence d'une scène projetée sur le mur extérieur de cette salle représente la « fausse porte » qui indique et symbolise que cette salle est le caveau de Tamout, dans laquelle le corps de la défunte est déposé le jour des funérailles avec son riche équipement. Elle est fermée hermétiquement pour que personne ne puisse y entrer. Quant à cette fausse porte, elle est habituellement peinte sur un des murs du tombeau. Le dispositif est le même que celui qui est utilisé pour le décor de la scène projetée du temple. Le visiteur non spécialiste pourra difficilement interpréter la scène et pourra se méprendre sur les signes produits.

Troisième séquence (Tamout, chanteuse d'Amon)

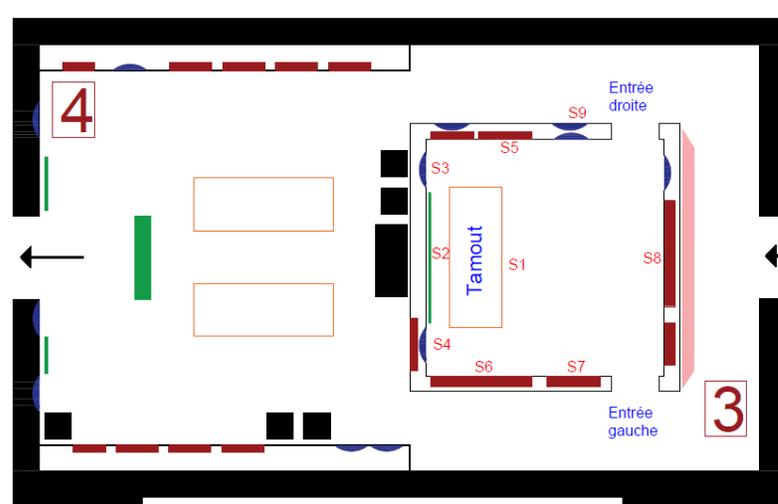


Figure 23 : Séquence 3 (Tamout) emboîtée dans séquence 4 (Prêtre Irthorrou) (Neamat Ali).

Description : C'est la plus petite séquence de cette exposition, et elle est accessible par deux entrées, l'une dans le mur de droite et l'autre dans le mur de gauche. Si nous entrons par la porte de gauche, nous trouvons la salle en forme de lettre U. Au milieu du mur, au centre, se trouve l'écran horizontal du modèle 3D qui débandelette virtuellement la momie (S2). À sa droite on trouve une étiquette concernant les dieux à Karnak (S3) accompagnée d'une image qui les présente. À gauche, une autre qui parle des dieux et de l'au-delà (S4), accompagnée d'une présentation de ces divinités. Devant l'écran se trouve la même vitrine dédiée aux momies, semblable à celle dans laquelle Nestaoudjat a été placée. Elle contient la momie Tamout (S1), recouverte de son cartonnage qui se distingue par la beauté de ses scènes et de ses inscriptions. On ne peut donc pas voir la momie ou ses bandelettes. Deux étiquettes accompagnent la momie. L'une explique la méthode de fabrication du cartonnage, avec une image montrant Tamout représentée dans l'une des scènes du cartonnage, et l'autre en est la fiche descriptive. On y trouve également deux signes d'audioguides pour adultes et enfants. Le mur de droite présente deux vitrines encastrées, l'une contenant les statuettes d'Amon-Rê, de Mout et de Khonsou, l'autre contenant une stèle représentant ces mêmes dieux. À leur droite, un panneau intitulé *Les dieux de l'Égypte ancienne* avec une photo (S5). Quant au mur de gauche, on y trouve une grande

vitrine contenant deux panneaux en pierre, qui proviennent d'une tombe (S6). La scène de libation, qui y est peinte figure également sur le cartonnage de Tamout et une étiquette d'accompagnement est fournie avec une image illustrative de la scène complète. À gauche de cette vitrine, on en trouve une petite encastrée qui contient quelques amulettes et statuettes (S7). Quant au mur en face de l'écran horizontal et de la momie, on retrouve au milieu de celui-ci une vitrine horizontale (S8) qui affiche certaines des amulettes similaires à celles que l'on voit sur l'écran. À gauche, il y a une étiquette qui concerne le groupe des répliques imprimées en 3D de ces amulettes. Celles-ci sont placées sous les bandelettes de Tamout, accompagnées d'un panneau traitant d'elles et de leur protection magique. À la droite de cette vitrine se trouve une vitrine encastrée contenant une stèle de Psousennés représentant une scène avec le prêtre qui présente une offrande aux dieux. Il y a aussi une explication d'une des amulettes représentées sur la scène. Si nous sortons par la même porte par laquelle nous sommes entrés, malheureusement, nous ne verrons pas le texte d'introduction principal de Tamout (S9) intitulé *Tamout, chanteuse d'Amon*. Celui-ci présente sa vie et son appartenance à une famille religieuse au service des dieux du temple de Karnak. C'est pourtant la chose la plus importante que nous avons découverte à son sujet en l'analysant par tomodensitométrie. Comme les autres textes principaux, le texte est accompagné d'une carte, d'une frise chronologique et d'une photo.

Analyse : La couleur jaune foncé des murs de cette salle symbolise la couleur des pierres avec lesquelles les tombes des anciens Égyptiens ont été construites et la nature du désert égyptien. La couleur noire à l'intérieur des vitrines symbolise la mort et le deuil. Cette chambre est l'incarnation du caveau de Tamout. On peut voir autour d'elle toutes les statuettes et les amulettes qui expriment ses croyances et qui œuvrent pour la protéger durant son voyage en paix vers l'au-delà. Mais elle est aussi une reconstitution de sa vie, puisque Tamout était issue d'une famille sacerdotale. En effet, elle était la fille d'un prêtre d'Amon. Elle et son père ont servi dans le temple de Karnak, le temple le plus important du plus grand complexe religieux à Thèbes. Cela reflète un aspect essentiel de sa vie ainsi que la nature de sa vie sociale. De plus, certaines informations qui lui sont personnelles ont été connues grâce à la tomodensitométrie : son sexe, son âge au moment de son décès, etc. Une fois encore, l'expographie associe les résultats de recherches scientifiques et archéologiques à des objets archéologiques pour construire du sens en les reliant entre eux. Cela se fait par les mêmes outils de communication et d'interprétation

que ceux utilisés dans la précédente séquence. Cependant, ce qui est nouveau dans cette salle, c'est l'utilisation de substituts, c'est-à-dire de répliques imprimées en 3D. On a pu reproduire les amulettes de Tamout, grâce à la tomodensitométrie et à ses données.

La mise en espace et l'agencement des objets jouent également un rôle significatif et majeur dans la filature des significations pour construire la contextualisation. La momie et l'écran contenant les résultats de son analyse sont l'axe principal, le point focal, au milieu de la salle. La vitrine située dans le mur opposé à l'écran est comme un miroir qui reflète les amulettes placées à l'intérieur du Tamout. On remarque aussi un certain dialogue entre les vitrines, les objets archéologiques qu'elles contiennent et les textes. Des relations internes les lient dans un sous-thème. Nous constatons que le côté à droite de la momie appartient aux dieux de Karnak qu'elle a servis dans sa vie. Ce qui se trouve dans les vitrines de ce côté les représente. Le côté gauche appartient aux dieux qui ont une relation avec l'au-delà, et les objets de ce côté expriment cette idée. Quant au mur opposé à la momie, il représente et explique tout ce qui touche aux amulettes. Le lien avec le thème principal de Tamout, les dieux de l'Égypte ancienne, est bien visible. Les significations de la trame narrative sont construites par la mise en relation de ces dispositifs.

Enfin, l'exposition se poursuit par la même approche et la même stratégie dans le reste des séquences. On utilise les mêmes dispositifs expographiques dans la construction des significations et des contextes pour mettre en valeur les résultats des recherches, en incorporant ceux-ci en les soutenant avec des objets archéologiques pour reconstruire les vies des autres momies. Celles-ci et leur séquence sont les suivantes :

Quatrième séquence : Irthorrou, prêtre d'Akhmim

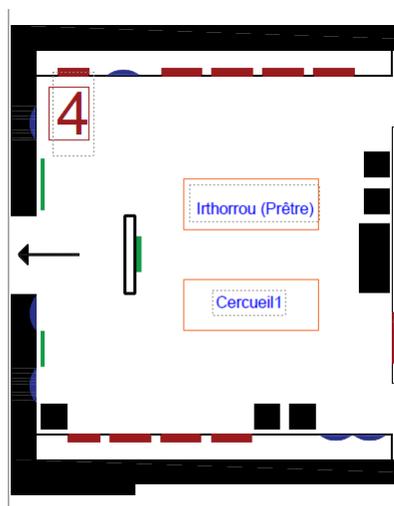


Figure 24 : Séquence 4 (Prêtre Irthorrou) (Neamat Ali, 2021).

Irthorrou, prêtre d'Akhmim (La prêtrise dans l'Égypte ancienne – Le régime alimentaire dans l'Égypte ancienne – La maladie et la mort).

Cinquième séquence : une chanteuse de temple de la région thébaine

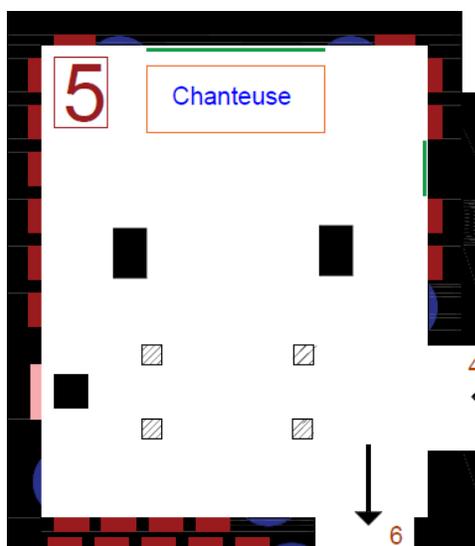


Figure 25 : Séquence 5 (Chanteuse) (Neamat Ali, 2021).

Une chanteuse de temple de la région thébaine (La musique dans l'Égypte ancienne – Parure).

Sixième séquence : Un jeune enfant d'Hawara

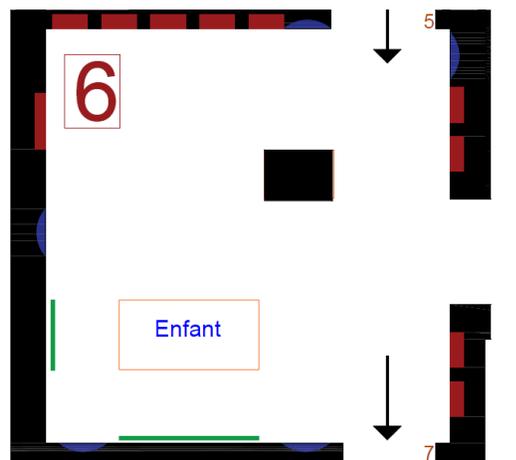


Figure 26 : Séquence 6 (Enfant) (Neamat Ali, 2021).

Un jeune enfant d'Hawara (L'enfance dans l'Égypte ancienne – La vie de famille dans l'Égypte ancienne).

Septième séquence : Un jeune homme à l'époque romaine

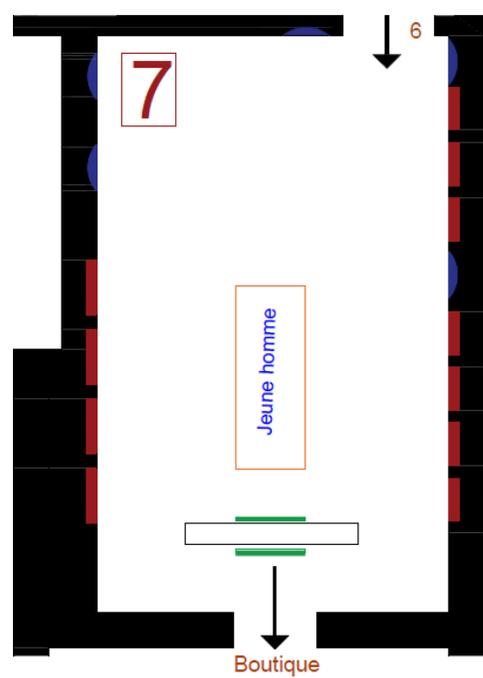


Figure 27 : Séquence 7 (Jeune homme) (Neamat Ali, 2021).

Un jeune homme à l'époque romaine (La momification à l'Égypte romaine – Portraits de momies – La diversité culturelle).

Boutique

On trouve ici un espace dédié à la boutique, rempli de produits liés à l'exposition, des produits d'art égyptien, des livres, des reproductions d'objets antiques égyptiens, etc. À partir de là, le visiteur commence à se libérer des contrôles et précautions qu'il doit respecter lors de la visite de l'exposition. « Le franchissement du seuil du musée propose, comme le paratexte des livres, un contrat tacite entre le visiteur et le musée. Des comportements sont attendus du visiteur, une fois ce seuil franchi » (Schall, 2015). Alors qu'il se déplaçait prudemment et en silence, et se concentrait sur les informations qui lui étaient présentées et qu'il ne pouvait rien toucher, il est maintenant dans un espace de liberté où il peut toucher des choses similaires à ce qu'il a vu dans l'exposition et inspecter ce qui l'a le plus impressionné. Ce lieu lui permet même

d'en sortir avec un objet-souvenir de l'exposition. Nous constatons que cet espace est également considéré comme seuil, car il est considéré comme « l'espace qui prépare à l'entrée et à la sortie, et qui permet des échanges entre les deux espaces » (*Ibid.*).

Espace éducatif et ludique

On se retrouve désormais dans cet espace ajouté à l'exposition par le musée hôte. Il est situé dans l'autre moitié du hall dans lequel se trouve l'entrée de l'exposition. On y trouve également des colonnes et les murs y sont couverts d'inscriptions hiéroglyphiques, ayant pour but de replonger le visiteur dans l'atmosphère d'Égypte ancienne jusqu'au dernier moment avant de quitter l'exposition. Cet espace collabore à améliorer son expérience de l'exposition, car il crée une sorte de dialogue entre lui et les expôts. Le visiteur y trouve une expérience numérique pour découvrir par lui-même l'Égypte ancienne. C'est lui qui contrôle les choix d'informations qu'il veut découvrir. Il joue à des jeux qui aident à comprendre le contexte archéologique de ce qu'il a vu lors de l'exposition. Il répond à des questions qui lui sont posées, il devient « acteur de sa découverte ». Cela a lieu par la mise à sa disposition de dispositifs interactifs (dispositifs audiovisuels - claviers - manettes - tablettes tactiles - casques). Dans cet espace, il y a aussi une section avec des livres et quelques sièges. Il est pourvu d'une frise chronologique de l'Égypte ancienne et de ses époques, appuyée par des images de monuments célèbres. Cette partie de l'exposition met en valeur les résultats de la recherche archéologique à travers des méthodes éducatives et divertissantes. Elle offre l'opportunité à tous les visiteurs de tous âges d'en profiter et de se reposer avant de quitter l'exposition. Un dernier texte sur le mur, intitulé *Exposer les momies*, clôturé l'exposition et nous assure que « le Musée de beaux-arts de Montréal et le British Museum s'engagent à exposer les momies avec soin, respect et dignité ».

3.4.1. Conclusion de l'analyse

Après avoir décrit et analysé les salles les plus importantes de l'exposition qui, de notre point de vue, nous montrent la stratégie et les techniques de présentation utilisées dans le reste des salles des momies, nous constatons que les concepteurs de l'exposition ont réussi à atteindre l'objectif de l'exposition par de nombreux moyens. Le but était de partager avec le public les résultats des recherches issues des analyses par tomodensitométrie. Ils ont choisi des momies de personnes de natures différentes et ayant vécu à des périodes distinctes. Après cela, ils ont sélectionné des thèmes reliés aux nouvelles données les plus importantes, puis ils ont associé chacun de ces thèmes avec la vie des momies. Le scénario a été écrit pour donner au visiteur le sentiment qu'il voyage en découvrant la vie de six personnes de l'Égypte ancienne. C'est le modèle 3D qui a transformé des milliers de tranches captés par le CT scanneur en visualisation simplifiée de données sur lesquelles les scientifiques travaillent depuis des années.

Le parcours du programme narratif de l'exposition suit la vie des momies. Il commence par une introduction et progresse ensuite, d'une vie d'une momie à une autre.

Leur choix des objets en fonctions de leurs significations participe au sens à transmettre au public et contribue à créer un contexte facilitant la compréhension des messages. Ils ont perfectionné la combinaison et l'intégration entre les objets archéologiques d'Égypte ancienne et la technologie moderne. Le plus important dans tout cela a été d'exposer les momies avec respect et de faire de chacune d'elles un choix pertinent et nécessaire à la divulgation du savoir. Aucune momie débandelettée n'a été sélectionnée pour cette exposition.

La mise en espace a joué un rôle clé dans la présentation et la transmission des points de vue des concepteurs. Le découpage des espaces et la mise en espace des dispositifs expographiques ont permis la production des effets de sens. Cela aide le visiteur à interpréter les objets et les idées. Peu d'éléments utilisés reposaient sur des connotations difficiles à interpréter pour un visiteur non spécialiste (comme la fausse porte avant la salle de Tamout). Chaque momie est l'objet dynamique de sa salle, mais on cherche à la mettre en exposition par la mise en valeur des résultats de la recherche, à travers les thèmes qui l'accompagnent. Par conséquent, les représentations ne renvoient pas toujours à la momie, mais plutôt à l'un des

thèmes présentés avec elle. La bonne organisation et l'articulation des sous-thèmes ont bien servi le processus de signification.

On constate qu'il y a un équilibre dans la somme des types de dispositifs expographiques bidimensionnels mis en place pour faciliter l'interprétation et les mises en contexte auprès du visiteur. «Le texte et la situation d'énonciation travaillent [...] en synergie à présenter, esthétiser, vulgariser la connaissance scientifique» (Poli, 2009, p. 100). Les textes de l'exposition sont indépendants. Le visiteur n'a pas besoin de lire tous les textes pour en comprendre un. Le discours est traité d'une manière qui sert le sens adopté dans chaque salle, contribuant à créer un dialogue entre l'objet dont il parle et le reste des expôts.

Concernant les textes des panneaux et des étiquettes, puisque le but de cette exposition est de présenter les données issues de la recherche de spécialistes, on constate qu'on a utilisé un style narratif qui correspond à l'approche et à la stratégie de l'exposition. Cela inclut parfois des termes scientifiques tout en les expliquant pour faciliter leur compréhension chez le lecteur non averti. On remarque également l'utilisation dans le texte de certains mots hiéroglyphiques pour tenter de jouer sur les émotions du lecteur pour le rapprocher des personnes dont il est question et le faire plonger avec elles dans leur histoire et leur langue. On trouve également quelques mots qui indiquent un sens critique, soulignant que les chercheurs sont encore dans les hypothèses au sujet de certains faits. «C'est pour faire référence à la déontologie du chercheur à laquelle le grand public ne peut adhérer que si on la lui présente de manière explicite» (Poli, 1992, p. 99). Ces textes sont appuyés par des illustrations qui jouent un rôle pédagogique très important. Les cartes et les images aident à contextualiser et documenter les objets en liant l'information aux références modernes et à la géographie actuelle. Cela permet de visualiser ces momies dans leur lieu de vie initial et de situer les objets archéologiques dans leur contexte d'origine. Les citations renforcent le sens à communiquer et aident à s'immerger dans l'histoire. Quant aux textes accompagnant les vidéos, ils présentent des informations scientifiques très brèves et expliquées simplement pour faciliter la compréhension des données par le lecteur.

La scénographie joue également un rôle très important dans le succès de l'exposition et la réalisation de son objectif, en utilisant ses éléments pour en transmettre le sens au visiteur. L'utilisation de dispositifs multiples et divers permet de traduire les messages et les contenus,

de les rendre visibles et de les présenter au visiteur dans diverses ambiances. Les colonnes et les murs, qui sont des éléments de la structure architecturale du bâtiment de l'exposition, sont bien investis et réfléchis en fonction de l'expographie. Par les projections immersives des scènes animées, ils ont un rôle communicatif et médiatique dans cette exposition. Les cimaises, sont également utilisées pour découper le parcours et pour orienter le regard et le cheminement du visiteur pendant sa visite (Gob et Drouguet, 2014, p. 173). Ces cimaises sont inspirées d'une palette de couleurs spécifique, qui rappellent celles des cartes postales d'Égypte, à la mode au début de XXe siècle en Amérique du Nord (Vigo, 2020). Nous constatons aussi que ces couleurs symbolisent la nature de l'Égypte (le sable -le désert – le Nil) et parfois l'obscurité des tombes.

Par ailleurs, l'éclairage est un moyen d'expression et il donne du sens (Ezrati, 2010, p. 253). Il est bien utilisé et investi par l'expographie pour la production des significations et les mises en contexte. C'est le cas dans presque toutes les salles. L'éclairage artificiel de la salle provient du plafond et il permet de voir les textes écrits sur les cimaises et les étiquettes. Dans les vitrines, il est focalisé et il met l'accent sur l'objet exposé. L'éclairage est utilisé de manière à donner de la sainteté et de l'intimité à l'espace, tout en respectant la présence des momies. Il donne aussi une atmosphère funéraire et il est parfois bien utilisé pour exprimer la relation du lieu avec certains rituels. Il joue également un rôle important dans l'expression des transitions entre les atmosphères des seuils dans certaines salles.

Enfin, même s'ils sont facultatifs, on peut également souligner la présence d'enregistrements des audioguides pour les enfants. Ils sont différents de ceux conçus pour les adultes et adaptés à leurs questions, à leur niveau de compréhension et à leurs appréhensions possibles quant aux momies. Par exemple, il n'y avait pas d'arrêt pour écouter l'audioguide des enfants devant la momie de Nestaoudjat, car seules des bandelettes la recouvraient et il n'y avait aucune couleur ou tout élément qui pouvait attirer leur attention.

CONCLUSION

Après avoir abordé la recherche scientifique en archéologie, nous concluons qu'elle évolue avec la vision du monde de chaque époque. Elle est influencée par les préoccupations humaines, la modernité des domaines et des sciences qui l'entourent. On note donc son développement parallèle au développement des outils dont elle dispose, que ce soit dans les méthodes de fouille des antiquités ou dans les manières de les explorer et de les interpréter. L'intérêt pour les objets archéologiques et tout ce qui est ancien, et la curiosité de les comprendre et d'en connaître leur histoire ne se limitent pas aux seuls archéologues. Cependant, de nombreux publics ont un besoin viscéral de connaître et de comprendre l'histoire, la science et les arts anciens de différentes cultures. Cela a été démontré dans cette recherche à partir de l'histoire des collectionneurs et de l'intérêt d'individus pour l'archéologie, qu'ils soient originaires de leur lieu de résidence, ou d'une culture étrangère lointaine. Par conséquent, nous pensons qu'il est du devoir des archéologues envers le public de partager avec eux les nouveautés de leurs recherches.

Le musée joue ici un rôle important et essentiel, car c'est le lieu le plus médiatiquement approprié et le plus sûr pour présenter au public les résultats des recherches, des preuves et des éléments comme les restes humains et les objets archéologiques. La sensibilisation et la diffusion des connaissances auprès des visiteurs sont une mission importante pour les musées. C'est le rôle de l'expographie de présenter l'archéologie d'une manière efficace. La présentation des informations et des données de la recherche scientifique ne consiste pas seulement à présenter des objets archéologiques. Elle nécessite un art de la présentation afin de livrer efficacement les messages. L'expographie se développe et progresse également de façon corrélative à l'archéologie et aux données qu'elle génère, et ce, à toutes les époques. Il nous est aussi apparu clairement à travers cette recherche que les méthodes d'exposition ont évolué

depuis leurs débuts, dans les cabinets de curiosité, et à travers plusieurs évolutions et changements dans les musées archéologiques, que ce soit dans leurs expositions permanentes ou temporaires. Le dernier de ces développements est récent : en effet, les objets archéologiques sont présentés dans des expositions accompagnées d'outils auxiliaires modernes qui aident à découvrir ces objets et à les interpréter d'une manière sans précédent. Présenter l'archéologie nécessite certaines exigences, dont la plus importante est la mise en contexte, pas nécessairement de manière traditionnelle, mais d'une manière qui fait parler les objets et aide le visiteur à les comprendre ou à comprendre l'idée que l'on souhaite transmettre. Cela se fait par la coopération et l'intégration des expériences entre l'archéologie et la muséologie. La présence d'un muséographe (expographe) spécialisé fait souvent une grande différence, car son expérience, ses connaissances et sa familiarité avec tous les détails aident à produire une version optimale de la présentation des idées ou de l'histoire.

En concentrant davantage notre attention sur les momies égyptiennes dans cette recherche, et en suivant l'évolution de leur statut au fil du temps, il nous est clairement apparu qu'elles ont subi de nombreux changements de statut et transformations depuis le début de leur découverte. À l'époque, il s'agissait de leur « objectification », de leur maltraitance et de leur utilisation comme marchandise à vendre, à acheter. On les coupait pour qu'elles deviennent des pigments de couleurs pour les artistes et des médicaments pour les patients. Tout cela, sans objection de la part des sociétés de l'époque. Puis, leur importance a augmenté peu à peu au fur et à mesure que la science et la médecine progressaient et que les scientifiques leur prêtaient plus d'attention. Cependant, le caractère sacré des momies était encore violé et elles étaient débandelettées en public et parfois en privé, que ce soit à des fins scientifiques ou à des fins uniques d'exposition. Néanmoins, les momies ont toujours été d'une grande importance scientifique, témoins d'une grande civilisation. Elles sont jusqu'à présent la principale source d'informations sur la momification, car il y a peu d'informations écrites à ce sujet. Nous ne pouvons donc révéler leurs secrets qu'en les analysant.

La question de l'exposition des restes humains muséalisés a été constamment un sujet épineux et controversé. À maintes reprises, les débats ont conduit à l'évolution de l'éthique relative à leur exposition. À travers nos recherches de l'histoire de l'exposition des momies égyptiennes au musée, nous constatons une grande évolution, à la fois quant aux manières de

les présenter, quant aux dispositifs et aux outils d'aide à la compréhension qui les accompagnent, voire quant à la décision les exposer. À l'époque, on exposait de grands groupes de momies dans un seul endroit, sans informations suffisantes ni messages clairs les accompagnant. On montrait parfois des momies sans leurs bandelettes, ou des parties du corps momifié, comme la main ou le doigt, par exemple. Avec le temps, leur présentation est devenue plus respectueuse de la dignité et du caractère sacré de ces personnes, et celles-ci ont été présentées pour servir un objectif ou un message précis, et non uniquement dans un but de monstration.

Les progrès qui ont eu lieu dans le domaine de la tomodensitométrie ont provoqué une percée tant sur le plan archéologique que muséal, c'est-à-dire qu'ils ont affecté la méthode d'analyse de la momie et donc la manière dont elle est présentée. Ce progrès a mis fin au phénomène des séances publiques, à la pratique du débandelettage des momies, puisque nous pouvons maintenant obtenir des données plus précises de manière non-invasive. D'autre part, cela a également conduit à un changement des méthodes de présentation et à l'utilisation de nouveaux dispositifs. Cela nous a été confirmé par notre analyse d'une des momies exposées dans l'exposition *Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés*, notre étude de cas. En l'analysant et en retraçant son évolution, nous avons compris comment la méthode d'analyse a changé au fil du temps et comment certaines informations précédemment diagnostiquées ont été corrigées. Dans notre cas d'étude, chaque momie a pris plus d'importance et a occupé une plus grande place dans l'exposition grâce aux nombreuses informations que nous disposions à leur sujet. Celle de Nestaoudjat en est un bon exemple. Nous pouvons comparer comment elle et ses cercueils ont été exposés au British Museum il y a plusieurs années et l'importance qu'elle y a alors eue, et la place scientifique qu'elle a occupée dans notre exemple contemporain.

Par le biais de cette recherche, nous avons tenté de vérifier nos trois hypothèses, et comme nous avons pu le constater dans ce dernier chapitre, elles sont validées.

L'archéologie et les restes humains continueront de faire partie intégrante des musées et de leurs collections. Ils resteront largement mystérieux et controversés, car nous y cherchons un passé qu'aucun de nous n'a vécu. Il serait pertinent et complémentaire à notre recherche d'étudier la réception des visiteurs quant aux données issues des recherches archéologiques présentées dans les musées. Sont-ils à l'aise avec l'exposition d'un objet archéologique décontextualisé de son origine ? Dans quelle mesure sont-ils réceptifs à l'exposition de restes humains et de momies ? Certains en ont-ils peur ou sont-ils lésés par leur présence dans les expositions ? Préfèrent-ils qu'ils soient conservés dans des musées et exposés en permanence, ou seulement lorsque c'est nécessaire ? Les nouvelles possibilités de les interpréter à travers des outils expographiques modernes, et en fonction des nouvelles données de tomodynamométrie, a-t-elle changé les mentalités de certains ? Acceptent-ils la présence de ces restes humains au musée et les considèrent-ils comme partie intégrante des collections ?

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* (Nouvelle édition). Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Agamben, G. et Rueff, M. (2006). Théorie des dispositifs. *Posie*, (1), 25-33.
- Agence France-Presse. (2019, 22 septembre). Record pour l'exposition Toutankhamon, avec 1,42 million de visiteurs. *La Croix*. <https://www.la-croix.com/Culture/Record-exposition-Toutankhamon-142-million-visiteurs-2019-09-22-1301049228>
- Al-enany, K. (2021, 30 mars). Les momies [Épisode de série télévisée]. Dans ON TV, *Kalema Akhira*. <https://www.youtube.com/watch?v=KBoXkystBW0>
- Allegria, L.S. (2020, 20 novembre). Découvertes de Saqqarah : Le retour des momies. *Marianne*. <https://www.marianne.net/culture/decouvertes-de-saqqarah-le-retour-des-momies>
- Ambroziak, L. (2016). Exposition « Fouilles égyptiennes » au Musée national de Varsovie, 1937. *Études et Travaux (Institut des Cultures Méditerranéennes et Orientales de l'Académie Polonaise des Sciences)*.
- Antoine, D. et Vandenbusch, M., & Taylor, J. H. (2016). *Egyptian Mummies: Exploring Ancient Lives*. Museum of Applied Arts and Sciences, 20-53.
- Antoine, D. et Vandenbusch, M. (2020, 16 avril). Interviewés par Pierre Archambault. Dans Magazine in Situ, 1E D'une série d'albums souvenir : momies égyptiennes/passé retrouvé, mystères dévoilés au MBAM. <https://magazineinsitu.wordpress.com/2020/04/16/1e-dune-serie-dalbums-souvenir-momies-egyptiennes-passe-retrouve-mysteres-devoiles-au-mbam/>
- Antoine, D. et Vandenbusch, M (2020, 30 septembre) *Momies égyptiennes : nouvelles démarches et dernières découvertes*. [Conférence]. Dans ROM AT HOME. https://youtu.be/wap_dboqTP8
- Bergeron, Y. (2011). Collection. Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 53-69.
- Bernier, C. (2017). Le commissariat d'exposition et l'action participative. Dans *Pratiques de commissariat d'exposition : récits d'expériences pour une réflexion incarnée*, Paris : Editions complicités, 72-81.
- Bierbrier, M. L. (1995). L'enrichissement des collections des musées. *Museum International (Édition française)*, 47(2), 9-11.

- Blais, A. et Gagnon, A.-S. (2008). *Réaliser une exposition : guide pratique*. Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.
- Boyer, V. (2018). *Le décor du département égyptien du Neues Museum de Berlin*. École du Louvre.
- Briet, S. (1951). *Qu'est-ce que la documentation?* (Vol. 1). Éditions documentaires, industrielles et techniques, Paris : Édit, 7.
- British Museum. (1924). *A Guide to the First, Second and Third Egyptian Rooms: Predynastic Human Remains, Mummies, Wooden Sarcophagi and Other Objects Connected with the Funerary Rites of the Ancient Egyptians*. Order of the Trustees. <https://archive.org/details/BM123/page/n3/mode/1up>
- British Museum collection. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA22812-b
- British Museum photography <https://blog.britishmuseum.org/photography-at-the-museum-a-developing-story/>
- Browne, J. et Messenger, S. (2003). Victorian spectacle: Julia Pastrana, the bearded and hairy female. *Endeavour*, 27(4), 155-159.
- Budge, E.A.T.W. (1898) *A Guide to the First and Second Egyptian Rooms: Mummies, Mummy-cases, and ...* <https://archive.org/details/aguidetofirstan01budggoog/page/n125/mode/2up>
- Cadot, L. (2007). Les restes humains : une gageure pour les musées? *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, (109), 4-15.
- Cadot, L. (2015). Actualité récente et évolution des pratiques autour des restes humains patrimonialisés. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, (157), 32-34.
- Caillet, É. (1995). *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Cameron, D. F. (1968). A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education 1. *Curator: The Museum Journal*, 11(1), 33-40.
- Centre de recherche et de restauration des musées de France. *Les restes humains patrimonialisés*. <https://c2rmf.fr/collection/les-restes-humains-patrimonialisés>.
- Champollion, J. F. (1824). *Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps... relatives au Musée royal égyptien de Turin* (Vol. 2). Firmin Didot père et fils.
- Chanut, J. (2012-2013). *L'expographie comme science de la transmission : application aux expositions temporaires d'œuvres picturales*. Paris : Éditions de la Sorbonne.
- Chappaz, J. (2011). Momies d'animaux égyptiennes : lorsque la radiographie réserve des surprises.... Dans *Marc-Antoine Kaeser (Dir.), L'Âge du faux : l'authenticité en archéologie (Catalogue d'Exposition, Laténium, 29 avril 2011 - 8 janvier 2012)*, Hauterive, 2011, 133-135.

- Charte des scénographes.
http://www.scenographes.fr/scenographes.fr/documents/charte_scenographes_2019.pdf.
- Chaumier, S. et Levillain, A. (2006). Qu'est-ce qu'un muséographe ? *La Lettre de l'OCIM (Office de Coopération et d'Information Muséographique) : Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, (107), 13-18.
- Chaumier, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès, La Revue*, 61(3), 45-51.
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S., Roussel, I. et muséales, O. d. c. e. d. i. (2017). *Pratiques de commissariat d'exposition : récits d'expériences pour une réflexion incarnée*. Paris : Éditions Complicités.
- Code de Déontologie pour les musées de l'ICOM. https://icom.museum/ethics_rev_fren.html
- Code de Déontologie de l'ICOM pour les musées. <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf>
- Collectif. (2000), La vie de Toutankhamon après la mort. *Fabuleux trésors d'Égypte*, 1(1), 12.
- Consiglio, N. (2018). *Les dispositifs d'immersion dans les expositions d'histoire et d'archéologie. Approches croisées et perspectives comparatives*. ICOM Suisse.
- Davallon, J. (1986). Gestes de mise en exposition. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*. Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 244 p.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Davallon, J. (2000). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, Montréal : L'Harmattan.
- Davallon, J. (2003). Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? Repéré à <https://www.semanticscholar.org/paper/Pourquoi-consid%C3%A9rer-l'exposition-comme-un-m%C3%A9dia-Davallon/959285c4a2b157f2ad227e8fa77a5431a2f697f9>
- Davallon, J. (2010). L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie. *Culture & musées*, 16(1), 229-238.
- Davallon, J. et Flon, É. (2013). Le média exposition. *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, (Hors-série), 19-45.
- Deleuze, G. (2003). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975– 1995*. Éditions de Minuit, Paris, 316.
- Demeulenaere-Douyère, C. (2014). L'Égypte, la modernité et les expositions universelles. *Bulletin de la Sabix. Société des amis de la Bibliothèque et de l'Histoire de l'École polytechnique*, (54), 37-41.

- Desvallées, A. (1998). Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables des musées*. Biarritz : Séguier, 205-251.
- Desvallées, A. et Mairesse, F. (2011). Expographe. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- Dictionnaire de l'Académie française. (s. d.). Objet. Dans Dictionnaire en ligne. Récupéré le 3 janvier 2020 sur <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9O0030>
- Directives du Conseil international des musées sur l'aliénation des collections : <https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/10/Directives-du-Conseil-international-des-mus%C3%A9es-sur-l%E2%80%99ali%C3%A9nation-des-collections.pdf>
- Egyptiana emporium <https://egyptianaemporium.wordpress.com/2015/08/19/egyptomania-4/>
- Énel, T. et Héry, F.-X. (1992). *L'univers de l'Égypte ressuscité par Champollion*. Édisud, 19.
- Everaert-Desmedt, N. (2011). La sémiotique de Peirce. *Signo*.
- Ezrati, J.-J. (1998). « L'éclairage muséographique entre conservation et présentation : scénographie, muséographie et expographe ». Dans *Manuel de muséographie : petit guide à l'usage des responsables de musée*. Sous la direction Marie - Odile De Bary et Jean- Michel Tobelem. Paris : Ed Séguier. (Coll. option culture), 122 p.
- Ezrati, J.-J. (2004). L'éclairage muséographique. *La lettre de l'OCIM*, (95), 31-35.
- Ezrati, J.-J. (2010). L'éclairage comme élément de la scénographie. *Culture & musées*, 16(1), 252-256.
- Ferron, E. (2015) *Égypte Magique, critique de l'exposition du Musée de la Civilisation de Québec*.
- Fletcher, A. (2014) In respect of the dead: human remains in the British Museum <https://blog.britishmuseum.org/in-respect-of-the-dead-human-remains-in-the-british-museum/>
- Flon, É. (2006). « L'exposition d'archéologie et le phénomène de la spectacularisation ». *Musées et Collections publiques de France*, 247, 32-37.
- Gayda, L. (2018). *Les nouvelles muséographies dans les musées et les expositions d'archéologie*. (ss). Université de Nantes.

- Gélinas, D. (2010). *L'immersion virtuelle : une muséographie pour aller plus loin*. Communication présentée au publié Actes du 10e Colloque d'Artefact, Université Laval.
- Gélinas, D. (2013). L'expographie numérique ou la question du « comment » ! *Muséologies*, 6(2), 65-80. doi: <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2013-v6-n2-museo0857/1018929ar/>
- Getty images. <https://www.gettyimages.ca/detail/news-photo/the-mummy-room-at-the-british-museum-news-photo/3426369>
- Gharsallah, S. (2008). *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*. Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon.
- Gharsallah-Hizem, S. (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 4(1), 16-33.
- Gob, A. et Drouguet, N. (2014). *L'exposition : La fonction de présentation La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels* (4e édition.). Malakoff : Armand Colin, p143.
- Graphics Emotion (2019). *Egyptian Mummies-MBAM*. <http://www.graphicsemotion.com/gem/portfolio/egyptian-mummies-mbam/>
- Grandet, P. et Mathieu, B. (1997). Cours d'égyptien hiéroglyphique. Khéops.
- Guérin, M. L. (2013). Étude et restauration de la momie égyptienne du muséum de Nantes. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, (148), 12-20.
- Hainard, J. (1984). La revanche du conservateur. Dans Hainard, J. et Kaehr, R. (éds), *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 188-189.
- Hurley-Grenier, C. (2010). Jalons pour une histoire du dispositif. *Culture & musées*, 16(1), 207-218.
- Hurley, K. (2008). « The Victorian Mummy-Fetish, H. Rider Haggard, Frank Aubrey, and the White Mummy ». Dans M. Tromp (dir.), *Victorian Freaks, The Social Context of Freakery in Britain*. Columbus : Ohio University Press, 180-199.
- Kaesar, M.-A. (2000). Nationalisme et archéologie : quelle histoire ? *Revue d'histoire des sciences humaines*, (1), 155-163.
- Kaesar, M.-A. (2013). *Fleurs des pharaons. Parures funéraires en Égypte antique*. Hauterive : Laténium, 10-19.

- Kaesper, M.-A. (2013). L'archéologie et la généalogie des collections. Lorsque la sur-décontextualisation muséale permet la réinterprétation des ensembles originaux. *B. Schibler et al*, 46-51.
- Kaesper, M.-A. (2015). La muséologie et l'objet de l'archéologie. Le rôle des collections face au paradoxe des rebuts du contexte. *Les nouvelles de l'archéologie*, (139), 37-44.
- Kaesper, M.-A. (2016). La médiation de l'archéologie. Éthique de la complaisance ou impératif épistémologique ? In *Situ. Revue des patrimoines*, (28).
- Kaesper, M.-A. (2019). Donner du sens à l'espace archéologique : archéologie préventive et aménagement du territoire. *Kulturerbe, ein gemeinsames Gut: Für wen und warum ? /Le patrimoine culturel, un bien commun : Pour qui et pourquoi ?* (red. F. Guex & C. M. Kessler). *Basel, Schwabe/NIKE/OFC/ICOMOS (Schriftenreihe zur Kulturgüter-Erhaltung 6)* 70-73.
- Langlois, E. (2015). Au-delà de l'évolution technologique : réflexion muséologique pour des cyber expositions conséquentes et particularisées. *ICOFOM - International Council of Museums*, 7.
- Larousse. (s. d.). Scénographie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Récupéré le 3 janvier 2021 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>
- Larousse. (s. d.). Momie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Récupéré le 9 décembre 2020 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/momie/52135>
- Le Grand Robert de la langue française. (s.d.). Archéologie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Récupéré le 2 janvier 2022 de <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>
- Le Grand Robert de la langue française. (s.d.). Dispositif. Dans *Dictionnaire en ligne*. Récupéré le 2 janvier 2022 de <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>
- Le Grand Robert de la langue française. (s.d.). Fétichisme. Dans *Dictionnaire en ligne*. Récupéré le 2 janvier 2022 de <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>
- Le Grand Robert de la langue française. (s.d.). Technologie. Dans *Dictionnaire en ligne*. Récupéré le 2 janvier 2022 de <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>
- Lienhard, N. (2012). De « L'objet archéologique au bel objet » expliqué à un collectionneur. *Egypte, Afrique et Orient*, 1-8.
- Mace, G. et Pétry, F. (2000). Guide d'élaboration d'un projet de recherche. 2e édition. Québec : *Les presses de l'Université Laval*, 89-120.
- Mairesse, F. (2010). Un demi-siècle d'expographie. *Culture & musées*, 16(1), 219-229.
- Mairesse, F. et Hurley, C. (2012). The Elements of Expology: The Components of a Theory of the Museal Apparatus Éléments d'expologie: Matériaux pour une théorie du dispositif muséal. *MediaTropes*, 3 (2), 1-27.
- Maruéjol, F. (1991). *L'art égyptien au Louvre : œuvres choisies*. Paris : Ed. Scala, 82-87.
- Mathieu, J. (2006). *Le Coffre à outils du chercheur débutant : guide d'initiation au travail intellectuel*, nouvelle édition revue, augmentée et mise à jour. Montréal : Boréal, 107-114.

- MBAM (2019). Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés. *La revue du Musée des beaux-arts de Montréal*, 20-26.
- MBAM (2021). Visite virtuelle de l'exposition Riopelle. https://www.mbam.qc.ca/fr/expositions/riopelle/?gclid=CjwKCAjwhaaKBhBcEiwA8acsHA0fhhbQeMNsVLPQklmR45epUeCgYx6z4ZkErHy3Jv-a539YIzhBHbRoCfN4QAvD_BwE
- Mérigeaud, S. (2016). Imagerie médicale des restes humains anciens. *Technè. La science au service de l'histoire de l'art et de la préservation des biens culturels*, (44), 51.
- Merleau-Ponty, C. et Ezrati, J.-J. (2005). *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan. Repéré à <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40091809w>
- Montpetit, R. (1996). Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique. *Culture & Musées*, 9(1), 55-103.
- Montpetit, R. (2005). Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales. *Culture & musées*, 5(1), 111-133.
- Mucchielli, A. (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Armand Colin, 162-285.
- Musée d'art et d'histoire de Genève <https://collections.geneve.ch/mah/oeuvre/momie-de-femme/d-0242>
- O'Neill, M.-C. et Dufresne-Tassé, C. (2010). Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs. *Culture & Musées*, 16 (1), 239-244. doi : 10.3406/pumus.2010.1575
- OBS (2003). *La momie de Ramsès Ier de retour d'exil* 2003 <https://www.nouvelobs.com/monde/20031026.OBS8728/la-momie-de-ramses-ier-de-retour-d-exil.html>.
- Ollivier, B. (2016). *Communication et médiations à l'ère numérique*. Université des Antilles.
- Panofsky, E. (1967). Introduction. *Essais d'iconologie : Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris : Gallimard, 13-50.
- Pearce, S. (1990). *Archaeological curatorship*. London/New York: Leicester University Press. p. 156-157.
- Peirce, C. (1993). *Collected Papers*, t. II, § 228, cité et traduit par Claudine Tiercelin. *CS Peirce et le pragmatisme*, 65.
- Pernet, I. (2014). De Lausanne à Lattes : réflexions sur les expositions d'archéologie. *De l'âge du Fer à l'usage du verre, Mélanges offerts à Gilbert Kaenel*, 153-161.
- Poirier-Vannier, E. (2016). *La mise en valeur de l'archéologie sur la côte nord du Pérou : le cas de Chan Chan et de Huacas de Moche*. Université de Montréal.
- Poli, M.-S. (1992). Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique. *Culture & Musées*, 1(1), 91-103.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard. Repéré à <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb349662341>

- Pomian, K. (1988). Musée archéologique : art, nature, histoire. *Le Débat*, 49, 57-68.
- Renault, M. (2000). *Seuil du musée, deuil de la ville ?* Dans ICOM (Vol. 70), 15-20.
- Réunions des musées nationaux – Grand palais <https://www.photo.rmn.fr/archive/05-522593-2C6NU07CSIQ3.html>
- Robles, F. (2011). Les momies victoriennes et leur postérité : enquête sur la fonction spectaculaire et symbolique du cadavre momifié. *Frontières*, 23(2), 21-25.
- Rougé, E. d. (1849). *Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités égyptiennes au Musée du Louvre*. Paris : Vinchon.
- Roy, J.-B. (2005). Les parcs archéologiques au risque du parc de divertissement. *Culture & musées*, 5(1), 37-63.
- Santacroce, L. (2021). *Un papyrus égyptien de 3 500 ans éclaire les procédés de la momification* <https://www.geo.fr/histoire/un-papyrus-egyptien-de-3-500-ans-revele-de-nouveaux-detaills-sur-les-procedes-de-la-momification-203910>
- Schall, C. (2015). De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation. *Culture & Musées*. Muséologie et recherches sur la culture, (25), 185-206.
- Schnapp, A. (1993). *La conquête du passé. Aux origines de l'archéologie*. Paris : La Découverte.
- Shanks, M. et Tilley, C. (1992). *Re-constructing archaeology: theory and practice*. Routledge.
- Sinou, M. (2018). « Exposer l'Homme : conservation, éthique et controverse », *La magazine du Master Expographie Muséographie*. <http://www.formation-exposition-musee.fr/l-art-de-muser/1764-exposer-l-homme>
- Tanré-Szewczyk, J. (2017). Des antiquités égyptiennes au musée. Modèles, appropriations et constitution du champ de l'égyptologie dans la première moitié du XIXe siècle, à travers l'exemple croisé du Louvre et du British Museum. *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, (11).
- Taylor, J. H. et Antoine, D. (2014). *Ancient Lives. New Discoveries: Eight Mummies, Eight Stories*, London.
- Tessier, C. (2009). « Droit à la mémoire et à la dignité du défunt en archéologie et muséologie », *Journée d'étude Droits de l'homme et recherches universitaires sur les Amériques*, CERCI, LIRA, MSHB, IDA, SPIDH, Maison des Sciences de l'Homme de Nantes (18-20 Juin).
- Thomas, L. V. (1985). *Rites de mort : pour la paix des vivants*. Fayard.
- Torres R. L. (2013) A pigment from the depths, Harvard Art Museum. <https://harvardartmuseums.org/article/a-pigment-from-the-depths-3>
- Trouche, D. et Flon, E. (2013). La production documentaire au musée d'archéologie : de l'objet à la photographie. *Études de communication. langages, information, médiations*, (40), 129-144.
- Valerie, T. (2019). *À la rencontre des Momies égyptiennes au Musée des beaux-arts de*

- Montréal. <https://familleaumenu.com/2019/09/24/momies-egyptiennes-musee-des-beaux-arts-de-montreal/>
- Vandenbeusch, M. et Antoine, D. (30 septembre 2020). Momies égyptiennes : nouvelles démarches et dernières découvertes. [Conférence]. ROM AT HOME. en ligne : Royal Ontario Museum. Repéré à https://youtu.be/wap_dboqTP8
- Vernus, P. (1994), l'Égypte des pharaons. *En savoir plus*, 79.
- Vigo, L. (2018) dans La Presse <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201812/14/01-5208009-corps-en-tete-au-musee-des-beaux-arts-de-montreal.php>
- Vigo, L. (2019). Entretien exposition à Radio VM : « Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés » https://www.youtube.com/watch?v=Q5uHmNsu_NE
- Vigo, L., Grace, A. et Poiron, P. (2019). Momies égyptiennes : passé retrouvé, mystères dévoilés. *La revue du Musée des beaux-arts de Montréal*, 20-26.
- Virtual autopsy: discover how the ancient Egyptian Gebelein Man died <https://blog.britishmuseum.org/virtual-autopsy-discover-how-the-ancient-egyptian-gebelein-man-died/>
- Visite virtuelle de l'exposition de Riopelle <https://360.exploraterra.com/show/?m=o8Vrmbos3VF&mpu=71&play=1>
- Voltaire (1756). Introduction, XXI, Des monuments des Égyptiens. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*.
- Walter, P. et Martinez, P. (2018). https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/archeologie/les-momies-d-egypte-transformees-en-medicaments-et-peintures_129807
- Whitehouse, R. (2013). Margaret Murray (1863–1963): Pioneer Egyptologist, Feminist and First Female Archaeology Lecturer. *Archaeology International*, 16. doi: 10.5334/ai.1608
- YIN, R. K. (1984). *Case Study Research; Design and Methods*. London, Sage Publications, 23.

ANNEXE

Annexe 1 - Entrée

Annexe 2 - Séquence 1 (Introduction)

Annexe 3 - Séquence 2 (Nestaoudjat)

Annexe 4 - Séquence 3 (Tamout)

Annexe 5 - Séquence 4 (Irthorrou)

Annexe 6 - Séquence 5 (La chanteuse)

Annexe 7 - Séquence 6 (L'enfant)

Annexe 8 - Séquence 7 (Le jeune homme)

Annexe 9 - Boutique

Annexe 10 - Espace éducatif et ludique

1. ENTRÉE



Figure 28 : Vue de la scène nilotique de l'entrée. Photo : Neamat Ali.



Figure 29 : La colonne de la scène nilotique. Photo : Neamat Ali.



Figure 30 : Les colonnes de Musée des beaux-arts de Montréal investies par l'expographie. Photo : Solene de Bony – MBAM.

2. Séquence 1 (Introduction)



Figure 31 : Vue de la séquence d'introduction. Source : graphicsemotion.com.

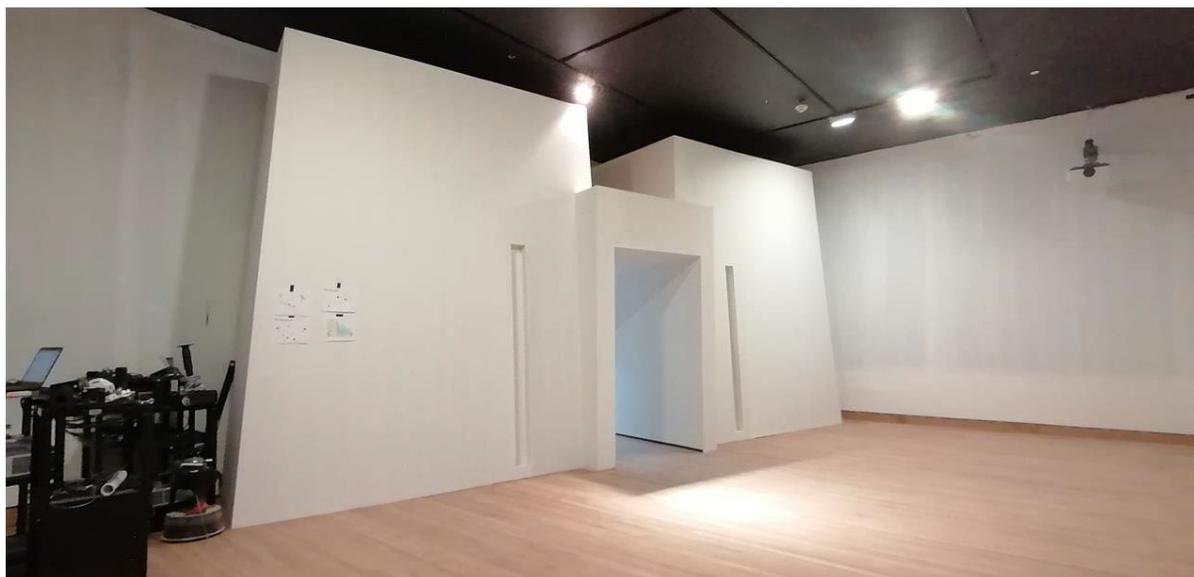


Figure 32 : Vue de la séquence d'introduction avant le travail expographique sur les cimaises. Source : graphicsemotion.com.



Figure 33 : Vue de la séquence d'introduction après le travail expographique sur les cimaises Source : graphicsemotion.com.



Figure 34 : Le bateau funéraire dans la séquence (Introduction) avec la scène nilotique. Source: familleaumeny.com.

3. Séquence 2 (Nestaoudjat)



Figure 35 : Vue de la salle Nestaoudjat. Photo MBAM, Denis Farley.



Figure 36 : Vue de l'entrée de la salle de Nestaoudjat et une partie du mur droit.

Photo : Neamat Ali.



Figure 37 : L'écran horizontal avec deux des quatre vitrines colonnes qui contiennent les vases canopes.
Photo : Neamat Ali.



Figure 38 : Le visiteur baisse la tête pour observer la momie. Photo : Sebastien Roy.



Figure 39 : Le texte principal "texte de zone" portant le titre de séquence de Nestaoudjat, qui se distingue par une écriture différente du reste des titres. Ce texte dévoile l'atmosphère de la salle et introduit la momie. Photo : Neamat Ali.



Figure 40 : Un texte secondaire (texte de thème). Photo : Neamat Ali.

4. Séquence 3 (Tamout)



Figure 43 : Vue panoramique de la salle de Tamout. Photo : Neamat Ali.



Figure 44 : Vue de la salle de Tamout. Photo : MBAM, Denis Farley.



Figure 45 : Vue de la vitrine des amulettes en face de l'écran. Photo: Neamat Ali.

5. Séquence 4 (Irthorrou)



Figure 46 : Vue de la salle d'Irthorrou (Prêtre d'Akhmim). Photo : MBAM, Denis Farley.



Figure 47 : Des visiteurs observent le cercueil d'Irthorrou. Photo : Sebastien Roy.

6. Séquence 5 (Chanteuse)



Figure 48 : Vue de la salle de la chanteuse. Photo : MBAM, Denis Farley.



Figure 49 : Vue de la salle de la chanteuse. Photo : MBAM, Denis Farley.



Figure 50 : Une scène projetée dans la salle de la chanteuse. Photo: Neamat Ali.

7. Séquence 6 (Enfant)



Figure 51 : Vue de la salle de l'enfant. Photo : Sébastien Roy.

8. Séquence 7 (Jeune homme)



Figure 52 : Vue de la salle du jeune homme. Photo : MBAM, Denis Farley.

9. Boutique



Figure 53 : Vue de la boutique de l'exposition Momies égyptiennes. Photo : Neamat Ali.

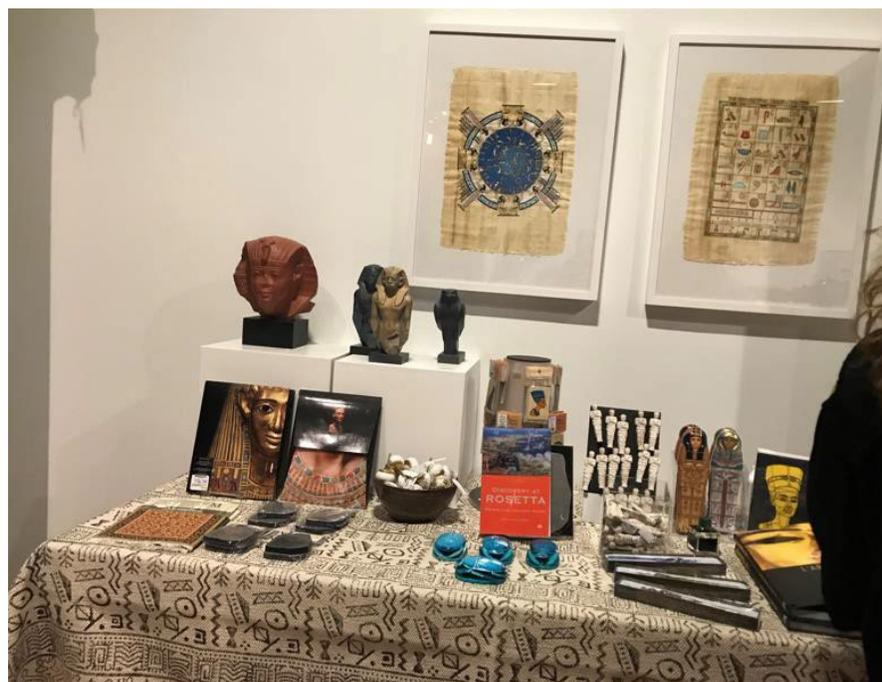


Figure 54 : Vue de la boutique de l'exposition Momies égyptiennes. Photo : Neamat Ali.

10. Espace éducatif et ludique



Figure 55 : Frise chronologique de l'espace éducatif. Photo : Neamat Ali.



Figure 56 : Vue de l'espace éducatif. Photo : Neamat Ali.

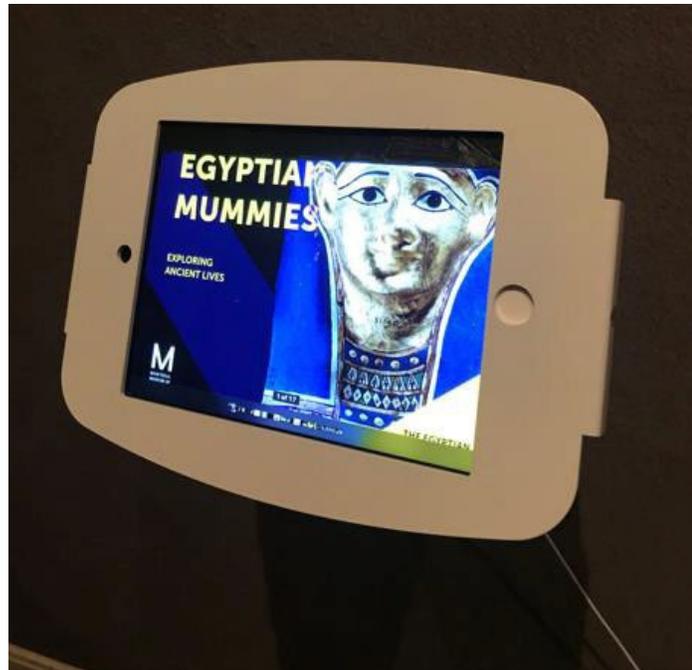


Figure 57 : Une tablette de l'espace éducatif. Neamat Ali.



Figure 58 : Vue de l'espace éducatif. Photo : Neamat Ali.



Figure 59 : L'explication du jeu *Discovery Tour* de l'espace éducatif. Photo : Neamat Ali.



Figure 60 : Le dernier texte sur le mur, qui clôture l'exposition intitulée *Exposer les momies*. Photo: Neamat Ali.

