

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

L'EXPOSITION AU PRISME DE LA RITUALITÉ : LA SALLE DE  
L'HISTOIRE CANADIENNE

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

PAR  
LOUIS-PIERRE MARIEN-TROTTIER

23 AOÛT 2023

## RESUME

À toutes les époques se retrouvent des collections et des institutions qui, à la façon d'expositions de musées, organisent des espaces, des objets et des récits afin de partager une vision de la réalité. Ces similarités sont souvent illustrées par l'image des musées en tant que temples des temps modernes. Cette comparaison porte à s'interroger sur les rapprochements possibles entre l'utilisation des musées et les rituels. Peu étudiée et parfois controversée, cette réflexion a jusqu'ici concerné principalement les musées d'art. Ce mémoire propose une exploration théorique de la ritualité des expositions d'histoire.

Le point de départ de cette recherche implique que la visite d'une exposition constitue une forme de rituel, ce qui évite les problèmes liés à son identification ou aux préjugés de sa présence dans les musées. La question n'est donc pas de savoir si la visite de la salle de l'Histoire canadienne est bien un rituel, mais plutôt comment la saisir comme rituel, c'est-à-dire comprendre sa ritualité.

L'exposition comme le rituel peuvent se définir par leur activation de rapports au social et de rapports au réel. La perspective du rituel permet l'exploration théorique des expositions autour des concepts de rituel, de mythe, de relique et de sacralité, dont la dynamique compose la ritualité de l'expérience de visite de l'exposition. La traduction de ces concepts à une exposition d'histoire donne lieu à une théorisation qui va au-delà de la puissante métaphore du musée comme temple pour proposer une compréhension basée sur son rôle social. La salle de l'Histoire canadienne, présentée au Musée canadien de l'histoire à Gatineau, expose l'histoire nationale du Canada. Comme dans le cas d'un rituel, son utilisation est en lien avec la représentation symbolique des communautés, leur réalité.

L'objectif de cette recherche est de contribuer à une discussion fondamentale à propos des musées et des expositions et en particulier des expositions d'histoire nationale. Pour y arriver, une recherche documentaire recense d'abord la littérature rapprochant la visite de l'exposition muséale et le rituel. Une compréhension théorique de la ritualité de l'exposition est ensuite proposée grâce à une approche herméneutique transdisciplinaire des théories de l'exposition et du rituel. La pertinence de cette perspective est démontrée par son application à la salle de l'Histoire canadienne grâce à des observations recueillies par le chercheur en situation de visite.

Mots-clés : philosophie des musées, musée d'histoire nationale, exposition, rituel

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma conjointe Cyndia et notre fils Alexandre pour leur soutien et leurs encouragements. Merci du fond du cœur à Carole Coffin et Éric Langlois, pour leur confiance et leur support à mon admission aux études supérieures. Un immense merci aussi à ma directrice Nada Guzin Lukić, pour son ouverture d'esprit et des discussions toujours éclairantes, sa disponibilité et une patience légendaire.

Le parcours de la maîtrise représente un défi considérable. Heureusement, j'ai eu le plaisir de suivre les enseignements de professeur(e)s et de chargé(e)s de cours que je remercie pour leur dévouement et leur passion. Tous ont contribué à la réflexion sur les musées et les expositions proposée ici. Merci à Marie-Ève Marchand, pour une perspective sur la représentation de l'histoire dans les expositions. Merci à Jérôme Vogel, pour plus de rigueur et de philosophie. Merci à Marie-Charlotte Franco, pour une réflexion sur le rôle des musées pour les communautés. Merci à Mélanie Boucher, pour le potentiel symbolique de l'objet et de l'exposition. Merci également à Jessica Arsenault, Anne-Sophie Legrand et tous mes collègues de séminaire pour leur intérêt à discuter de mon projet de recherche. Merci à Mélanie Boucher et Jean-François Léger, pour leurs commentaires et leurs recommandations.

Merci encore à Éric Langlois pour avoir fait, lors d'un cours d'introduction à la muséologie, une brève remarque à propos des petits rituels qu'effectuent certains visiteurs lors de leur passage au musée. Ces quelques mots m'ont pointé le chemin de la réflexion que je devais suivre. Ce mémoire est le récit de ce voyage. Merci à tous ceux et celles qui m'ont accompagné au long de ce cheminement.

À vous qui vous apprêtez à lire ce mémoire, merci de votre intérêt. Bonne lecture.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	ii
Remerciements .....	iv
Liste des figures .....	vii
Liste des abréviations, sigles et acronymes.....	viii
Introduction.....	1
CHAPITRE 1 : Le musée; temple du rituel du forum.....	7
1.1. Des musées et des lieux de culte .....	7
1.1.1. Des espaces puissants.....	8
1.1.2. Le temple du forum ? .....	13
1.1.3. Un culte du patrimoine ?.....	16
1.2. Les expositions muséales et le rituel .....	18
1.2.1. Ritualité et musées d'histoire .....	24
1.2.2. Le Musée canadien des civilisations comme site rituel .....	26
1.3. Limites des contributions précédentes .....	29
CHAPITRE 2 : Une question de perspective .....	30
2.1. Objectifs de recherche .....	30
2.2. <i>Voir</i> le rituel dans l'exposition .....	32
2.2.1. La recherche en situation de visite d'exposition.....	35
2.3. Un regard sur l'exposition.....	37
2.4. Paramètres et limites de l'analyse de la salle de l'Histoire canadienne .....	38

CHAPITRE 3	: Cadrer la ritualité de l'exposition .....	41
3.1.	Rite, rituel; ritualité / exposition.....	46
3.1.1.	Liminalité et organisation séquentielle du rituel et de l'exposition .....	51
3.1.2.	Efficacité des rituels (et des expositions).....	55
3.1.3.	« Alors, c'est un rituel ou non ? » .....	59
3.2.	Musées et mythes nationaux.....	63
3.2.1.	Mythes du Canada.....	75
3.3.	Muséalité, patrimoine et sacralité.....	79
3.3.1.	Reliques du Canada.....	89
3.4.	Voyage au centre de la réalité [canadienne].....	96
3.4.1.	Claquemurer, pour ainsi dire, tout le Canada.....	99
3.4.2.	... dans une salle .....	102
3.5.	L'exposition au prisme de la ritualité.....	108
Conclusion	.....	113
ANNEXE A	.....	118
	Récits de la salle de l'Histoire canadienne.....	118
Bibliographie	.....	121

## LISTE DES FIGURES

Figure 1: L'église Saint-Onuphrius .....	28
Figure 2: La machine à coudre de Joan O'Malley.....	73
Figure 3: Nuvumiutaq .....	79
Figure 4: Le chandail et le bâton de hockey de Maurice Richard.....	96
Figure 5: Passage vers la salle de l'Histoire canadienne. ....	103
Figure 6: Le carrefour de la salle de l'Histoire canadienne. ....	105
Figure 7: Tracés sinueux des galeries de la SHC .....	106
Figure 8: L'exposition s'ouvre avec le récit cosmogonique anichinabé .....	107
Figure 9: Schéma de la ritualité de l'exposition .....	110
Figure 10: Cristallisation de la représentation dans l'exposition.....	111

## LISTE DES ABREVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

CCN : Commission de la capitale nationale

*DEM* : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011)

ICOM : Conseil international des musées

MCC : Musée canadien des civilisations

MCH : Musée canadien de l'histoire

SHC : Salle de l'Histoire canadienne

UQO : Université du Québec en Outaouais



## INTRODUCTION

La présence de collections et d'institutions exerçant un rôle similaire à celui des musées se remarque dans toutes les cultures et à toutes les époques (Kreps, 2006). Dès l'Antiquité, les lieux de culte possédaient des collections d'objets culturels et de reliques dont l'exposition pouvait susciter des pèlerinages (Mairesse, 2018, p. 14). Bien que les pratiques diffèrent, le rôle des lieux de culte pour la communauté est comparable à celui des musées en ce qu'ils sont les dépositaires de la matérialité d'une culture qu'ils doivent préserver et transmettre; ce sont des endroits spéciaux, réservés pour entreposer et voir des objets auxquels une valeur particulière est attribuée (Kreps, 2006). De tels endroits et tant les objets qu'ils abritent que les activités qui les entourent sont autant de performances symboliques dont la signification dépasse les croyances religieuses et transcende tous les aspects de la vie d'une communauté (Silas Okita, dans Kreps, 2006, p. 460).

Les institutions muséales sont souvent décrites comme les temples de notre époque. La métaphore religieuse permet une lecture pénétrant au cœur même des agrégations sociales (Maffesoli, 2019, p. 149), ce qui en fait un instrument puissant pour comprendre les musées (Weil, 1995, p. 7). En considérant les musées comme les monuments cérémoniaux de la modernité, Carol Duncan et Alan Wallach ont soutenu que la visite d'une exposition muséale peut être interprétée comme un scénario rituel (Duncan et Wallach, 1978; Duncan, 1991, 1995); une approche fréquemment citée qui a suscité tant la reconnaissance (Desvallées et Mairesse, 2011) que la controverse (voir Preziosi et Farago, 2004, p. 475) parmi la communauté muséale.

Les comparaisons entre musées et lieux de culte - lieux de rituels<sup>1</sup> – ne sont donc ni nouvelles ni originales. Elles doivent toutefois entretenir une réflexion grandissante (Mairesse, 2014). Car bien qu’il ait été jugé pertinent de considérer la ritualité des expositions (Davallon, 1986, 1999; Lardellier, 2003, p. 81), voire de tous les types de sites à vocation muséale (Bouquet et Porto, 2004, p. 3; Grimes, 2020, p. 234; Macdonald, 2004<sup>2</sup>) et en particulier la spécificité des scénarios rituels correspondants à la visite d’institutions à vocation historique (MacDonald et Alsford, 1989; Wadbled, 2017), la littérature ne comporte toujours que très peu d’exemples de musées ou d’expositions dont la visite serait considérée en tant que rituel.

Explorer la perspective de compréhension du rituel dans l’exposition permet d’enrichir les connaissances sur un sujet généralement évité par les études sur les musées (cf. Brulon Soares, 2018). Plusieurs des auteurs évoqués ici sont cités ensemble sur ce même sujet pour la première fois. De plus, cette perspective qui n’a été portée qu’en de rares occasions n’a visé essentiellement que la visite de musées d’art<sup>3</sup>. En conséquence, il apparaît crucial de s’intéresser à la ritualité d’expositions présentées dans le cadre des musées d’histoire afin de poursuivre et diversifier cette approche de compréhension. C’est ce que vise ce mémoire.

L’objectif général de cette recherche est de contribuer à une discussion fondamentale à propos des musées et des expositions et en particulier des expositions d’histoire.

---

<sup>1</sup> Les termes *rite* et *rituel* sont utilisés ici de façon équivalente et interchangeable. Bien que certains auteurs y voient des distinctions, ils sont entendus ici comme synonymes, à l’instar de Jeffrey (2015).

<sup>2</sup> La professeure d’anthropologie sociale Sharon Macdonald s’est plutôt intéressée à l’utilisation de la perspective de la ritualité et de l’analogie entre les musées et la religion pour souligner les problèmes particuliers posés par la muséalisation de sites liés à des sujets difficiles à traiter, comme elle le démontre dans le cas du Site des congrès du Parti nazi (*Reichsparteitagsgelände*) à Nuremberg en Allemagne (voir Macdonald, 2004).

<sup>3</sup> Notamment le Museum of Modern Art de New York (Duncan et Wallach, 1978), le Louvre à Paris, la National Gallery de Londres et le Chicago Art Institute (Duncan, 1995). La visite du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa a aussi été rapprochée de l’expérience religieuse, notamment via son projet architectural (Ord, 2003).

L'objectif spécifique est de développer une perspective théorique qui permette de comprendre la ritualité des expositions en incluant les concepts de mythe et de sacralité, ce qui répond à un manque de théorisation à ce sujet. L'objectif opérationnel consiste ensuite à observer la ritualité d'une exposition en appliquant cette perspective à l'étude de la SHC.

En plus de contribuer à la réflexion sur la ritualité des expositions d'histoire, l'étude de la SHC permet de démontrer la pertinence de l'utilisation des concepts de rituel, de mythe et de sacralité et de la dynamique de la traversée de ce système lors de l'exposition – une expérience définie ici comme la ritualité de l'exposition - dans l'étude du rôle social des institutions muséales et des expositions.

L'anthropologue George F. MacDonald<sup>4</sup> soutenait qu'une institution muséale nationale « exalte la culture en la reconnaissant et en la situant dans un cadre que l'on peut comparer à un temple, [à] un lieu rituel » (MacDonald et Alford, 1989, p. 2). Le musée qu'il a dirigé, aujourd'hui devenu le Musée canadien de l'histoire<sup>5</sup> à Gatineau, est un des plus visités au Canada<sup>6</sup>. La nouvelle exposition permanente de la salle de l'Histoire canadienne<sup>7</sup>, « la plus grande exposition jamais conçue sur l'histoire du Canada » (Amyot et Leblanc, 2017, p. 59), présentée depuis 2017 avec l'ambition de « raconter l'histoire autrement » (Amyot et Leblanc, 2017), a accueilli à elle seule plus d'un (1) million de visiteurs en deux (2) ans, de son ouverture en 2017 jusqu'en 2019

---

<sup>4</sup> L'anthropologue George F. Macdonald est le fondateur et ancien directeur du Musée canadien des civilisations, préluce à l'actuel Musée canadien de l'histoire.

<sup>5</sup> Pour alléger la lecture, l'acronyme « MCH » est utilisé pour désigner le Musée canadien de l'histoire, le bâtiment comme l'institution. L'institution qui l'a précédé, le Musée canadien des civilisations, est désigné par l'acronyme « MCC ».

<sup>6</sup> Avec environ 1,2 millions de visiteurs annuellement (voir <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos>).

<sup>7</sup> Afin d'alléger la lecture, l'acronyme « SHC » est utilisé pour désigner l'exposition de la salle de l'Histoire canadienne, tant le lieu que son contenu et son expérience.

(MCH-MCG, 2020, p. 37). Cette exposition apparaît donc idéale pour explorer la ritualité d'expositions d'histoire.

Le regard porté sur l'exposition muséale - et la SHC en particulier - n'entend pas déterminer si son expérience est un rituel ou non. La possibilité de l'aspect rituel de l'utilisation des musées a déjà été évoquée (Bouquet et Porto, 2004; Duncan et Wallach, 1978; Duncan, 1991, 1995; Davallon, 1999; Grimes, 2020; Kaplan, 1995; Lardellier, 2003; Macdonald, 2004; MacDonald et Alford, 1989; Mairesse, 2014; Wadbled, 2017), c'est le sillage dans lequel s'inscrit cette recherche. Que la visite d'une exposition muséale soit effectivement une forme de rituel est le point de départ de cette trajectoire de réflexion.

L'interprétation qui est faite ici du rituel le situe en complémentarité avec le mythe et la sacralité. Il est dit du rituel qu'il met en scène le mythe (Lardellier, 2013) et du mythe qu'il dévoile la sacralité et justifie le rituel (Éliade, 1963). Sont donc inclus également les concepts de mythe et de sacralité et leurs manifestations matérielles que sont les reliques à cette démarche pour comprendre la ritualité d'une exposition d'histoire nationale. Ces concepts forment ensemble une matrice de compréhension. C'est la dynamique de la rencontre du visiteur avec ce système dans un contexte défini qui est à comprendre ici comme la ritualité de l'exposition.

La question n'est donc pas de savoir si la visite de la SHC est bien un rituel, mais plutôt comment la saisir comme rituel, c'est-à-dire comprendre sa ritualité. Le problème, s'il n'est pas d'identifier la visite de l'exposition comme rituel, consiste alors à traduire à l'exposition le concept de la ritualité par un essai de théorisation. Cette proposition théorique est appuyée par une recherche exploratoire des concepts de rituel, de mythe et de sacralité et de leur compréhension dans le contexte d'une exposition. L'opérationnalité de la conjugaison entre rituel et exposition est démontrée par des exemples tirés d'observations menées lors de visites de la SHC.

Afin d'établir une compréhension théorique de la ritualité des expositions d'histoire, cette recherche emprunte le perspectivisme méthodologique proposé par Jeffrey, qui autorise à considérer comme rituels des activités qui ne sont habituellement pas perçues comme telles. La perspective du rituel est combinée à l'approche du chercheur-visiteur (Auziol) pour effectuer des observations en situation de visite à propos de la ritualité de la SHC.

L'exposition de la SHC offre un sujet constant duquel tirer des exemples pour asseoir cette recherche. Il ne s'agit pas d'une critique ou d'un jugement des choix qui ont été faits dans ce projet. Cette exposition est privilégiée ici, mais dans un esprit d'ouverture à ce que la ritualité des expositions s'applique en théorie à l'ensemble des expositions, peu importe le type et qu'elles surviennent dans des musées ou non. Il est impossible de traiter ici d'un si vaste ensemble, c'est pourquoi la perspective théorique est démontrée principalement à partir de la SHC et du MCH, en référant tout de même à l'occasion à d'autres expositions et institutions.

Le premier chapitre propose une revue critique des écrits, divisée en trois parties : deux parties thématiques, suivie d'une récapitulation critique. La première partie débute par des rapprochements plus généraux entre les institutions muséales et les lieux de culte, au niveau d'abord de l'expérience du contexte architectural puis avec une considération pour les similitudes de leur rôle social. Ceci prépare le terrain pour la seconde partie de ce chapitre qui considère plus en détail la littérature associant expositions muséales et rituels, avec une attention particulière pour les musées d'histoire. La troisième partie souligne les limites des études précédentes sur les expositions et les rituels.

Le second chapitre précise les objectifs de cette recherche ainsi que la perspective méthodologique retenue pour approcher la ritualité dans les expositions, en lien avec les limitations des contributions relevées dans le premier chapitre. Y sont aussi spécifiés les paramètres et les limites et de l'étude de la SHC pour cette recherche.

Le troisième chapitre introduit d'abord les difficultés à lier musées et rituels. C'est aussi l'occasion de présenter l'éventail des sources documentaires utilisées. Ce chapitre est divisé en plusieurs sous-sections qui proposent de traduire aux expositions le rituel et les concepts qui y sont liés : le mythe et la sacralité. La visite de l'exposition est rapprochée au rituel, les récits du scénario d'exposition aux mythes et les objets exposés sont considérés en qualité de reliques sacrées. Ceci permet de conjuguer la muséologie, la sacralité et le patrimoine au niveau de leur relation au réel dans l'espace d'une exposition d'histoire nationale. Pour appuyer cette approche de compréhension de l'exposition, la visite de la SHC est utilisée comme exemple d'un rituel dont l'efficacité symbolique est liée à l'identité canadienne. Enfin, un schéma est proposé pour lier la compréhension de ces concepts.

La conclusion propose une synthèse du parcours de réflexion et quelques avenues pour poursuivre le questionnement lié à la ritualité de l'exposition.

## CHAPITRE 1 : LE MUSÉE; TEMPLE DU RITUEL DU FORUM

Comment comprendre la ritualité d'une exposition; qui a-t-il de si particulier dans l'expérience de la visite d'une exposition muséale que l'on puisse la comparer à une expérience mystique, la comprendre comme un rituel ? Ce chapitre propose une revue des écrits d'auteurs qui ont abordé des questions semblables à celle du rituel dans les expositions muséales.

La première partie s'intéresse à la comparaison entre musées et lieux de culte. Une image commune, mais puissante. Un passage inévitable pour réfléchir au rituel dans les expositions. La seconde partie de ce chapitre considère plus précisément ce qui a été écrit à propos de l'utilisation des musées et des expositions en lien avec le rituel. Très proche de l'exposition de la SHC, la question du rituel a notamment été considérée dans le cas de la visite du MCC. En troisième partie sont rappelées les limites des propositions évoquées dans ce chapitre pour la compréhension de la ritualité de l'exposition.

### 1.1. Des musées et des lieux de culte

La métaphore du musée et du temple est probablement la première chose qui vient à l'esprit de plusieurs lorsqu'on mentionne les rituels en lien avec les musées et les expositions. Il faut bien reconnaître la force d'évocation de cette image. C'est pourquoi il s'agit ici de la porte d'entrée du questionnement sur la ritualité des expositions. Cette section passe en revue les écrits abordant la ressemblance entre musées et lieux de culte,

d'abord au niveau de l'architecture, ensuite au niveau de leur fonction sociale et enfin de leur objet.

### 1.1.1. Des espaces puissants

L'architecture spectaculaire de plusieurs grandes institutions muséales contribue sans aucun doute à l'impression que les musées sont les temples de notre époque. Au début du 20<sup>e</sup> siècle, dans son article *The gloom of the museum* (1917), le directeur de musée américain John Cotton Dana s'est questionné sur la ressemblance de l'architecture des bâtiments muséaux à celle des temples et des palais - lui qui voyait plutôt d'un mauvais œil l'idée que les galeries de musées puissent être le théâtre d'une forme quelconque de rituel (Duncan, 1995, p. 135). Dana remarque qu'avec la démocratisation des musées, les grandes collections ont d'abord naturellement trouvé refuge dans des bâtiments ressemblant à leurs anciennes résidences : les demeures palatiales des riches et des puissants; une tendance renforcée par la difficulté pour les architectes de l'époque de s'écarter des canons du bâtiment imitant les temples grecs et les palais d'Italie (Dana, 1917, p. 17). Le style de l'architecture des musées - associé à la religion et au pouvoir - créerait un environnement « sacro-saint », qui contribuerait selon Dana à enfler la tête des dirigeants de ces institutions qui en viennent alors à considérer les visiteurs de haut, tels les grands prêtres d'un culte (Dana, 1917, p. 21).

Un siècle après l'article de Dana, il est maintenant admis que l'architecture des musées a un véritable impact sur la relation des visiteurs avec les objets et les collections et contribue également à la construction des récits. L'aménagement de l'espace et l'architecture du musée participent à la création d'effets de sens et à l'expérience particulière de la visite d'une exposition (Falk et Dierking, 1992; Gharsallah-Hizem, 2009; Tzorti, 2017). Pour l'historienne en études chrétiennes et américaines Gretchen Buggeln - qui s'intéresse à la fois à la place de la religion dans les musées et aux musées



en tant que sites religieux - la dynamique entre l'arrangement de l'espace (du bâtiment muséal comme de celui d'une exposition), les objets exposés et leur interprétation, peut stimuler une expérience si particulière que des « résonances sacrées ou religieuses peuvent surgir des effets sublimes et spectaculaires d'un contexte muséal extraordinaire »<sup>8</sup> (Buggeln, 2017, p. 15). L'effet sur les visiteurs peut aller jusqu'à susciter « un sens du numineux »<sup>9</sup> (Buggeln, 2017, p. 12).

Buggeln décrit l'interaction entre l'architecture des musées et le visiteur selon une combinaison de quatre « modes d'engagement »<sup>10</sup>: « l'associatif, le magistral, le thérapeutique, le rédempteur<sup>11</sup> »; des catégories qui ne se veulent pas une classification formelle, mais une approche de compréhension (Buggeln, 2017, p. 12). Cette interaction débute à l'extérieur - dès la confrontation du visiteur avec le bâtiment du musée et son environnement - et prépare à ce que l'intérieur dirige l'expérience de rencontre avec les objets (Buggeln, 2017). Dans le cas du MCH et de la SHC, tant l'emplacement que l'architecture du bâtiment et de la salle d'exposition sont chargés de symboles qui conditionnent l'expérience de la visite.

Lorsque l'architecture est une référence directe à des espaces associés à une tradition religieuse, comme les premiers musées bâtis à l'image des temples de l'Antiquité, cela suscite une association avec ce qui est défini comme sacré (Buggeln, 2017, p. 12). Cet engagement associatif est lié à la reconnaissance du modèle référencé ou au rapprochement d'expériences sensorielles semblables à celles évoquées par un espace rituel (Buggeln, 2017, p. 13). L'ambiance créée par de hauts plafonds, des lumières

---

<sup>8</sup> « Religious or sacred resonances can arise out of the spectacular and sublime effects of extraordinary museum settings » [notre traduction] (Buggeln, 2017, p. 15).

<sup>9</sup> « a sense of the numinous » [notre traduction] (Buggeln, 2017, p. 12). Buggeln ici fait référence au terme *numineux* tel que proposé par Rudolf Otto pour décrire l'expérience du sacré, un mélange de crainte et de fascination devant le sublime (voir Otto, 1949).

<sup>10</sup> « modes of engagement » [notre traduction] (Buggeln, 2017, p. 11).

<sup>11</sup> « associative, magisterial, therapeutic, redemptive » [notre traduction] (Buggeln, 2017, p. 12).

tamisées, des murmures et des sons étouffés par exemple, évoque les lieux de culte pour beaucoup de gens (Buggeln, 2017, p. 18). Depuis le milieu du 20<sup>e</sup> siècle, l'architecture des lieux dédiés au sacré a toutefois connu de nouvelles formes qui s'éloignent des canons traditionnellement issus de l'Antiquité, parfois de façon extravagante (Buggeln, 2017, p. 14). Néanmoins, l'utilisation d'une architecture plus moderne – sous-entendue comme issue d'une pensée plus rationaliste et donc éloignée du religieux – pour de nombreux édifices religieux ou associés au pouvoir en aurait fait une forme très familière d'architecture associée au sacré; une nouvelle référence dont les institutions muséales héritent (Buggeln, 2017, p. 14).

Le bâtiment du Musée des beaux-arts du Canada, érigé à Ottawa en 1988 dans la même foulée que la construction du MCC, fait appel à un engagement de type associatif (Buggeln, 2017, p. 13), alors que les lignes du bâtiment rappellent à la fois la silhouette de la cathédrale Notre-Dame-d'Ottawa située en face de l'autre côté de la rue Sussex (Ord, 2003) et l'édifice du Parlement canadien (Knell, 2016, p. 141; Ord, 2003). Les plans de l'architecte Moshe Safdie font un usage calculé du « vocabulaire de l'expérience religieuse » ce qui induit une attitude révérencielle et invite le visiteur à participer « à un rituel, à une cérémonie » (Ord, 2003, p. 21). La longue rampe des Colonnades par exemple, qui monte lentement du pavillon d'entrée jusqu'à l'immense et lumineux Grand Hall avant d'accéder aux galeries est une véritable ascension processionnelle (Buggeln, 2017, p. 13; Ord, 2003, p. 21).

Le mode magistral est celui qui incarne l'idéal du « temple de la culture », l'esthétique résolument imposante de l'architecture d'un musée détache le visiteur de son quotidien et le transporte ailleurs; elle stimule des expériences liminales et transcendantes (Buggeln, 2017, p. 12, p. 14). Dans les musées usants du magistral, les visiteurs sont présentés à des espaces majestueux qui incitent à adopter un comportement similaire à celui observé dans des sites religieux : des corridors processionnels, des halls d'assemblée, des sanctuaires intérieurs (Buggeln, 2017, p. 18). Une telle atmosphère

solennelle, rituelle, induit une attitude de réceptivité accrue (Buggeln, 2017, p. 15). Un bâtiment muséal au mode d'engagement architectural thérapeutique se retrouve souvent dans le cas d'institutions où la nature est mise en valeur<sup>12</sup>; il offre aux visiteurs une forme de quête spirituelle, de guérison, en connectant l'art, la culture et le monde naturel (Buggeln, 2017, p. 12).

Enfin, dans le mode rédempteur, les musées sont eux-mêmes des monuments<sup>13</sup>; l'architecture y est utilisée pour affronter des tragédies passées et redonner espoir dans l'avenir (Buggeln, 2017, p. 12, p. 17-18). Au Musée canadien de la guerre à Ottawa par exemple, l'espace de la Salle de la régénération Moriyama « se veut une méditation sur les sacrifices associés aux conflits et le désir de paix qu'a l'être humain depuis toujours »<sup>14</sup>. Ce mode d'engagement serait particulièrement applicable aux musées et aux expositions construits autour d'une trame narrative qui crée du sens; c'est ainsi que certains<sup>15</sup> musées d'histoire seraient des lieux propices à l'expérience de la transcendance (Buggeln, 2017, p. 17).

Les bâtiments dessinés par l'architecte Douglas Cardinal, comme le Musée canadien de l'histoire, utilisent des formes qui imitent la puissance de la nature environnante et engagent le visiteur selon un mode qualifié de thérapeutique par Buggeln (Buggeln, 2017, p. 16). Également dessiné par Cardinal, l'architecture du National Museum of the American Indian à Washington est résolument conçue à la façon d'un espace sacré (Buggeln, 2012, p. 33). Suivant l'analyse de Buggeln, l'effet serait

---

<sup>12</sup> Buggeln donne en exemple le Marine Park Environment Center de Brooklyn, aux États-Unis (Buggeln, 2017).

<sup>13</sup> Buggeln mentionne ici comme exemple les musées commémoratifs de l'Holocauste (Buggeln, 2017).

<sup>14</sup> Voir la page sur la salle de la régénération sur le site web du Musée canadien de la guerre : <https://www.museedelaguerre.ca/event/salle-de-la-regeneration/> .

<sup>15</sup> Ce ne sont cependant pas tous les musées d'histoires ou les monuments qui procureraient une vision rédemptrice; Buggeln donne en exemple le monument commémoratif aux attentats du 11 septembre 2001 à New York, dont l'architecture exprime à son avis plutôt le désespoir (Buggeln, 2017, p. 17). Bonnes ou mauvaises de telles émotions vécues collectivement révèlent les valeurs fondatrices du patrimoine d'une communauté (Heinich, 2012, p. 21).

thérapeutique pour des non-autochtones, alors qu'en y voyant des références architecturales à ses traditions spirituelles un autochtone serait plutôt engagé dans une dynamique associative (Buggeln, 2017).

Toujours selon Buggeln, la ressemblance architecturale avec le modèle des temples classiques des musées d'art du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> siècle s'expliquerait par un transfert progressif et historique des préoccupations esthétiques du religieux vers le séculaire (Buggeln, 2017). Ce transfert aurait entraîné le remplacement des lieux de culte par les musées comme lieux de recherche de transcendance dans les sociétés occidentales, malgré leur ambition séculaire d'éducation des masses (Buggeln, 2017).

Dans les sociétés modernes, beaucoup d'éléments et de comportements ont effectivement été désacralisés<sup>16</sup> (Rivière, 1988, p. 250; Segalen, 2009, p. 10). En conséquence, certains voient dans notre époque les signes d'un « déficit rituel » (Segalen, 2009, p. 46) qui prive « l'individu d'un appui collectif [...] et le laisse souvent dans sa solitude intime face au passage du temps » (Segalen, 2009, p. 46), un « état de manque » (Rivière, 1988, p. 250) qui pousse à rechercher des expériences liminales ailleurs que dans la religion. Selon le spécialiste en éducation muséale britannique John Reeve, les musées sont de ces espaces sacrés séculaires qui se sont progressivement substitués aux autorités religieuses dans leur rôle de guide face aux questionnements moraux et existentiels (Reeve, 2012, p. 125). Les musées en effet « incarnent la certitude en des temps incertains »<sup>17</sup>, la stabilité dans un monde en perpétuel changement<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> On en trouve quelques exemples chez Segalen, comme les changements à l'importance accordée à l'ordre vestimentaire ou la « désaffection pour le mariage » (Segalen, 2009, p. 10).

<sup>17</sup> « museums represent certainty in uncertain times » comme l'a remarqué le directeur de musée américain Joel N. Bloom (cité dans Edson et Dean, 2000, p. 10) [notre traduction].

<sup>18</sup> George F. MacDonald rapporté par Stránský (1988, p. 197).

Les interrogations sur une transition historique du religieux vers le muséal ne seront pas abordés ici. De toute façon, dans le cas de certaines institutions les limites entre musée et temple ne sont pas toujours très claires (Macdonald, 2004, p. 209), alors que beaucoup de sites religieux ont développé leur propre offre muséale et touristique (Mairesse, 2018) ou sont vus comme des musées<sup>19</sup> par la part touristique de leur clientèle (Buggeln *et al.*, 2017) ou encore lorsque le tourisme en général est considéré comme une forme de pèlerinage et de recherche du sacré (Dupront; Amirou). Il faut plutôt considérer qu'à notre époque coexiste une diversité d'offres d'expériences de rapports à la réalité, une « mise en marché du croyable » (Lemieux, 2000, p. 34) à laquelle les musées participent. Cette économie de rapports au réel propose une construction identitaire, une appartenance par les choix de consommation issus de l'offre d'une « multitude de sens possibles, avec, chacun, leurs mythes et leur cohérence propres » (Lemieux, 2000, p. 35). Ce qui intéresse la présente analyse concerne leurs similarités.

### 1.1.2. Le temple du forum ?

La similarité du rôle social des institutions muséales et religieuses a été remarquée notamment par le muséologue canadien Duncan Fitzgerald Cameron. Dans son essai influent *The museum, a temple or the forum*, publié en 1971, Cameron estime que les institutions muséales, tiraillées entre les rôles de temple et de forum, vivent alors une crise d'identité que révèle l'absence de consensus quant à la définition d'un musée. Le collectionnement est présenté par Cameron comme un comportement universel, car l'archéologie démontre que depuis toujours les humains ont amassé des objets qu'ils

---

<sup>19</sup> Par exemple le musée du Vatican, la mosquée Sainte-Sophie (Hagia Sophia) et le Taj Mahal (Buggeln *et al.*, 2017, p. 2).

ont disposés en arrangements pour définir leur perception de la réalité (Cameron, 1971, p. 64). Il fait un parallèle avec l'enfant qui collectionne des roches ou des coquillages : cet échantillonnage de l'environnement permet l'établissement d'un modèle qui en facilite la compréhension<sup>20</sup>; les collections sont donc représentatives de la perception de la réalité du collectionneur (Cameron, 1971, p. 64). Les institutions muséales publiques sont une institutionnalisation de comportements collectifs, dont celui du collectionnement (Cameron, 1971, p. 66). Les musées remplissent de cette façon une fonction universelle, essentielle à la vie sociale, en permettant l'utilisation d'un échantillonnage structuré de la réalité qui sert à la fois de référence et de modèle objectif auquel comparer les perceptions individuelles (Cameron, 1971).

Cameron définit la *réalité* présentée dans les musées comme un référentiel composé des valeurs d'une collectivité et des perceptions partagées de son environnement (Cameron, 1971, p. 66). C'est ainsi qu'une telle institution incarne l'idéal du *Temple des muses* ; c'est le lieu d'une expérience à la fois intime et partagée qui offre une opportunité de réaffirmation de la confiance dans un modèle d'excellence (Cameron, 1971, p. 67).

Le collectionnement à l'échelle nationale témoigne dans cette optique d'une collectivité qui cherche à saisir son environnement pour ancrer son existence dans le réel, pour définir son identité (Belk, 1988, p. 321) comme c'est le cas pour les collections du MCH. Cependant, même si le contenu présenté est régulièrement modifié (que ce soit pour refléter l'état des connaissances scientifiques ou pour correspondre à l'éthique actuelle), l'autorité dogmatique du musée crée du sens à la manière d'un temple : en offrant d'expliquer la réalité et de synchroniser ces explications entre les individus (Cameron, 1971). Cette offre par l'institution muséale

---

<sup>20</sup> On retrouve une comparaison similaire entre le collectionnement et le développement de l'enfant chez Russel W. Belk, qui ajoute que la collection doit être perçue comme une « extension de soi » [« *extension of the self* », notre traduction] car elle trouve son utilité dans la définition de l'identité, que le collectionneur soit un individu ou une nation (Belk, 1988, p. 321).

de la révélation d'un rapport particulier à la réalité et à la société<sup>21</sup> pousse Cameron à affirmer que, dans une considération sociologique, le rôle du musée est beaucoup plus proche de l'église que de celui de l'école (Cameron, 1971, p. 66).

Certains auteurs estiment que le dilemme de Cameron entre le temple ou le forum n'est plus d'actualité. La reconnaissance du rôle social du musée a entraîné des changements dans la pratique muséale, des suites desquelles pour Lavine et Karp le personnel des musées modernes ne pourrait « sérieusement »<sup>22</sup> voir autre chose dans leurs institutions que le rôle de forum (Lavine et Karp, 1991, p. 3). Il faut toutefois plutôt se ranger ici du côté de ceux qui reconnaissent que si l'interrogation de Cameron tombe en désuétude, c'est qu'en fait elle n'a tout simplement pas lieu d'être, puisque « la fonction civique-politique est indissolublement religieuse-célébratrice [*sic*] ou intégratrice » (Poulot, 2005, p. 30). C'est voir que la participation aux discussions sur des sujets communs à une communauté, comme c'est le cas dans les musées, fait advenir un « organe public », partie de la « sphère publique » (Jurgen Habermas dans Rottenberg, 2002, p. 22). Cette participation à un corps collectif est un rituel, car il y a transcendance de l'individu vers le collectif (Segalen, 2015). L'activité consultative constitue donc un rituel, une célébration de la communauté. Autrement dit, le forum est un rituel dont le musée est le temple.

Les musées des sciences<sup>23</sup> n'échappent pas aux rapprochements avec les lieux de culte. Les expositions qui y sont présentées offrent aussi un échantillonnage de la réalité

---

<sup>21</sup> Ces préoccupations pour le rapport à la réalité et à la société comme fondements de l'interrogation muséologique se retrouvent également à la même époque chez Stránský (voir à ce sujet Guzin Lukić, 2015, p. 115).

<sup>22</sup> Si c'est bien le cas, cela me semble problématique et préoccupant. Car si, comme Lavine et Karp (1991, p. 3) le prétendent, les membres du personnel des musées modernes ne perçoivent plus dans leurs institutions que le côté forum - et donc qu'ils sont aveugles au temple - cela ne fait pas pour autant disparaître l'aspect rituel des expositions, seulement la possibilité de son examen critique.

<sup>23</sup> À titre d'exemple mentionnons le Musée canadien de la nature ou encore le Musée des sciences et de la technologie du Canada, tous deux à Ottawa.

(Paine, 2013). Puisque le rituel évoque une mise en ordre du monde et de la réalité, la classification et la taxonomie – colonnes des collections muséales – ont d’ailleurs aussi été assimilées à une forme de ritualité (Lincoln, 1989; Forth, 2017). La complexité de la vie est alors la source d’un émerveillement que l’on peut associer à la fascination ressentie envers les mystères cosmogoniques et la sacralité (Dufour et Boutaud, 2013, p. 19; Paine, 2013, p. 76). Les musées des sciences fournissent la compréhension d’un phénomène, à la façon d’un mythe (Bud, 1988, p. 135). Grâce au pouvoir de la science, ces institutions offrent une occasion sécuritaire de contact « spécialement authentique » (Bud, 1988, p. 135) avec un sujet autrement incompréhensible et placé hors d’atteinte par une séparation sacralisante, comme c’est le cas lors d’un rituel (Caillois, 1950).

### 1.1.3. Un culte du patrimoine ?

Il y a plus d’un siècle, l’historien de l’art autrichien Aloïs Riegl a perçu une relation culturelle avec les monuments de mémoire dans son ouvrage *Le culte moderne des monuments*, paru en 1903 (Riegl, 2016). Il distingue une dynamique nouvelle dans l’intérêt pour le patrimoine, qu’il perçoit comme fondée sur l’évolution de l’interaction de trois valeurs de remémoration que possèdent les monuments : la valeur d’ancienneté, la valeur historique et la valeur de commémoration, chacune l’objet d’un culte aux priorités différentes (Riegl, 2016). Riegl croit que les monuments ont la capacité « de répondre à des besoins sensibles et spirituels de l’être humain » (Riegl, 2016, p. 71).

Les rapprochements proposés par Riegl entre le patrimoine et la religion sont intéressants, visionnaires mais embryonnaires. Bien que ce texte puisse éveiller à la possibilité de rapprochements entre patrimoine et religion, il n’est toutefois que de peu d’utilité pour théoriser au sujet du rituel dans les expositions. Ceci est principalement dû à une absence de définition et de théorisation des concepts liés au culte chez Riegl.



Les rapprochements entre la relation avec le patrimoine et les musées et la religiosité<sup>24</sup> ou la ritualité qu'on peut y puiser ne peuvent dès lors que glisser sur des comparaisons de surface. En conséquence – et non sans avoir tout de même tenté au départ d'intégrer le propos de Riegl à cette recherche - il apparaît plus productif d'écarter ce classique de l'étude du patrimoine dont le manque de fondements théoriques à propos du concept de culte limite la portée pour le sujet présent.

Pour le philosophe des sciences et historien des musées Krzysztof Pomian les collections qui constituent les musées sont semblables aux trésors des églises ou des palais « en tant que collection durable et publique » (Pomian, 1990, p. 185). Bien qu'il reconnaisse que certains objets de musées, en nombre très limité, puissent faire l'objet d'un culte<sup>25</sup>, Pomian voit pourtant des distinctions essentielles entre les vocations des collections des musées et celles des lieux de culte ou des lieux de pouvoir (Pomian, 1990, p. 185). L'objection de Pomian consiste particulièrement en une différence sur le mode de référence à l'invisible entre ces institutions, car, note-t-il, « les églises et les palais renvoient à l'au-delà et au passé » (Pomian, 1990, p. 186) alors qu'un musée « renvoie à un avenir ici-bas, bien qu'il contienne des objets qui viennent dans leur majorité du passé ou qui ont participé à des échanges avec l'au-delà » (Pomian, 1990, p. 186).

Cependant – et cela sera abordé un peu plus loin - il faut plutôt considérer que les rituels, autant que les récits mythiques qui les justifient et les institutions et les objets qui les représentent, concernent en fait toujours le *présent* et le *réel* (Bouchard, 2014; Caillois; Éliade) et que les vocations des musées, des lieux de culte et des lieux de pouvoir, sont sur ce point essentiellement semblables.

---

<sup>24</sup> Comme ceux qu'en tirent notamment Choay (1999), Davallon (2006), Mairesse (2014).

<sup>25</sup> Pomian donne en exemple « la *Joconde* ou quelques autres œuvres-fétiches » (Pomian, 1990, p. 185).

## 1.2. Les expositions muséales et le rituel

Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011) comporte une entrée à propos du rituel, qui renvoie ensuite aux définitions de *muséal*, de *patrimoine*, et de *société*. Le tout récent *Dictionnaire de muséologie* (Mairesse, 2022), reprend intégralement cette définition du rituel, avec pour seule différence l'ajout d'un corrélat à la définition de *sacré*. Le rituel et son occurrence dans les musées y sont définis en ces termes :

Rituel : Ensemble des règles, gestes et célébrations, séquences d'actions précises prescrits [*sic*] par une religion ou une association et effectués au cours d'une cérémonie ou à certaines occasions. Si les musées d'ethnographie étudient et collectent les rituels des sociétés proches ou lointaines, la visite du musée, de même qu'un certain nombre d'actions qui lui sont spécifiquement liées (restauration, préparation d'objets) peuvent être analysées à la manière d'un rituel ou d'un rite, comme en témoigne un article célèbre sur « *le musée d'Art moderne de New York : un rite du capitalisme tardif* » (Alan Wallach & Carol Duncan, 1978). (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 658).

L'article de Duncan et Wallach (1978) qui est cité décrit les musées comme les monuments cérémoniaux de la modernité, chargés d'imprégner ceux qui les utilisent des valeurs et croyances d'une société et jouant ainsi un rôle idéologique similaire aux temples de jadis. Pour Duncan et Wallach (1978), l'engagement du visiteur avec une exposition muséale lors de la visite est une expérience qui peut être décrite grâce au concept de rituel. L'arrangement des espaces et des collections d'un musée constitue un véritable programme iconographique et le cheminement labyrinthique dans les galeries est alors la promesse d'une révélation, tout comme c'est le cas pour les lieux consacrés à la tenue de rites et de cérémonies (Duncan et Wallach, 1978). Ils en concluent que la visite d'un musée, comme le Musée d'art moderne de New York, est une expérience rituelle qui semble détacher le visiteur du monde de l'ordinaire pour mieux le réconcilier avec celui-ci (Duncan et Wallach, 1978, p. 45).

Dans son ouvrage *Civilizing rituals* (1995), reprenant la réflexion entreprise avec Alan Wallach sur l'examen des musées d'art dans l'optique d'un rituel, l'historienne de l'art américaine Carol Duncan a porté davantage son attention sur l'apport des institutions muséales dans la définition d'une identité culturelle. Duncan remarque que les musées sont un exemple de ces lieux spéciaux que toutes les cultures humaines manifestent le besoin d'aménager afin de présenter leurs croyances sur l'ordre du monde et la place de l'individu (Duncan, 1995, p. 8)<sup>26</sup>.

L'analyse de Duncan se concentre sur les rapports des institutions muséales avec le pouvoir politique. Elle argumente que la ritualité des musées d'art rend la nation tangible, que ces institutions participent à la réification du pouvoir social et politique des nations ainsi que des classes sociales qui les soutiennent (Duncan, 1991, 1995).

Duncan effectue des rapprochements entre l'expérience de l'esthétique dans un contexte muséal et la performance rituelle, les scénarios de visite proposés par les expositions et le concept de liminalité<sup>27</sup> (Duncan, 1995, p. 11). Ce sont ces similitudes qui expliqueraient la religiosité d'une expérience vécue dans l'environnement pourtant résolument séculier d'une institution muséale (Duncan, 1995, p. 8). Les qualificatifs mystiques attribués à l'expérience d'un musée en seraient la preuve : « les visiteurs en ressortent avec l'impression d'illumination, ou un sentiment de réjuvenation spirituelle »<sup>28</sup>, comme s'ils avaient été purifiés (Duncan, 1995, p. 15). Selon Duncan, la visite d'un musée correspond donc bel et bien aux critères d'un rituel religieux.

La démarche de Duncan et Wallach a reçu un accueil mitigé. Son mérite est de lever le voile sur les musées comme espaces rituels, en tant que lieux qui concentrent des

---

<sup>26</sup> Une remarque qui rejoint les conclusions de l'approche comparative de Kreps (2006).

<sup>27</sup> Duncan tire ses définitions des concepts de *liminalité* et de *performance* des travaux d'Arnold Van Gennep et de ceux de Victor Turner (Duncan, 1995, p. 11).

<sup>28</sup> « visitors come away with a sense of enlightenment, or a feeling of having been spiritually nourished or restored » [notre traduction] (Duncan, 1995, p. 15).

propos socialement significatifs par l'encadrement d'une performance collective (Macdonald, 2004, p. 210). Toutefois, l'axiomatisation de leurs observations sur le rôle des musées comme institution de légitimation du capitalisme sous l'influence du pouvoir bourgeois a été critiquée comme réductrice et trop proche d'idéaux marxistes (Preziosi et Farago, 2004, p. 475-477). De plus, tant dans Duncan et Wallach (1978) que dans Duncan (1995) la visite de musées est commentée comme scénario rituel, mais dans le contexte plus général du musée plutôt que de l'exposition. Il leur a d'ailleurs été reproché de ne pas prendre suffisamment en considération le rôle des concepteurs d'exposition, d'idéaliser leur rôle par une personnification de l'institution muséale (Wolbert, 2004, p. 186). Il faut ajouter qu'ils n'évoquent que sommairement la conception du rituel qu'ils appliquent aux musées, ce qui appauvrit l'intérêt au niveau théorique. Aussi les correspondances qu'ils établissent entre la visite et un rituel tiennent surtout à des analogies formelles entre l'architecture des musées et celles des édifices religieux, ainsi qu'à l'interprétation iconographique qu'en font les auteurs. Enfin, Duncan élabore une partie de son argumentaire par un transfert aux institutions muséales actuelles d'observations sur les musées tirées de témoignages de visites parfois anecdotiques et datés du 19<sup>e</sup> siècle et même du 18<sup>e</sup> siècle (voir Duncan, 1995, p. 14-15) ce qui tempère encore la portée de son analyse.

Les questions soulevées par Duncan ont toutefois marqué la perception de l'utilisation des musées. Son livre *Civilizing rituals* (Duncan, 1995) est cité dans un nombre impressionnant de publications<sup>29</sup>. Un projet de recherche, *Museums as ritual sites*<sup>30</sup>, piloté par le musée Catharijneconvent d'Utrecht et l'université de Groningue (Pays-Bas) ainsi que l'université de Miami (États-Unis) a récemment été mis sur pieds pour reprendre et actualiser l'étude des musées comme sites rituels, avec comme objectif

---

<sup>29</sup> Une recherche rapide et non-exhaustive via *Google scholar* recense le nombre impressionnant de plus de 2400 citations et ce uniquement pour la réimpression de 2005 de *Civilizing rituals* (originellement paru en 1995). Recherche effectuée le 9 décembre 2022.

<sup>30</sup> Voir leur site web au <https://museumrituals.com/>.

une publication vers 2025 pour célébrer les trente ans de la parution originale du livre de Duncan.

Si certains ont vu les musées d'abord comme sites de rituels, d'autres ont plutôt cherché leur rôle dans ce qui pourrait être un culte. Dans son ouvrage *Le culte des musées*, Mairesse observe que « le musée pourrait être présenté comme un lieu de culte fondé sur un certain nombre de croyances (mythes ou vérités) dont on peut se demander si l'ensemble est constitutif d'une religion » (Mairesse, 2014, p. 85). Cette « religion du musée » que Mairesse décrit comme « publique et polythéiste fondée sur la philosophie antique », présenterait un cheminement historique tributaire du développement dans le monde occidental du christianisme, des sciences, de l'esthétique, du capitalisme et de la politique (Mairesse, 2014, p. 113). Mairesse attire notre attention sur la définition d'un *culte* que donne le socio-anthropologue Claude Rivière, soit : « un dispositif rituel et symbolique, qui rassemble, diversement mais régulièrement, des acteurs qui, de leur côté, entretiennent des rapports multiformes à ce dispositif » (cité par Mairesse, 2014, p. 14). Cette définition en tant que dispositif rituel et symbolique n'exclue pas les musées, constate Mairesse (2014, p. 14). En considérant également la définition du rituel contemporain de l'ethnologue et sociologue Martine Segalen, Mairesse admet que la visite d'un musée puisse être perçue comme un rituel, qu'il nomme le « rituel du musée » (Mairesse, 2014, p. 17) et décline selon plusieurs rites autour des collections, classés entre majeurs et mineurs et dont le rite d'exposition constitue le plus important.

Mairesse (2014) organise son interprétation en fonction d'une religion tributaire d'une évolution historique qui aurait pour objet les musées et leurs collections. Il prend là une direction différente au propos de cette recherche. En considérant plutôt le sacré hors des strictes limites du religieux et plutôt au niveau d'un phénomène relationnel de l'individu à son environnement et à la collectivité il est plus facile de lier sacralité, patrimoine et muséalité. L'objet du culte observé de cette façon n'est pas le musée lui-

même, mais le répertoire de représentations issu de l'imaginaire social qu'il expose et qui entraîne la nécessité d'une institution comme un musée.

Le musée est certes un dispositif rituel et symbolique lorsqu'on le considère comme Mairesse le fait d'après Rivière ou Segalen. Cependant ce dispositif est une enveloppe, un cadre pour cet autre cadre qu'est l'exposition. Car bien qu'il soit vrai que le visiteur rencontre d'abord le musée dans sa visite, c'est l'exposition qu'il visite qui constitue le cœur de l'expérience liminale du rituel qui est observé ici. C'est pourquoi il convient de cadrer la ritualité autour de la visite de l'exposition puisque, comme le rappelle Desvallées (1998, p. 22) et plusieurs autres, celles-ci peuvent se produire ailleurs que dans des musées. L'espace des musées qui entoure les espaces où ont lieu les expositions, comme les halls, les aires de restauration ou la billetterie, forme un « espace de passage ou zone de transition [...] traité simultanément comme espace de contact, temps d'attente, lieu de consommation et zone de sortie » (voir Trouche, 2012, p. 170). Articuler le rituel autour de l'exposition plutôt que du musée permet d'inclure ces zones de transition. Transposées au découpage séquentiel du rituel de Turner, elles sont à comprendre comme préliminaires ou post-liminaires à l'expérience liminale de l'exposition.

Le sociologue Jean Davallon propose une piste de réflexion pour comprendre la relation des expositions muséales avec la ritualité. En conclusion de *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers*, Davallon suggère de penser l'exposition comme un « rituel de représentation du monde » par les liens qu'il est possible de tracer entre « l'opérativité symbolique de l'exposition; la modélisation du monde et le récit gestuel de la visite » (Davallon, 1999, p. 188). Davallon propose trois niveaux d'analyse de l'exposition : en la considérant soit en tant que « situation de rencontre », comme « outil de stratégie communicationnelle » (Davallon, 1986, p. 8) ou « visant un impact social » (Davallon, 1986, p. 9). Chacun de ces niveaux demande une approche particulière, toutefois Davallon (1986) présente le rituel comme la solution à une

considération théorique élargie qui les embrasserait tous. Davallon en demeure à l'étape de la proposition et conclut qu'une étude plus approfondie du concept de rituel en lien avec l'exposition est nécessaire.

Le lien principal que fait Davallon (1986) entre l'exposition et le rituel tient au recours à des éléments symboliques. À l'origine de sa réflexion, Davallon s'appuie sur le postulat que l'activité symbolique, donc rituelle, est commune à toute société et se retrouve sous diverses formes (2006, p. 25). Les activités reliées au patrimoine comme les expositions ont justement un caractère hautement symbolique, il faut donc se questionner sur la possibilité de les analyser comme rituels (Davallon, 2006, p. 25).

Davallon reste malheureusement avare de détails quant à l'approche théorique du rituel qui l'incite à un tel rapprochement avec les expositions. On se doute bien qu'il est sur une piste : le philosophe et historien de l'art Louis Marin, qui fut son directeur de thèse, a d'ailleurs étudié la visite de Disneyland dans la perspective du rituel (voir Davallon, 1999, p. 188). Davallon a maintenu la pertinence de cette piste de réflexion, mais ne semble pas l'avoir suivie davantage - il reprend intégralement les mêmes observations sur l'exposition et le rituel dans *L'exposition à l'œuvre* (1999). L'idée du rituel est toujours décelable dans *Le don du patrimoine* (2006), alors que Davallon cadre le patrimoine comme entreprise de communication symbolique.

L'idée de lier la théorie sur les rituels avec les expositions muséales a été évoquée par le professeur de sciences de l'information et de la communication Pascal Lardellier, qui s'intéresse aux rituels contemporains. Dans son ouvrage *Théorie du lien rituel*, il remarque en mentionnant les travaux de Davallon que les dispositifs muséographiques constituent de véritables dispositifs rituels (Lardellier, 2003, p. 83).

De son côté le Canadien Ronald Grimes, théoricien du rituel, voit dans les musées des institutions qui tiennent autant du religieux et du politique, en ce qu'ils sont à la fois l'incarnation de valeurs archétypales et parce que leur puissance est mise au service

des intérêts de groupes spécifiques (Grimes, 2014b, p. 59). Pour Grimes, le pouvoir d'exposer dont disposent les musées est immense, car l'exposition est beaucoup plus qu'une simple monstration d'objets ou de propos : elle possède un pouvoir de création (Grimes, 2014b, p. 59). En exposant les limites de *l'un* et de *l'autre*, l'exposition possède un pouvoir de définition, ce qui pousse Grimes à affirmer que « l'exposition efficace d'une culture est une promulgation, une mise en vigueur, tout comme une société promulgue des lois, seulement dans le cas des musées c'est la culture plutôt que la loi qui est promulguée » (Grimes, 2014b, p. 59)<sup>31</sup>. En conséquence, Grimes recommande l'examen critique des processus rituels liés à l'exposition dans les musées d'artefacts provenant de fouilles archéologiques (Grimes, 2014b, p. 60), avec une attention redoublée pour les artefacts des cultures autochtones (Grimes, 2014b, p. 61).

### 1.2.1. Ritualité et musées d'histoire

Pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication Nathanaël Wadbled, un musée d'histoire est à considérer en tant que type particulier de « dispositif rituel performatif » (Wadbled, 2017, p. 314). Les actes de commémoration sont des mises en scène de la mémoire qui réunissent les communautés dans leur contemplation, ils sont régénérateurs pour la mémoire collective (Wadbled, 2017, p. 301). Loin du vécu, les événements qu'ils rappellent ne survivraient pas sans la transmission de ces expériences; c'est à cela que sert le musée d'histoire (Wadbled, 2017, p. 301). L'examen de la ritualité de la visite des lieux dédiés à la mémoire

---

<sup>31</sup> « An effective displaying of cultures is an enactment, a putting into force, much as a society enacts legislation, only in the case of museums it is culture rather than law that is enacted. » [notre traduction] (Grimes, 2014b, p. 59).



collective comme les musées d'histoire lui apparaît donc nécessaire afin de comprendre « l'ingénierie de cette production du passé » (Wadbled, 2017, p. 302).

Les actions des visiteurs du musée sont associées chez Wadbled à des étapes rituelles, où chaque interaction du visiteur selon les règles prescrites par l'autorité muséale participe à l'établissement d'une relation de confiance (Wadbled, 2017, p. 306). Ainsi perçu, chaque moment de la visite - comme l'achat d'un billet d'entrée ou l'obtention du plan du musée, la consultation d'indications, l'écoute d'un guide, la lecture d'un cartel ou encore l'observation de règlements – offre des occasions de validation de la relation de confiance (et d'autorité) envers l'institution (Wadbled, 2017, p. 306). Même dans les musées ou les événements dont l'accès est gratuit les visiteurs doivent souvent se procurer tout de même un billet d'entrée, un acte symbolique (Wadbled, 2017, p. 306).

Wadbled remarque que l'expérience de l'exposition place le visiteur dans une position de tension entre deux registres d'attitude : une « suspension de l'incrédulité » que l'on exige de sa part – car il doit se fier à des représentations iconiques pour attester de l'existence de ce qui y est présenté – et l'attitude critique nécessitée par la prise de connaissance du contenu (Wadbled, 2017, p. 304). Le mode de confiance qui est créé par la « condensation » de ces attitudes ne serait pas naturel, mais entretenu par l'assurance de rigueur des institutions de mémoire (Wadbled, 2017, p. 305) et conditionne le succès de la visite (Wadbled, 2017, p. 308). C'est un effet que Wadbled juge être particulier aux musées d'histoire (Wadbled, 2017, p. 305). Cependant, comme Grimes l'a remarqué, une attitude de réceptivité non-passive est élémentaire à toute ritualisation (Grimes, 2020, p. 371).

### 1.2.2. Le Musée canadien des civilisations comme site rituel

Bien que le Musée canadien de l'histoire ait subi des transformations depuis sa fondation, les racines de ce projet muséal témoignent d'un ancrage symbolique et même d'une considération pour la ritualité. Un symbolisme toujours présent dans l'architecture de ses bâtiments.

Une seule interprétation de la visite de l'exposition semble traiter à la fois de l'expérience de visite comme d'un rituel, de l'aspect mythique des récits et de la sacralité des lieux et des objets. Ces thèmes ont été traités partiellement ou séparément par plusieurs auteurs, mais quasiment jamais ensemble en tant que système à l'œuvre dans une exposition muséale. Sauf par la plume visionnaire de l'anthropologue et ancien directeur du Musée canadien des civilisations George F. Macdonald.

Dans l'ouvrage *Un musée pour le village global* (1989), co-écrit avec Stephen Alsford, MacDonald signale l'importance du symbolisme pour le projet d'un musée national d'histoire. MacDonald voyait dans l'institution qu'il dirigera pendant quinze ans un lieu hautement symbolique dont la visite constituait une pratique résolument rituelle. Aussi notent-ils : « temple de la culture, le MCC est à bien des égards un lieu rituel, ce dont témoignent les programmes qui y sont offerts au public » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 2). Dans cet esprit le MCC a été conçu pour être le héraut du « Mythe culturel canadien » (G.F. MacDonald, dans Macguire, 1989, p. 45).

MacDonald a décrit la visite d'un musée comme un « rituel de validation d'expériences » (G.F. MacDonald, dans Grimes, 2014b, p. 76) par le pouvoir duquel les structures oppressives du social peuvent être légitimées ou remises en question et transformées : « les musées expriment des hiérarchies de valeurs sociales dans un espace et un temps symbolique » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 26). La ritualité de l'utilisation des musées est d'ailleurs facilement perceptible lors des cérémonies

officielles qui y ont lieu ou qui entourent les expositions, comme son vernissage (MacDonald et Alsford, 1989, p. 236).

Pour MacDonald le tourisme et la fréquentation des musées sont ainsi les successeurs des pèlerinages religieux<sup>32</sup> (MacDonald et Alsford, 1989, p. 43). L'image du musée-temple vient de leur association à leurs collections, de l'idée que « le musée se veut un dépositaire spirituel du passé, un sanctuaire à la mémoire des ancêtres où l'on peut vénérer leur « reliques », un lieu de pèlerinage » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 33).

Toutefois, note-t-il, l'histoire est « un processus rituel devant être régénéré en chaque nouveau membre d'une société » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 68). Par cette nécessité de régénération, d'actualisation, il est à constater qu'« un musée n'informe pas tant sur le passé qu'il cherche à illustrer que sur la société présente dont il fait partie » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 37).

Le projet du MCC, vu par MacDonald, est d'initier les visiteurs à la multiculturalité de l'identité canadienne; cette initiation, « le processus par lequel la personne ignorante est transformée en personne informée, est à la fois une expérience et un rite » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 66).

Selon MacDonald, la visite d'un musée est une activité rituelle et de ce fait les musées devraient être des lieux qui favorisent la tenue de rituels (MacDonald et Alsford, 1989, p. 236-237). À sa demande, le potentiel de la Grande Galerie du Musée canadien des civilisations en tant qu'espace propice à la tenue de rituels a été pris en compte lors de sa construction (Grimes, 2014b, p. 59-83). Parmi les experts consultés à cet effet, Grimes a alors estimé que la Grande Galerie était difficilement utilisable comme espace rituel pour les communautés autochtones, comme on souhaitait les inviter à le faire, notamment vu son aspect public et le trop peu d'intimité qu'elle procure par rapport à

---

<sup>32</sup> Une remarque semblable aux propos de Dupront.

sa grande fréquentation (Grimes, 2014b, p. 81). Bien que Grimes n'ait pas commenté la salle de l'Histoire canadienne, le peu d'intimité permis par sa grande fréquentation et son côté public laisse à penser qu'il tirerait probablement une conclusion semblable de l'analyse de celle-ci.

À noter en parallèle que la salle de l'Histoire canadienne a intégré en son enceinte le bâtiment complet de l'église Saint-Onuphrius (voir la Figure 1), transporté de Smokey Lake en Alberta jusqu'à Gatineau et que celle-ci est toujours utilisée pour des cérémonies religieuses par des membres de la communauté catholique ukrainienne (Amyot et al., 2017, p. 150; Trépanier, 2017). Cependant, l'approche qui intéresse cette étude n'est pas de savoir si l'espace de cette exposition est propice à la tenue de rituels, mais plutôt de comprendre ce que sa visite elle-même comporte de ritualité. Un rite civique, lié à l'identité canadienne.



*Figure 1: L'église Saint-Onuphrius  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier.*

### 1.3. Limites des contributions précédentes

Aucune des contributions proposées jusqu'ici n'est complètement satisfaisante pour arriver à la compréhension de la ritualité dans le contexte de l'exposition. Duncan et Wallach (1978) et Duncan (1995) se concentrent à déceler dans les musées l'empreinte de luttes de classes et ne soutiennent leurs propos sur le rituel qu'avec un apport théorique limité, se contentant la plupart du temps de rapprochements vagues entre l'esthétique des bâtiments muséaux et ceux dédiés au sacré, extrapolés à partir de témoignages désuets. Davallon ne définit pas vraiment ce qu'il entend par rituel. MacDonald non plus d'ailleurs, malheureusement. L'analyse de Mairesse (2014) cherche l'objet d'un « culte des musées » dans une évolution historique des institutions de pouvoir, ce qui n'est pas l'objectif poursuivi ici. Quant à Waddled (2017), bien qu'il insiste spécifiquement sur l'intérêt d'interroger la ritualité des musées d'histoire, il n'en fournit aucun exemple.

De plus, ces auteurs ne mentionnent pratiquement pas leurs travaux entre eux. Que ce soit dû à une mauvaise circulation des idées ou par évitement volontaire, il faut admettre un manque de mise en relation entre les propos des auteurs qui se sont intéressés à la question du rituel et des expositions. Ce mémoire est probablement la première occasion où ils se trouvent cités tous ensemble sur ce même sujet, ce qui contribue à son originalité.

Enfin, les auteurs qui ont rapproché l'expérience de la visite d'une exposition à un rituel l'ont fait principalement dans le contexte de musées d'art et très peu à propos de la ritualité d'expositions d'histoire. Hormis MacDonald, peu de chercheurs ont considéré à la fois le mythe et la sacralité en lien avec le rituel dans l'exposition. Il n'existe pas non plus de littérature faisant allusion à la ritualité de la SHC.

## CHAPITRE 2 : UNE QUESTION DE PERSPECTIVE

### 2.1. Objectifs de recherche

La visée de ce mémoire porte à cadrer l'exposition muséale au niveau de son rôle social, c'est-à-dire de sa raison d'être et de ce qui enjoint le besoin de son existence pour l'expression d'une réalité particulière, ainsi que de la façon dont elle en soutient l'avènement. Cette démarche s'inscrit dans la perception que « l'objet de la muséologie doit être ce qui provoque le besoin de l'existence des musées, ce dont les musées sont l'expression » (Z. Stránský, dans Guzin Lukić, 2015, p. 116).

Le cadre de cette recherche ne peut qu'effleurer humblement des domaines d'études extrêmement riches et diversifiés, que ce soit concernant l'exposition ou le rituel. Il ne s'agit en aucun cas d'argumenter la primauté d'une théorie ou d'une approche sur une autre, mais d'élaborer grâce à leur dialogue et leur conjugaison un cadre théorique qui « donne à voir autrement ce qu'on voit déjà » (Jeffrey, 1994, p. 8). Bref, adopter une perspective différente sur les musées et l'exposition.

Comme le remarque Jeffrey « pour le véritable chercheur, toute nouvelle lecture peut être acceptable dans la mesure où elle donne à comprendre l'inconnu » (Jeffrey, 1994, p. 24). Le résultat attendu de la perspective de la ritualité est donc en premier lieu de produire des discussions innovantes grâce au partage de l'interprétation obtenue avec d'autres chercheurs (Jeffrey, 2015). Ces discussions sont portées ici aux musées et aux expositions pour enrichir la compréhension d'un phénomène peu étudié.

L'objectif général de cette recherche est donc de contribuer à une discussion fondamentale à propos des musées et des expositions et en particulier des expositions d'histoire. Explorer la perspective de compréhension du rituel dans l'exposition éclaire une zone d'ombre à propos des musées causée par un évitement généralisé de ce genre de sujet (cf. Brulon Soares, 2018). Considérer leur utilisation comme un rituel ouvre pourtant à des « rapprochements parfois surprenants » (Mairesse, 2014, p. 14) que cette recherche met en lumière. De plus, il apparaît que les expositions d'histoire ont été largement ignorées par les considérations précédentes à propos de la ritualité des expositions, qui ont surtout traité des musées d'art. C'est pourquoi cette recherche vise une meilleure compréhension de la ritualité des expositions en proposant l'étude de ce sujet du côté des expositions d'histoire.

L'objectif spécifique à cette recherche est le développement d'une perspective théorique qui permette de se focaliser sur la ritualité des expositions d'histoire, de la *voir*, d'y être sensible. Cette perspective inclut une considération pour le mythe et la sacralité. Cet objectif est fixé afin d'enrichir le peu de théorisation autour de la ritualité des expositions, tel que mis en évidence par l'analyse des limites des contributions précédentes dans la revue de littérature du premier chapitre. L'atteinte de cet objectif permet de constituer une perspective théorique qui sera ensuite validée en l'appliquant à un exemple d'exposition.

L'objectif opérationnel consiste enfin à observer la ritualité d'une exposition en appliquant cette perspective à l'étude de la SHC, ce qui teste sa pertinence. En tant que la plus ambitieuse exposition d'histoire au pays (voir Amyot et Leblanc, 2017) et avec plus d'un (1) million de visiteurs dès ses deux (2) premières années<sup>33</sup>, la SHC constitue un terrain privilégié pour l'étude de la ritualité des expositions d'histoire.

---

<sup>33</sup> Voir au <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos>.

En résumé, l'étude de la SHC teste la pertinence de l'utilisation des concepts de rituel, de mythe et de sacralité et de la dynamique de la traversée de ce système lors de l'exposition – une expérience définie ici comme la ritualité de l'exposition - dans l'étude du rôle social des institutions muséales et des expositions. Cette recherche explore ainsi un sujet peu étudié, que ce soit dans les études à propos des musées ou des rituels.

## 2.2. *Voir* le rituel dans l'exposition

La question de déterminer si l'exposition de la SHC constituait bien un rituel ou non a souvent été le sujet de discussions avec mes collègues étudiants et lors de séminaires. Certaines expositions seraient-elles des rituels alors que d'autres ne le seraient pas ? Déterminer s'il s'agit d'un rituel ou non articule une réponse autour de critères positifs ou négatifs; ce n'est pas l'objectif de cette recherche. De toute façon, reconnaître une activité comme rituelle ne peut pas être simplement l'affaire d'une liste de critères à remplir ou d'une définition astreignante (Grimes, 2014a), car la plasticité du rituel induit un certain flou dans sa forme (Jeffrey et Cardita, 2015 ; Segalen, 2015; Wulf, 2021). L'objectif est d'élaborer une perspective de compréhension qui puisse cadrer l'exposition dans ce flou rituel. C'est-à-dire traduire à l'exposition le rituel ainsi que le mythe et la sacralité qui le composent pour *voir* sa ritualité.

Afin de passer outre les problèmes d'identification et de définition du rituel, le sociologue et professeur en sciences de l'éducation canadien Denis Jeffrey propose le « perspectivisme méthodologique » comme démarche d'approche des rituels dans la société contemporaine (Jeffrey, 2015, p. 21). Cette démarche reconnaît que le rituel est un objet social construit par le chercheur qui peut alors choisir de le voir dans un comportement (Jeffrey, 2015). Un tel regard ouvre le registre du rituel à l'ensemble des



activités humaines<sup>34</sup>, il permet leur compréhension grâce au riche appareillage théorique développé pour l'étude des rituels (Jeffrey, 2015, p. 21). La perspective du rituel permet ainsi « un effet de loupe sur la réalité » (Jeffrey, 2003, p. 9). C'est l'approche retenue.

Ce point de vue implique que la ritualité est un élément universel des interactions sociales, rejoignant la proposition de plusieurs auteurs selon laquelle le besoin de symbolisation est universel (Jeffrey et Segalen notamment). C'est aussi le postulat sur lequel s'appuie Davallon pour inviter à la considération du rituel dans l'exposition muséale (2006, p. 25).

La démarche du perspectivisme proposée par Jeffrey est particulièrement pertinente pour l'étude de la ritualité des expositions de musées. D'abord parce que considérer la ritualité d'activités qui ne sont pas habituellement perçues comme des rituels, comme la visite d'une exposition, contourne les biais des études muséales<sup>35</sup> envers ce genre de sujet. Ceci permet de répondre à l'objectif général de cette recherche.

La théorisation à propos de la ritualité des expositions est possible grâce à cette ouverture. Puisqu'il s'agit d'une interprétation, cette théorisation est une perspective de compréhension, dont l'établissement est ici l'objectif spécifique. Enfin, l'étude de la SHC avec la perspective du rituel opérationnalise cette compréhension théorique.

Il convient donc plutôt de considérer que toutes les expositions, de tous types et qu'elles surviennent dans des musées ou ailleurs<sup>36</sup>, sont des rituels ou peuvent être conçues

---

<sup>34</sup> Le perspectivisme de Jeffrey origine d'une démarche qu'il définit comme « un regard herméneutique sur l'expérience du sacré qui s'inspire de la thèse des déplacements du sacré » (Jeffrey, 1994, p. 8). Par le rituel est explorée l'expérience du sacré dans les expositions muséales. Pour Jeffrey l'interprétation d'activités hors de la religion par l'approche herméneutique de la religiosité est en soi une avancée majeure (Jeffrey, 1994, p. 3). Cette interprétation est appliquée ici aux expositions.

<sup>35</sup> Voir l'article de Brulon Soares (2018).

<sup>36</sup> Des expositions « peuvent se produire en d'autres lieux que les musées » (Desvallées, 1998, p. 222).

comme tels. Il est alors possible de chercher à comprendre ce qui fait cette ritualité et pourquoi il y a ritualisation. Il s'agit ici d'ajuster la focalisation de cette perspective théorique afin de comprendre l'exposition d'histoire comme rituel, en utilisant la SHC comme exemple type.

Cette démarche de recherche est essentiellement de nature qualitative. Puisqu'il s'agit d'une interprétation, d'une traduction, elle tient de l'herméneutique, soit une « méthode de connaissance fondée sur l'interprétation des signes sensibles ou manifestations des éléments fondamentaux d'une culture » (B. Gauthier dans Dépelteau, 2010, p. 92). L'approche herméneutique d'un phénomène vise sa compréhension plutôt que son explication; la compréhension diffère de l'explication par la prise en compte simultanée des finalités autant que des causes du phénomène étudié (Dépelteau, 2010, p. 92). C'est le cas pour la finalité du rituel de l'exposition, considérée ici pour son lien avec l'établissement de la transcendance liant l'individu et le social et dans le cas de la SHC, pour sa mise en présence du visiteur avec une représentation de la société canadienne, de la réalité canadienne.

En considérant que les rituels sont à lire à la façon d'un texte (Wulf, 1998), comme c'est le cas pour les expositions (Davallon, 1999), leur interprétation relève alors aussi d'une certaine poétique. Cette poétique permet de traduire les concepts de rituel et d'exposition, de les conjuguer afin de porter la réflexion sur les musées par-delà la métaphore du musée et du temple.

La visée n'est pas ici la recherche de données factuelles, mais la production de matériel pour une discussion à propos d'un point de vue théorique sur un phénomène. Comme le décrit Jeffrey,

Dans le perspectivisme méthodologique, le point de vue du chercheur constitue l'axe central de la recherche. Les concepts et théories qu'il choisit ne représentent pas le réel tel qu'il est, mais tel que ses concepts et ses théories permettent de le décrire, de les expliquer et de les comprendre. (Jeffrey, 2015, p. 21).

La méthode choisie peut être perçue comme un point de vue, une interprétation. C'est l'outil de recherche choisi pour observer l'exposition, la perspective assumée en tant que chercheur dont l'objectif est justement « de construire une interprétation plausible, discutable et pertinente du réel et de la présenter à la communauté des chercheurs pour en discuter » (Jeffrey, 2015, p. 21). C'est par ces discussions que se valide la pertinence de la recherche (Jeffrey, 2015, p. 21). L'interprétation théorique de l'exposition qui est proposée ici permet d'explorer un sujet peu abordé ou même évité par la muséologie.

La démarche du perspectivisme proposée par Jeffrey est particulièrement pertinente pour l'étude de la ritualité des expositions de musées. D'abord parce que considérer la ritualité d'activités qui ne sont pas habituellement perçues comme des rituels - comme la visite d'une exposition - contourne les biais des études muséales<sup>37</sup> envers ce genre de sujet. Ceci permet de répondre à l'objectif général de cette recherche. L'ouverture à étudier le rituel dans l'exposition permet l'élaboration d'une compréhension théorique de la ritualité de la visite d'une exposition, ce qui est l'objectif spécifique. Enfin, l'application de la perspective théorique à la SHC valide l'opérationnalité et la pertinence de la démarche.

### 2.2.1. La recherche en situation de visite d'exposition

Les participants à un rituel le font souvent sans en comprendre la nature ou en percevoir la structure (Julian Pitt-Rivers, dans Segalen, 2009, p. 38). C'est pourquoi l'observation-participante peut être un moyen pour le chercheur de collecter des données afin de saisir la ritualité d'activités qui ne sont pas nécessairement perçues

---

<sup>37</sup> Voir l'article de Brulon Soares (2018).

comme rituelles par ceux qui les pratiquent (Jeffrey, 1994) – comme c'est le cas pour les visiteurs d'expositions de musées.

Pour étudier les expositions par l'observation-participante, Brigitte Auziol suggère d'adopter la posture de recherche du « chercheur-visiteur » (Auziol, 2020). Auziol s'inspire à la fois de la phénoménologie et de la muséologie pour définir comme objet de recherche l'expérience de la visite (Auziol, 2020, p.77). Cette approche est appropriée aux expositions, car « c'est en jouant le visiteur que le chercheur arrive à déployer sur le terrain une intelligibilité des dispositifs d'exposition » (Auziol, 2020, p. 93). Le travail d'observation effectué par le chercheur lors de sa visite de l'exposition en « révèle l'intention, comme le travail d'analyse dévoile l'essence d'un phénomène » (Auziol, 2020, p. 76). Les rapprochements proposés ici entre exposition et rituel tiennent à l'essence de ces phénomènes, ce qui ajoute à la pertinence de cette méthode pour ce sujet.

Cette approche est également pertinente pour examiner la ritualité d'une exposition comme la SHC. Cette méthode d'observation, combinée au perspectivisme méthodologique proposé précédemment, permet au chercheur de se substituer aux participants (ici les visiteurs de la SHC), qui ne sont de toute façon probablement pas éveillés à la ritualité de leur expérience. En conséquence, la conduite d'entrevues avec des visiteurs de la SHC ou des employés du MCH n'était pas utile. Les données sur l'exposition recueillies en situation de visite par le chercheur, présentées par l'institution ou dans des documents accessibles au public, répondent mieux aux objectifs de cette recherche et fournissent amplement de données pour le cadre de ce mémoire. C'est en tant que chercheur-visiteur et avec la perspective du rituel qu'est étudiée l'exposition de la SHC, ce qui permet la poursuite de l'objectif opérationnel de cette recherche.

### 2.3. Un regard sur l'exposition

Puisqu'une perspective et une interprétation impliquent un point de vue déterminé, il est opportun de définir le mien. Dès le début de mon parcours académique en muséologie à l'UQO, j'ai été intrigué par la proximité des conceptions du patrimoine et de l'expérience de la visite muséale avec les concepts de rite, de mythe et de sacré. La rencontre de ces concepts à l'occasion d'études universitaires en histoire et en anthropologie m'avait porté à me questionner à propos de leur présence dans ce qui est généralement accepté comme profane, séculier, rationnel. Qu'en est-il alors des musées et des expositions ?

Mon itinéraire m'a d'abord engagé dans une réflexion sur les musées et les expositions par l'étude du traitement des objets qualifiés de culturellement sensibles<sup>38</sup>. Le chapitre de ce mémoire considérant les objets de musée en tant que reliques témoigne de cette étape. Il aurait peut-être été plus simple ou direct d'aborder les objets exposés en tant que symboles plutôt que comme reliques. Cependant cette dernière appellation permet de rester plus près de l'image du temple et du rituel qui a initié cette réflexion sur les expositions. Il faut ajouter que c'est la recherche d'une définition opérationnelle pour cette catégorie spéciale d'objets et les conditions de leur mise en présence dans les musées qui m'a conduit à examiner le rituel en lien avec les musées. Une intuition confirmée à la lecture de Cameron (1971) et Duncan (1995) puis portée sur l'exposition à l'invitation de Davallon de penser l'exposition comme un rituel de représentation (1986) et enfin validée avec l'approche des rituels contemporains de Jeffrey, Segalen et bien d'autres. Le peu de littérature sur la ritualité des expositions d'histoire m'a incité à choisir la salle de l'Histoire canadienne pour observer ce phénomène.

---

<sup>38</sup> Pour Clavir et Moses (2018), les objets culturellement sensibles sont ceux utilisés lors de rituels, considérés comme sacrés ou saints ou dont l'accès est restreint pour des raisons culturelles, exigeant des soins et une attention particulière en lien avec leur statut particulier.

#### 2.4. Paramètres et limites de l'analyse de la salle de l'Histoire canadienne

Il est important de noter que l'objectif de cette recherche n'est pas d'arriver à une critique ou d'effectuer un diagnostic de l'exposition de la SHC, mais une tentative de compréhension de son rôle et de son fonctionnement, principalement au niveau social et symbolique. Il ne s'agit pas de comparer la SHC à l'ancienne exposition permanente de la *Salle du Canada*, produite à l'époque du MCC et présentée de 1989 à 2014. Ce n'est pas non plus l'occasion de commentaires en lien avec la transition de l'institution du MCC au MCH en 2013<sup>39</sup>. La démarche ne vise pas à faire l'histoire de cette institution, que d'autres ont par ailleurs déjà documentée<sup>40</sup>.

L'utilité de l'étude de la SHC pour cette recherche est d'abord d'opérationnaliser la perspective de la ritualité en l'appliquant à une exposition d'histoire, comme fil conducteur afin d'offrir une contrepartie concrète à la théorie. Il ne s'agit pas d'une étude de cas exhaustive de cette exposition en ce sens que ce qui est d'intérêt ici est surtout l'ensemble qu'elle constitue et non l'analyse de chaque section, récit ou objet qu'on y retrouve. Ce qui constitue l'objet de l'étude c'est plutôt la SHC en elle-même, ce qui motive l'existence de l'offre de l'expérience de la visite de cette exposition au niveau social. C'est voir dans l'expérience de la visite de la SHC une totalité qui représente plus que la somme de ses parties, un phénomène qu'il est possible de décrire, d'étudier – et le faire avec la perspective de la ritualité.

L'exposition de la salle de l'Histoire canadienne est commentée telle qu'elle se présentait entre son ouverture le 1<sup>er</sup> juillet 2017 et jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 2020. La

---

<sup>39</sup> Voir au <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos>. Voir aussi le reportage de Radio-Canada (16 octobre 2012) *Le Musée canadien des civilisations change de nom et de vocation*. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/583091/musee-civilisation-histoire>.

<sup>40</sup> Pour plus de renseignement sur l'histoire du MCH il est possible de se référer notamment à MacDonald et Alford (1989) ou encore à Pontbriand et Yarhi (2015) mais aussi au site web de l'institution au <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos>.

proximité du campus de l'UQO avec le site du MCH a permis la visite de la SHC à plusieurs reprises entre ces dates. Il n'a pas semblé pertinent d'en tenir le compte. J'ai tenté de reproduire l'expérience d'un visiteur type en rythmant mes visites pour me rapprocher au possible des 90 minutes recommandées par le musée<sup>41</sup> pour parcourir l'exposition.

La pandémie de coronavirus a évidemment eu des impacts sur l'expérience de cette exposition; la modulation de la fréquentation, l'apparition de billets de visite à heure déterminée, la distanciation physique ou le retrait de certains modules interactifs, par exemple. Ces changements ne feront pas l'objet de cette recherche.

Des modifications au contenu de l'exposition de la SHC ont aussi été évoquées à la suite des découvertes de tombes anonymes sur les sites d'anciens pensionnats Autochtones en 2021 (voir Radio-Canada, 2021; Benchetrit, 2021). Les détails de ces changements ne pourront pas être abordés ici.

Bien qu'une visite virtuelle de la SHC soit possible via le site web du MCH<sup>42</sup>, seule l'expérience de la visite en personne est considérée ici. Ne sont pas non plus commentées les variations que pourrait apporter une visite guidée par du personnel muséal. L'accent est mis sur la rencontre avec l'exposition, telle qu'elle se présente au visiteur.

Ne sont pas abordés les questionnements spécifiques à la présentation dans les expositions muséales d'objets ou de sujets associés aux spiritualités autochtones ou aux traditions religieuses<sup>43</sup>. Le lecteur curieux de ces problématiques les retrouvera

---

<sup>41</sup> Voir le guide de visite du musée, au <https://www.museedelhistoire.ca/visiter/guide-du-musee/>.

<sup>42</sup> Cette visite virtuelle est disponible sur le site du MCH : <https://www.museedelhistoire.ca/salle-de-lhistoire/visite-virtuelle/>

<sup>43</sup> Un sujet toutefois d'actualité; comme en témoigne le quarantième numéro de la revue *Culture & musées* consacré à la thématique *Exposer des objets religieux* (Cerezales et al., 2022)

néanmoins dans les textes de plusieurs auteurs cités ici (par exemple Buggeln *et al.*, 2017; Grimes, 2020; Mairesse, 2018; Paine, 2013) qui examinent, à différents niveaux, mais le plus souvent dans une perspective éthique ou historique, l'effet de la muséalisation et de l'exposition d'objets liés aux religions. Ces questions ne sont pas tellement éloignées de celles qui lient exposition et ritualité et il faut reconnaître qu'une partie de la réflexion qui a mené à ce mémoire s'est construite à la lecture de ces ouvrages dans le cadre des recherches menées lors de mon parcours à la maîtrise (à propos des objets culturellement sensibles notamment, dont l'étude était mon sujet de recherche initial). Sera toutefois considérée ici la ritualité hors de la religion; son penchant séculier, sans insister sur cette appellation.

Enfin, j'ai longuement hésité lors de la rédaction de ce mémoire entre séparer de la section théorique le contenu spécifique à la SHC pour en faire un chapitre à part ou l'intégrer à la discussion théorique. Comme l'objectif spécifique fixé pour cette recherche est avant tout l'établissement d'une perspective théorique sur les expositions, j'ai choisi la seconde option, préférant utiliser la SHC comme appui concret et ponctuel à la théorie.



### CHAPITRE 3 : CADRER LA RITUALITÉ DE L'EXPOSITION

L'établissement d'un cadre théorique articulant le concept de rite avec celui d'exposition n'est pas sans difficulté. Tout d'abord, parce que le rite est un concept qui traîne une mauvaise réputation (Jeffrey, 2011, p. 23). Le terme lui-même conjure des « images surannées de tribus exotiques dansant pour s'accommoder quelque esprit présidant à la chasse ou la pluie » (Lardellier, 2013, p. 11). Pour beaucoup de gens, les rites sont encore associés aux religions<sup>44</sup> et au surnaturel (Jeffrey, 2015, p. 15). L'histoire a aussi tragiquement démontré comment des régimes totalitaires peuvent instrumentaliser le rituel, ce qui peut pousser à l'inscrire dans une dynamique de domination sociale<sup>45</sup> qu'on souhaite loin de nos démocraties (Wulf, 2021, p. 15). Les manifestations rituelles sont dès lors perçues comme désuètes, héritées d'un passé ayant perdu sa pertinence (Segalen, 2009, p. 7); des « comportements figés, aliénants et sectaires » (Jeffrey et Cardita, 2015 p. 1). Une forme de pensée « sauvage » (Lardellier, 2003, p. 11) dont le rationalisme des sociétés modernes est censé justement avoir eu raison.

Le monde muséal n'échappe pas à ce « paradigme de la raison » qui induit un évitement général<sup>46</sup> de toute interprétation de l'activité muséale comme une forme de religiosité (Brulon Soares, 2018, p. 46). Comment serait-il possible que les musées, hauts-lieux et

---

<sup>44</sup> Au Québec par exemple, cela rappelle souvent avec méfiance « une époque cléricale ou des manières conventionnelles de se comporter » (Jeffrey, 2003, p. 2).

<sup>45</sup> À ce sujet Wulf fait particulièrement référence à l'époque du national-socialisme en Allemagne et aux répercussions négatives sur l'étude des rituels liés à la politique, en particulier dans ce pays (Wulf, 2021, p. 15).

<sup>46</sup> Cet évitement (un tabou ?) est certainement problématique. Dans cette optique il faut reconnaître le courage de Carol Duncan et Alan Wallach pour leur publication de 1978.

hérauts de la Raison et du raffinement, soient le lieu des mêmes sortes de rituels que ceux que le sens commun comprend comme primitifs, irrationnels, voire barbares ? L'évitement quasi systématique (Brulon Soares, 2018, p. 46) de cette perspective par le monde muséal laisse une zone d'ombre. En conséquence, il est nécessaire pour l'investiguer de s'aventurer hors du confort habituel des galeries de musées afin de trouver une bonne part des outils théoriques qui permettront de cadrer les expositions avec la perspective de la ritualité.

Pour ne rien arranger cependant, les multiples approches de recherche du phénomène rituel - anthropologie, philosophie, *ritual studies*, sociologie, pour ne nommer que celles-là – ne s'entendent pas sur une définition ou une théorie qui tiendrait compte de l'immense diversité des activités humaines (Wulf, 2005, p. 9). Les premières définitions du concept proviennent de l'observation de sociétés très éloignées de la nôtre où s'entremêlent les activités sociales, religieuses et politiques, ce qui peut déjà brouiller la transposition de cette analyse à un autre contexte (Segalen, 2009, p. 8). De plus, les définitions du rituel sont devenues tellement variées que le sens peut sembler s'y perdre (Schechner, 1993, p. 228). Bien que trouver une définition consensuelle pour le rite ne soit peut-être pas possible, doit-on dès lors reprocher au concept d'être « une pensée floue à propos d'un sujet flou » comme l'a remarqué l'anthropologue britannique Jack Goody (cité par Segalen, 2009, p. 9) ? Pourquoi ne pas plutôt voir dans ces multiples tentatives de définition le riche matériel d'une « hétérogénéité productive » (Wulf, 2021, p. 16). Un flou créatif en somme, auquel l'étude de la ritualité de la SHC permet des points de focalisation.

La muséologie est aussi une entreprise de compréhension interdisciplinaire<sup>47</sup>, « un champ hybride aux contours flous, empruntant ici et là des outils au besoin » (Schiele, 2012, p. 88). Tant les musées que les rituels engagent l'entière complexité de

---

<sup>47</sup> La muséologie est une « discipline carrefour » pour honorer une expression chère à Nada Guzin Lukić.

l'expérience humaine. Si les musées sont aussi riches de sujets pour la recherche théorique, c'est précisément parce que leur étude peut mobiliser des perspectives qui transcendent les limites disciplinaires (Macdonald, 1996, p. 6). Cette relation est réciproque : l'apport d'une diversité de points de vue fait progresser la compréhension des musées (Dubuc, 2012, p. 162) et en retour l'interdisciplinarité de la muséologie participe à l'essor des autres domaines de la connaissance (Macdonald, 1996, p. 6; Stránský, 1983, p. 169). Il en va de même pour l'interdisciplinarité inhérente aux recherches sur les rites (Jeffrey et Cardita, 2015, p. 2). C'est dans les zones de rencontre de ces interdisciplinarités que se trace la compréhension de la ritualité de l'exposition.

Du reste, la pertinence du propos sociologique (ici Bouchard, Caillois, Jeffrey, Maffesoli, Zubrzycki, etc.) pour la muséologie est bien établie (voir Fyfe, 2006), autant que l'intérêt des théories anthropologiques et ethnologiques (ici Rivière, Segalen, Wulf, etc.) pour penser les expositions muséales (voir Bouquet, 2012). Plusieurs penseurs qui s'intéressent aux musées (ici notamment Bergeron, Cameron, Davallon, Desvallées, Duncan, Guzin Lukić, MacDonald, Mairesse, ...) enrichissent eux-mêmes la réflexion par leur point de vue hérité de la diversité des sciences humaines; du milieu des arts, de l'anthropologie ou de la sociologie par exemple. Un bon nombre des auteurs cités ici mènent d'ailleurs des recherches à la croisée de plusieurs chemins; entre l'étude des musées et des mouvements religieux (comme c'est le cas pour Buggeln ou Paine), ou encore entre les sciences de la communication et l'étude du sacré ou des rituels (Dufour et Boutaud, Lardellier). La littérature muséale ne compte toutefois que très peu de références aux sciences des religions (ici Éliade, Segal) ou à la théologie (ici Bauer, Cardita, Lemieux) - sauf peut-être lorsqu'il s'agit de l'exposition de sujets liés aux croyances religieuses ou à la muséification de sites liés à des religions instituées (comme s'y intéresse Rey-Regazzi). Ils sont invités à cette discussion pour leur expertise « incontournable » (Jeffrey et Cardita, 2015, p. 3) sur les rites tout comme une place est aussi réservée pour les écrits des théoriciens des études rituelles (Grimes) et de l'imaginaire du tourisme (Amirou, Dupront).

Cette recherche s'inscrit ainsi à la suite de chercheurs qui définissent la muséologie non comme l'étude du musée mais de « ce qui détermine celui-ci, à savoir l'Homme et son attitude face à la réalité » (Desvallées et Mairesse, 2005, p. 140). Comme les muséologues André Desvallées et François Mairesse la présentent, au-delà de la compréhension usuelle de la muséologie comme « l'étude du musée » il est possible de la définir comme « l'étude de la muséalité » (Desvallées et Mairesse, 2005, p. 131), soit « l'étude d'une relation spécifique entre l'Homme et la réalité dont le musée, phénomène déterminé au cours du temps, ne constitue que l'une des concrétisations possibles » (Desvallées et Mairesse, 2005, p. 140). Telle que présentée par la muséologue Anna Gregorova,

la muséologie est une science qui examine le rapport spécifique à la réalité et consiste dans la collection et la conservation, consciente et systématique, et dans l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets [...] qui documentent le développement de la nature et de la société. (Anna Gregorova, dans Desvallées et Mairesse, 2005, p. 140).

Le muséologue Friedrich Waidacher désigne également comme objet de la muséologie l'étude de la muséalité, c'est-à-dire de ce qui marque une « relation spécifique » à la réalité et qui s'observe lorsque l'humain « identifie, évalue, sélectionne, étudie et préserve des objets de son monde comme témoins de faits particuliers, et tente de les communiquer » (dans Desvallées et Mairesse, 2005, p. 141).

Adopter l'approche de la ritualité des expositions cible l'essence de la relation spécifique de l'être humain avec la réalité et le social qui se manifeste dans le patrimoine. Cette perspective participe à la recherche de la compréhension de « la relation Homme/société/patrimoine qui est au centre de toute recherche muséologique » (Martin Schäfer, dans Desvallées et Mairesse, 2005, p. 141).

À cet effet, le champ de cette recherche recoupe des interrogations soulevées par la muséologie théorique telle qu'on la retrouve chez Stránský et définie dans le *DEM* comme :

le noyau gnoséologique du système de la muséologie comme science. L'objet de cette discipline est la reconnaissance de la relation spécifique de l'Homme à la réalité, laquelle mène vers son appropriation, avec un glissement de sens vers la réalité culturelle. (Z. Stránský, rapporté par Desvallées et Mairesse, 2005, p. 152).

L'approche de Stránský a été d'abord critiquée comme étant trop centrée sur l'aspect social des institutions muséales, une vision jugée tributaire du marxisme-léninisme puisque développée dans le contexte de la révolution idéologique soviétique et d'un patrimoine nationalisé – la transmission de ces idées en Occident étant par ailleurs brouillée par le contexte de la guerre froide (Guzin Lukić, 2015). Notons en parallèle que c'est une lecture marxiste du musée, centrée sur la lutte des classes et une critique de la promotion de l'idéologie capitaliste, que déploient d'abord Duncan et Wallach dans leur texte de 1978<sup>48</sup>, ce qui leur a attiré des critiques similaires. Toutefois, comme l'a remarqué la muséologue Nada Guzin Lukić (2015) une telle réflexion théorique sur les musées n'est pas unique aux pays d'Europe de l'Est de cette période et ses implications sur la perception du rôle social des musées dépassent largement son contexte d'émergence socio-politique. Une réflexion semblable est menée ailleurs à la même époque par d'autres muséologues, notamment par le Canadien Duncan Cameron; elle est présente aussi dans l'essor de la nouvelle muséologie et des musées de société canadiens (Guzin Lukić, 2015).

L'aspect social des musées est aujourd'hui beaucoup mieux compris et accepté. L'adoption d'une nouvelle définition d'une institution muséale<sup>49</sup> par l'ICOM en août

---

<sup>48</sup> Le texte de Duncan et Wallach, d'abord publié en 1978 dans le journal *Studio International*, est rapidement republié la même année par la revue de sciences sociales trimestrielle *Marxist perspectives* (Preziosi et Farago, 2004, p. 475).

<sup>49</sup> Voir la page sur cette nouvelle définition sur le site web de l'ICOM : <https://icom.museum/fr/news/licom-approuve-une-nouvelle-definition-de-musee/#:~:text=Le%20nouveau%20texte%20se%20lit,du%20patrimoine%20mat%C3%A9riel%20et%20immat%C3%A9riel.>

2022 pour inclure le rôle des musées envers les communautés illustre cette reconnaissance. Et là où il y a communauté, il y a rituel.

### 3.1. Rite, rituel; ritualité / exposition

Plonger dans l'origine du terme *rite* en fait émerger des aspects fondamentaux. L'étymologie du terme tient du latin *ritus* (Gœlzer, 1996a, p. 542; Segalen, 2009), provenant du sanskrit *rita* et qui signifie « ordre » (Lardellier, 2003, p. 127). Sa signification évoque un « ordre prescrit » et par extension « l'ordre du cosmos, l'ordre des rapports entre les dieux et les hommes, l'ordre des hommes entre eux » (Segalen, 2009, p. 13). Il est parfois à rapprocher de la fête, de la célébration; le terme *cérémonie* est d'ailleurs associé au terme *rite* (Gœlzer, 1996a, p. 542) et parfois considéré comme ayant pratiquement le même sens<sup>50</sup>, car l'origine latine des deux termes relève d'un aspect performatif, d'actes formalisés et de « rites civiques solennels » (Segalen, 2009, p. 13). Lardellier remarque d'ailleurs que les racines du terme *rite* condensent admirablement ses capacités : ordre, liaison, rapport au cosmos, rapport à la société (Lardellier, 2003, p. 127). Ces attributs sont des éléments clés pour la perspective de la ritualité de l'exposition muséale. On les retrouvera en filigrane de toute l'argumentation théorique déployée ici ; rapports au réel : rapports au social.

Questionner les origines de la ritualité chez l'être humain renvoie aux racines de l'expérience humaine. Denis Jeffrey et Ângelo Cardita le résument bien lorsqu'ils écrivent que « nous naissons à notre humanité à travers des rites qui nous constituent comme humain » (Jeffrey et Cardita, 2015, p. 4). Il existe des preuves archéologiques de comportements rituels, liés aux sépultures, datées de plus d'une centaine de milliers

---

<sup>50</sup> Notamment par Van Gennep (dans Segalen, 2009, p. 13).

d'années (Jeffrey, 2011). Sur le site néolithique de Göbekli Tepe, dans la Turquie actuelle, les fouilles révèlent que les pratiques rituelles seraient antérieures à la sédentarisation, qu'au cours de l'aventure humaine le temple a précédé à la ville (Dietrich *et al.*, 2012).

Cette relation profonde avec le rituel est un fondement de l'individu autant que de toute communauté. Pour l'anthropologue et philosophe de l'éducation allemand Christoph Wulf, les sociétés modernes dépendent tout autant qu'autrefois des rituels, car « la vie en communauté n'est pas possible sans rituel ni ritualisation » (Wulf, 2005, p. 10); en fait « la communauté est à la fois cause, processus et effet de l'agir rituel » (Wulf, 2005, p. 14). Cette relation essentielle à la communauté incite le professeur de sciences de l'information et de la communication Pascal Lardellier à définir la *ritualité* comme « le principe abstrait caractérisant la *chose rituelle*, considérée comme instance tout à la fois sociale et politique » (Lardellier, 2003, p. 12).

L'élément social est élémentaire à la perspective du rituel. Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, le sociologue Émile Durkheim a perçu le rapprochement entre les rites, ces « moments d'effervescence collective » (dans Segalen, 2009, p. 15), et le développement des structures sociales. Le lien entre rites et collectivités est alors mis en évidence en tant que moyens permettant une réaffirmation périodique de l'identité d'un groupe et de sa relation à un ordre supérieur qui « sauve les individus du chaos et du désordre » (Segalen, 2009, p. 18) et permet de « rattacher le présent au passé, l'individu à la communauté » (Segalen, 2009, p. 19). Les rites sont un « *must* social » (Segalen, 2009, p. 8); ils perpétuent un modèle d'ordre et de hiérarchie, guident l'interprétation du monde et créent du sens autour d'actions qui permettent un partage d'émotions avec la collectivité par l'enchevêtrement du temps individuel et du temps collectif (Segalen, 2009). Ils sont un ensemble de conduites « fondées sur une adhésion mentale dont l'acteur n'a éventuellement pas conscience, et s'adressant à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants » (Segalen, 2009, p. 26). La participation aux rites est

une marque de respect et d'intégration pour la communauté; à l'inverse, un manquement au rituel condamne à l'opprobre ceux qui n'en respectent pas les règles ou qui n'y participent pas (Segalen, 2009, p. 37; Wulf, 2005, p. 12).

Toutes les sociétés doivent régulièrement renouveler leurs « sentiments collectifs » (Segalen, 2009, p. 19). Les rituels y arrivent en agissant comme une « réfection morale » (Segalen, 2009, p. 19), car ils permettent de canaliser symboliquement les excès (Jeffrey, 2011, p. 28). C'est l'effet de l'action symbolique du rituel : « la représentation symbolique se substitue à des sentiments intenses » ce qui en « diminue le choc » (Jeffrey, 1994, p. 32). Le rituel implique toujours une forme d'excès, de violence, celle qui est « nécessaire aux différentes étapes lors d'une séparation et d'une fusion » (Jeffrey, 1994, p. 32-33).

Présenter le rite comme une action symbolique efficace permet de comprendre comme rituels des gestes quotidiens dès lors que leur signification dépasse leur matérialité, puisqu'il « existe du rite là où se produit du sens » (Mary Douglas, citée par Segalen, 2009, p. 24). Le cadre du rite concentre l'attention, ce qui permet la prise de conscience de phénomènes autrement hors d'atteinte; il « stimule la mémoire et lie le présent à un passé pertinent » (Mary Douglas, citée par Segalen, 2009, p. 24). Cette attention accrue par le cadre et ce pouvoir de liaison entre le passé et le présent constituent une ouverture de plus à la considération de la ritualité de la visite d'une exposition d'histoire. La SHC a d'ailleurs été conçue pour permettre de « se connecter au présent, au passé et au futur » (Amyot et Leblanc, 2017, p. 60).

Il existe de multiples approches de l'exposition comme du rituel. Privilégier certaines définitions permet toutefois de constituer une base de réflexion à partir de laquelle explorer les rapprochements possibles avec l'exposition muséale. Aux fins de la discussion entourant la ritualité de la salle de l'Histoire canadienne, examinons – sans toutefois s'y limiter - deux définitions du rituel : celle que donne l'ethnologue Martine



Segalen pour étudier les rituels contemporains ainsi que les composantes récurrentes du rituel compilées par Denis Jeffrey.

En étudiant les rituels contemporains, Segalen considère le rituel selon cette définition :

un ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique, caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens communs d'un groupe. (Segalen, 2009, p. 25).

Pour son autrice, l'avantage que présente cette définition réside dans sa prise en compte des éléments formels et son insistance sur l'aspect collectif du rite qui met l'accent sur la dimension sociale de son efficacité (Segalen, 2009, p. 26).

Analyser le rituel au niveau de sa fonction sociale rend possible les comparaisons entre des célébrations religieuses et les événements marquants de la vie nationale (Segalen, 2009, p. 19), auxquels sont inclus ici les musées et particulièrement les expositions d'histoire nationale comme celle de la SHC. Dans le cas des institutions muséales, c'est précisément cette fonctionnalité sociale qui permet à Duncan Cameron d'affirmer que, d'un point de vue sociologique, le musée tient plus de l'église que de l'école (1971, p. 66). L'inauguration de la SHC a d'ailleurs été orchestrée pour s'intégrer aux célébrations du 150<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération canadienne en 2017 (MCH, 2016, p. 32).

Le professeur en théologie et sciences religieuses Ângelo Cardita (2015) et le professeur en science de l'éducation Denis Jeffrey remarquent à la comparaison des écrits d'une multitude d'auteurs que tous signalent à propos des rites « la plasticité de leur forme, de leur contenu, de leur déroulement, de leurs fonctions, de leur mise en scène, de leur durée et de leur visée » (Jeffrey et Cardita, 2015, p. 2), mais aussi « leur caractère répétitif, leur fonction de régulation et leur valeur symbolique » (Jeffrey et

Cardita, 2015, p. 2). Jeffrey établit la récurrence de ces cinq (5) composantes fondamentales dans toutes les définitions du rituel :

1. La répétition d'une performance corporelle pratiquée individuellement ou collectivement.
2. Une référence à des représentations symboliques porteuses de significations conscientes et inconscientes.
3. Une scénarisation, une théâtralisation ou une mise en scène plus ou moins formalisée des représentations symboliques.
4. La régulation de charges émotives ou de violence.
5. Son efficacité. (Jeffrey, 2011, p. 24)

Chez Jeffrey (2011), l'accent porte sur la mise en scène par le rituel de représentations symboliques porteuses d'émotions, car celles-ci forment alors une trame narrative comme le scénario d'un récit. Les grandes narrations de tout type, religieuses, politiques, sociales ou littéraires, font sens dans la mesure où elles offrent des représentations symboliques qui provoquent des émotions, ce qui leur permet de s'inscrire dans les corps et ainsi marquer la mémoire (Jeffrey, 2003, p. 15). Présenté de cette façon le *sens* d'une narration « est de l'émotion symbolisée mise sous forme de récit salutaire » (Jeffrey, 2003, p. 15). C'est pourquoi les récits activés par les rituels - c'est-à-dire mis en scène et renouvelés par leur représentation - sont à considérer comme mythiques (Éliade ; Lardellier, 2013). Ce point sera abordé un peu plus loin.

Comment ne pas être intrigué par la proximité de ces définitions du rituel avec celle d'une exposition, notamment chez Davallon qui présente l'exposition comme un « dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (Davallon, 1999, p. 11) ? La pertinence de l'utilisation de la définition du rituel de Segalen pour comprendre l'expérience particulière de la visite d'un musée a d'ailleurs été soulignée par Mairesse (2014) autant que par le muséologue Jean Rey-Regazzi (2018, p. 161) dans leurs recherches respectives d'un culte des musées.

Porter attention aux récits et au rôle à la fois social et identitaire des institutions muséales est particulièrement intéressant dans l'application du concept du rituel à l'exposition muséale, considérant que « le musée en tant qu'institution de transmission du patrimoine participe à la construction de l'identité culturelle d'un lieu, d'un pays, d'une région » (Guzin Lukić, 2005, p. 241). La ritualisation permet aux individus de participer à un ensemble plus grand, « les rites inscrivent les individus dans une identité collective » (Jeffrey, 2011, p. 31). Aussi l'appartenance à un groupe social se reconnaît « aux rites par lesquels ils mettent en scène qui ils sont » (Jeffrey, 2015, p. 24).

Le groupe social dont l'identité est mise en scène par l'exposition de la SHC est celui créé par l'appartenance à l'identité canadienne. Le MCH, une entité juridique gouvernementale relevant de l'État canadien, « contribue à l'atteinte des objectifs socioculturels fédéraux, en tant que société d'État relevant du portefeuille du Patrimoine canadien »<sup>51</sup>. Il est assujéti à la *Loi sur les musées*, qui définit la mission de l'institution, ses capacités et pouvoirs en ces mots :

Le Musée canadien de l'histoire a pour mission d'accroître la connaissance, la compréhension et le degré d'appréciation des Canadiens à l'égard d'événements, d'expériences, de personnes et d'objets qui incarnent l'histoire et l'identité canadiennes, qu'ils ont façonnées, ainsi que de les sensibiliser à l'histoire du monde et aux autres cultures. *Loi sur les musées*. L.C. (1990). ch. 3, art. 8 2013, ch. 38, art. 2<sup>52</sup>.

### 3.1.1. Liminalité et organisation séquentielle du rituel et de l'exposition

Les éléments d'un rituel forment un ensemble et doivent être considérés pour leur participation à une séquence afin de révéler leur sens (Segalen, 2009, p. 34). La

---

<sup>51</sup> Voir au <https://www.museedelhistoire.ca/a1/rapport-annuel-2019-2020/#tabs>

<sup>52</sup> Voir au <https://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/m-13.4/page-1.html#h-345373>

structure du rituel n'est pas nécessairement apparente pour les participants, il s'agit d'une « structure symbolique dont les individus n'ont peut-être pas ou peu conscience » (Julian Pitt-Rivers, cité dans Segalen, 2009, p. 38). C'est par leur organisation spatio-temporelle que les rites transforment l'expérience et créent du sens autour d'actions réglées (Segalen, 2009).

La séquentialité du rituel, son organisation d'un récit, d'un scénario, permet sa comparaison avec un texte dont on peut faire la lecture et l'analyse (Wulf, 1998, p. 160). À cet effet, les rituels et les mythes ont été le sujet de comparaisons avec le théâtre (Schechner, 2003) et le cinéma (Lyden, 2003). Ce sont aussi les aspects séquentiels et scénaristiques qui offrent à la comparaison l'exposition et un texte (Sunier, 1997), l'exposition et le cinéma (Bergeron, 2010), l'exposition et la bande dessinée (Legrand, 2022) et aussi évidemment l'exposition et le rituel (Duncan, 1995, p. 20).

La structure séquentielle est fréquemment utilisée pour organiser l'expérience du visiteur en fonction du contenu des expositions (Lord et Lord, 2002, p. 361). Cette méthode d'organisation est nécessaire lorsque la logique de l'ordre de la présentation porte à la compréhension d'un message qui se construit progressivement pour arriver à sa conclusion à la fin de l'expérience proposée par l'exposition (Lord et Lord, 2002, p. 361). Dans une exposition d'histoire, cet ordre est essentiellement chronologique (Lord et Lord, 2002, p. 361). C'est aussi le cas dans la SHC, bien que la chronologie de certaines sections se recoupe parfois légèrement (voir le détail des récits, en ANNEXE A), cela n'en altère pas la lecture dans un ordre globalement chronologique.

Le folkloriste et ethnologue Arnold Van Gennep a proposé un regard sur le rite centré sur l'idée du passage. De ses observations d'une multitude de rituels, Van Gennep a dégagé un schéma séquentiel « dont la valeur heuristique est toujours pertinente aujourd'hui » (Segalen, 2009, p. 31, p. 33). Van Gennep découpe la séquence du rituel en trois stades : la séparation, la marge et l'agrégation (dans Segalen, 2009, p. 35; Turner, 1966, p. 94). La progression entre ces étapes implique la traversée de passages

qui sont à la fois représentés symboliquement par des actes lors du rituel et représentés matériellement dans l'espace utilisé par une division ; un seuil ou une porte à franchir (Segalen, 2009, p. 35). Ce découpage de l'espace marque une division symbolique qui borde la transition du profane au sacré puis le retour au profane (Segalen, 2009, p. 36). La personne qui traverse ces seuils voit son statut social modifié; aussi l'étape de l'agrégation cimenter-elle son retour, l'efficacité transformatrice du rituel permettant sa « réintégration avec un statut nouveau » (Segalen, 2009, p. 35). Van Gennep met l'accent sur « l'aspect de scénario dramatique (au sens théâtral du terme) des rituels, qui met en jeu les émotions collectives » (Segalen, 2009, p. 37).

L'anthropologue Victor Turner s'est inspiré des théories du rite de passage de Van Gennep pour présenter dans son ouvrage *The ritual process* (1966) la description d'un stade de liminalité pour décrire la transition rituelle. Le terme est fondé sur le latin *limen* qui signifie seuil, comme le seuil d'une porte, c'est-à-dire une ligne qui démarque à la fois l'entrée et la sortie, un commencement et une fin (Gœlzer, 1996b, p. 354). C'est une étape de marge, un entre-deux où les divisions de l'ordre social sont suspendues (Turner, 1966). Turner divise le rituel en une séquence de trois étapes structurées autour de ce moment de marge : préliminaire, liminaire et post-liminaire (Turner, 1966, p. 94).

Lors de la transition dans une séquence liminale, l'individu acquiert des caractéristiques spécifiques : il présente une « invisibilité sociale », il est comme « mort au monde des vivants » (Segalen, 2009, p. 39). Une mort figurée qui peut être représentée symboliquement. Ce peut être en retirant des signes de statut social; une pièce de vêtement par exemple (Turner, 1966, p. 95; Segalen, 2009, p. 39) comme lors du passage au vestiaire d'un musée; ou par la traversée d'un seuil menant à un endroit circonscrit, voire coupé de l'extérieur, comme le passage à l'espace d'une exposition.

Cette conception du rituel comme séquence de franchissements scénarisés de seuils tout aussi matériels que symboliques est très utile dans la perception de la ritualité de

l'exposition muséale, car de nombreux seuils bordent et découpent l'espace de l'exposition et le séparent du monde du dehors (Grimes, 2020, p. 286). Il est difficile de ne pas voir dans le long corridor illuminé du *Passage* qui constitue l'entrée de la SHC un exemple de seuil typiquement gennepien – à la fois matériel et symbolique – dans l'espace d'une exposition muséale (voir la Figure 5 en p. 103).

La visite d'une exposition est une expérience liminale, elle sort le visiteur du monde du commun. D'abord par le geste initial qui engendre le monde de l'exposition : la sélection minutieuse des objets à être présentés, un « acte de séparation » qui les distingue de leur utilité d'origine et du monde de l'ordinaire (Davallon, 1988, p. 53). Cette séparation est une forme de sacralisation; ces gestes de mise en ordre peuvent aussi être considérés comme rituels.

Cependant, le geste de séparation n'est pas suffisant pour créer une exposition et doit nécessairement se conjuguer à une « mise en scène » qui « commence dès que l'exposition est un monde construit, qui est distinct du monde qui l'environne et qui est plus que la somme des éléments qui le compose » (Davallon, 1988, p. 54). Il en résulte que l'espace de l'exposition est « un espace synthétique, total, organisé et hiérarchisé », mais inconnu pour le visiteur qui doit élaborer des stratégies pour arriver à le traverser (Davallon, 1988, p. 58). La visite d'une exposition de musée est donc présentée par Davallon comme « un voyage dans un pays de part en part construit », qui transporte dans « un univers de significations et de valeurs » (Davallon, 1988, p. 59).

La séparation entre le monde ordinaire d'où proviennent les visiteurs et cet autre univers que propose l'exposition est garantie par divers seuils que les visiteurs doivent franchir afin d'y accéder comme la file d'attente, l'achat d'un billet ou l'obtention de documentation pour la visite (Davallon, 1988, p. 57). Ces seuils sont, dans une perspective gennepienne, tant physiques que symboliques. Ils créent une séparation dans le temps et l'espace ordinaire et conditionnent l'expérience de la visite. Ils préparent le visiteur à rejoindre le monde extraordinaire de l'exposition et à y participer.

### 3.1.2. Efficacité des rituels (et des expositions)

Pour Turner, le processus rituel est une mécanique qui introduit de nouveaux comportements ou qui altère l'influence de systèmes existants (dans Schechner, 1993, p. 258). La réalisation du rite est la réaffirmation des liens et des rôles sociaux à l'intérieur d'un groupe, que révèlent un aller et retour symbolique en dehors du temps et des structures sociales (Turner, 1966). Aussi la traversée du passage liminaire impose-t-elle des « épreuves physiques [et] des phases d'apprentissages » (Segalen, 2009, p. 40) qui doivent permettre une mise au monde, l'atteinte du « plein état social » (Segalen, 2009, p. 40). Ce qui porte à se questionner sur la lecture qui doit être faite de l'efficacité des rituels en rapport aux expositions.

Dans son ouvrage *L'exposition à l'œuvre* (1999), le muséologue Jean Davallon définit l'exposition comme : « un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux » (Davallon, 1999, p. 11). L'exposition de musée est un « objet culturel », un « dispositif communicationnel » qu'il est possible d'analyser à la manière d'une production littéraire ou artistique; il s'agit d'un « objet construit que l'on visite, résultant d'une production formelle » et dont l'utilité est la production chez le visiteur d'un effet de nature symbolique qui peut être de l'ordre de la délectation, de l'acquisition de valeurs ou de connaissances (Davallon, 1999, p. 43).

Considérant que l'exposition muséale est un dispositif résultant d'une « cristallisation de choix (de collecte, documentation, exhibition) institutionnels, mais aussi plus largement sociaux, qui sont autant d'opérations de médiation » (Davallon et Flon, 2013), l'exposition est donc à concevoir comme « un moyen de communication, elle constitue un discours, elle est porteuse de sens » (Gob et Drouguet, 2014, p. 22) et liée au social. Aussi, Roland Arpin, fondateur du Musée de la civilisation à Québec,

souligne que, « quels que soient son orientation et ses choix d'exposition, par les discours qu'il est amené à tenir, le musée est un acteur social » (Arpin, 1999, p. 12).

Il en résulte que l'endroit où se tient l'exposition - qui n'est pas nécessairement un musée (Chaumier, 2012) - est donc un « lieu spécifique d'interactions sociales, dont l'action est susceptible d'être évaluée » (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 133). L'évaluation de l'exposition nécessite dès lors un champ de recherche particulier qui puisse s'intéresser à la fois aux aspects communicationnels du lieu, aux interactions auxquelles le lieu dispose et aux représentations qui sont évoquées (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 133). La perspective du rituel répond aux exigences d'une telle approche de recherche en cadrant intimement l'exposition au social, dans un espace particularisé/sacralisé (les interactions auxquelles le lieu dispose) dont la visite constitue un rituel (les aspects communicationnels) diffuseur de mythes (les représentations évoquées).

Le sociologue et philosophe Pierre Bourdieu propose dans *Les rites comme actes d'institution* (1982) de réfléchir à la signification sociale de la limite que les rituels permettent de franchir. La conception bourdieusienne du rituel pousse l'idée des seuils gennepiens et met l'accent sur l'institution d'une ligne, d'une différence, un ordre établi, une frontière symbolique générée à partir de rien ou d'une limite existante, avec une efficacité accrue si elle se fonde sur une différence objective (Bourdieu, 1982). Le franchissement de cette limite par la consécration permet de « sanctionner et sanctifier un état de choses, un ordre établi, comme fait » (Bourdieu, 1982, p. 59). Les rites établissent des « frontières magiques » qui dissuadent toute transgression; ils « enferment ceux qu'ils distinguent dans les limites qui leurs sont assignées et qu'ils leur font reconnaître » (Bourdieu, 1982, p. 61). L'institution est donc acte de communication d'un type particulier, un acte de catégorisation qui définit l'identité sociale (Bourdieu, 1982, p. 60) et induit « par l'éducation à des dispositions durables,



des habitudes, des usages »<sup>53</sup> (Bourdieu, 1982, p. 61). Cela permet de « *signifier* à quelqu'un ce qu'il est et lui signifier qu'il a à se conduire en conséquence » (Bourdieu, 1982, p. 60). Les musées peuvent être perçus comme des dispositifs de régulation sociale (Bennett, 1995) et le lieu de tels rites d'institutions (Pierre Bourdieu, 2009, dans Brulon Soares, 2018, p. 46).

Tant Bourdieu que Rivière lient avec les mêmes termes l'efficacité symbolique des rites à leur pouvoir « d'agir sur le réel en agissant sur la représentation du réel » (Bourdieu, 1982, p. 59; Rivière, 1988, p. 9). Une pensée similaire se retrouve chez Douglas, lorsqu'elle affirme que « les rites sociaux créent une réalité qui, sans eux, ne serait rien » (citée par Segalen, 2009, p. 24).

Pour le théologien Olivier Bauer, la ritualisation permet à diverses institutions de communiquer « le sens qu'elles donnent à la réalité » (Bauer, 2015, p. 70). Ces institutions – cette étude y inclut les musées<sup>54</sup> - ritualisent les événements qu'elles élisent comme significatifs et afin de les rendre signifiants élaborent « des stratégies de ritualisation » (Bauer, 2015, p. 70). Ces stratégies par lesquelles les institutions ritualisent ont trait à :

« la gestion de l'espace (lieux, bâtiments, etc.) et du temps (date, rythme, etc.), le statut des acteurs (statut, âge, sexe, formation, fonction, etc.), l'utilisation d'objets (utilitaires, symboliques, etc.) et les modes de communication (solliciter le goût, l'olfaction, l'ouïe, la proprioception, la vue ou le toucher » (Bauer, 2015, p. 70).

---

<sup>53</sup> Bourdieu donne l'exemple de répercussions sur les vêtements, le langage, les manières (Bourdieu, 1982, p. 61).

<sup>54</sup> Bauer considère comme des « institutions qui ritualisent » tant « les institutions civiles (à différents niveaux : l'État, l'armée, une école, etc.) que religieuses (à différents niveaux : l'Islam, une Église, une communauté, etc.) que les communautés (géographiques, professionnelles, sportives, etc.), les familles et les individus qui célèbrent leur propres rites » (Bauer, 2015, p. 70). Bien que Bauer ne les mentionne pas spécifiquement, les musées recourent de toute évidence plusieurs éléments de cette liste ouverte.

Des stratégies qu'on imagine aisément décrire un projet d'exposition muséale. Pour Davallon, « la mise en exposition du patrimoine [...] apparaît là où le fait d'y créer des représentations communes sur des objets communs à quelques chances de produire de la communauté » (Davallon, 1986, p. 102). Il est aussi possible d'y voir les règles définies (de comportement lors de la visite, de présentation des objets, etc.) que les participants, des concepteurs aux visiteurs, accomplissent et qui sont assimilables à des pratiques rituelles (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 658).

Toutefois, pour que ces stratégies soient efficaces, encore faut-il que ça colle. Bauer souligne l'importance de l'adhérence aux croyances perpétrées par les rites et conséquemment une nécessité vitale de correspondre à certaines attentes, car lorsque le sens donné à la vision du monde par l'institution n'est plus partagé « les rites peuvent périlcliter et disparaître » (Bauer, 2015, p. 71).

« Les rites ne permettent pas de donner un sens à la réalité s'ils ne trouvent pas d'ores et déjà des gens pour partager, peu ou prou, l'idée que la réalité peut ou doit avoir ce sens-là. Ils ne peuvent se dérouler sans que des participants y participent et les participants n'y participent que s'ils partagent, au moins ou en partie, le sens que l'institution qui célèbre les rites donne à la réalité » (Bauer, 2015, p. 71).

Les visiteurs d'un musée s'attendent à y trouver des choses importantes, significatives (Falk et Dierking, 1992, p. 92). Ils reconnaissent une autorité dans le système de valorisation qui engendre cette thésaurisation (Falk et Dierking, 1992, p. 92). Pour que les musées soient efficaces, il est nécessaire d'adhérer aux récits qui y sont proposés, de croire que leur connaissance permettra une meilleure prise sur la réalité (Knell, 2011). Pour Jeffrey, « une narration perd de sa puissance de séduction et d'adhésion lorsqu'elle ne suscite plus d'émotions » (Jeffrey, 2003, p. 15), car dès lors « elle n'a plus de sens et n'oriente plus l'existence » (Jeffrey, 2003, p. 15).

L'effort de remplacement de l'ancienne exposition permanente de la *salle du Canada* par la nouvelle SHC inaugurée en 2017 témoigne de cette nécessité de demeurer

pertinent, de s'adapter pour correspondre à la vision du monde et « capter l'attention des visiteurs du 21<sup>e</sup> siècle » (Amyot et Leblanc, 2017, p. 59). Bref d'être de son époque. Les concepteurs de l'exposition ont tenu à « raconter l'histoire autrement » (Amyot et Leblanc, 2017), notamment en intégrant l'histoire autochtone avant la colonisation. La SHC a aussi été conçue pour s'adapter à de nouvelles réalités, par exemple en y ajoutant en 2022<sup>55</sup> le récit de la militante pour le droit de l'accès à l'eau potable Autumn Peltier de la Première Nation Wiikwemikoong.

### 3.1.3. « Alors, c'est un rituel ou non ? »<sup>56</sup>

La ritualité apparaît comme un aspect fondamental des interactions humaines. Les rituels contemporains ne sont pas des phénomènes « souterrains ou marginaux » (Segalen, 2009, p. 30), car leur pratique est motivée par des raisons similaires depuis les origines de l'humanité (Jeffrey, 2011, p. 24). L'analyse contemporaine des rites recherche donc souvent leur efficacité « comme soutien pour ordonner le monde » (Segalen, 2009, p. 30). Même si des actions ne sont pas enjointes par la ferveur religieuse, la charge émotive qu'elles portent, leur exécution formelle et leur puissance symbolique permettent d'y reconnaître tant la qualité que l'efficacité du rituel (Segalen, 2009, p. 70). En conséquence, même « si le registre rituel n'est pas extensible à l'infini, il est universel en ce que toute société a un puissant besoin de symbolisation » (Segalen, 2009, p. 8). C'est cette universalité du symbolique qui a conduit Davallon (2006, p. 25) à considérer les expositions comme rituelles.

Le point de vue de cette recherche se focalise sur les expositions de musées, mais il est possible de questionner la ritualité inhérente à des activités et des manifestations

---

<sup>55</sup> Voir au <https://www.museedelhistoire.ca/event/autumn-peltier/>.

<sup>56</sup> Cette question m'a fréquemment été posée dans les discussions où j'ai abordé mon sujet de recherche.

culturelles très variées<sup>57</sup> qui reproduisent des comportements mythiques, ritualisés<sup>58</sup> (Éliade; Jeffrey; Rivière, 1988, 1994; Wulf, 2021). Pour Turner, les activités artistiques ou les loisirs des sociétés industrialisées sont des activités tout aussi liminoïdes<sup>59</sup> que les rituels des sociétés traditionnelles (cité par Schechner, 1993, p. 258). D'ailleurs selon MacDonald « l'aspect rituel de la culture populaire est une des nombreuses raisons pour lesquelles les musées doivent s'intéresser davantage à cette facette de notre culture » (MacDonald et Alford, 1989, p. 238). Il y a rituel parce que ces activités lient l'individu au social, elles déploient un « sens partagé; par conséquent, elle sont accrochées à des significations symboliques qui transcendent les individus, qui sont plus grandes qu'eux » (Marc Augé, dans Jeffrey, 2015, p. 19).

Est-ce même alors possible de départager<sup>60</sup> ce qui est rituel et ce qui ne l'est pas ? Afin d'y réfléchir, le théoricien américain Richard Schechner, à l'origine des *performance studies*<sup>61</sup>, propose de s'intéresser à la persistance de l'effet souhaité d'une activité : si le changement obtenu est permanent, il y a ritualisation ; lorsque le changement est temporaire, l'activité tend alors plutôt vers le liminoïde et le divertissement (Schechner,

---

<sup>57</sup> Éliade ouvre déjà la porte à cet élargissement et donne entre autres exemples de comportements mythiques les bandes dessinées et leur « version moderne des héros mythologiques ou folkloriques » (Éliade, 1963, p. 223-225) comme Superman; les romans policiers et la « lutte exemplaire entre le Bien et le Mal » (Éliade, 1963, p. 223-225); les salons de l'automobile et le « culte de la voiture sacrée » (Éliade, 1963, p. 223-225).

<sup>58</sup> Le cinéma a ainsi été étudié dans le cadre du mythe et du rituel par le professeur en sciences des religions américain John C. Lyden (Lyden, 2003). Les sports sont fréquemment présentés comme exemple de ritualité contemporaine; le football par exemple est associé à une forme de guerre ritualisée (A. Hayot, C. Bromberger et J.-M. Mariottini, dans Segalen 2009, p. 62) et même la course à pied (Segalen, 2009, p. 67) ou le jardinage (Jeffrey, 1994, p. 13) permettent un espace de ritualisation. Segalen donne aussi comme exemples de rites de passage modernes la première fois que l'on prend l'avion (Segalen, 2009, p. 38) ou les enterrements de vie de garçon (ou de fille) (Segalen, 2015).

<sup>59</sup> Turner fait une distinction entre les rites liminaux, à laquelle la participation est prescriptive, et les activités liminoïdes, à laquelle la participation est volontaire (dans Schechner, 1993, p. 258).

<sup>60</sup> Agamben remarquerait probablement que cette tentative de séparation est elle-même une opération empreinte de religiosité, une dichotomisation sacralisante. On ne s'en sort pas.

<sup>61</sup> Chez Schechner le concept de *performance* englobe des expériences liminales comme le rituel mais aussi le théâtre, la danse, le jeu, les sports, l'art, le shamanisme, les interactions interpersonnelles, etc. (voir Schechner, 2003).

2003, p. 191). Concernant l'intention de divertissement ou de ritualité des activités de loisir, Segalen estime que la charge symbolique des activités diminue en même temps qu'augmente leur dépendance à la technicité pour être effectuées (Segalen, 2009, p. 68). Toutefois, même si l'intensité de la ritualisation d'une même activité peut varier selon le contexte ou les raisons de son exécution, il n'est pas possible de fixer un « degré zéro du rituel » (Jeffrey, 2015, p. 14).

Bien que cette étude table sur le postulat que l'exposition muséale constitue effectivement une forme de rituel, il est tout de même possible de se questionner sur ce qui n'en ferait pas (ou plutôt moins) un rituel. En ce sens, Bud offre une piste de réflexion semblable à la position de Segalen en avançant que la fonction mythique d'une exposition muséale – c'est-à-dire l'offre d'une explication du réel lors du rituel de sa visite - varie en fonction des prouesses techniques<sup>62</sup> requises par celle-ci, de son efficacité mécanique (Bud, 1988, p. 135). Davallon s'interroge également et hésite à attribuer l'entièreté de l'efficacité communicationnelle de l'exposition soit à une dynamique rituelle soit à l'application mécanique d'un savoir-faire, de techniques de communication (Davallon, 1999, p. 190). Il ne faut toutefois pas perdre de vue que même si de nouvelles prouesses techniques et de nouveaux moyens technologiques peuvent parfois créer plus de barrières que de ponts pour certains, ce sont peut-être les outils des socialisations de demain.

Les expositions ont le pouvoir de transformer durablement la perception du monde des visiteurs, en agissant comme modèle pour son interprétation (Belk, 1988; Cameron, 1971; Edson et Dean, 2000, p. 7; Kirshenblatt-Gimblett, 1991, p. 410). Ce changement se veut persistant, ce qui se constate dans la filiation entre les musées et l'éducation (cf. Hooper-Greenhill, 1994). L'apprentissage est une des motivations principales à allouer du temps de loisir à la visite d'un musée (Falk et Dierking, 1992, p. 15). Pour Edson et

---

<sup>62</sup> Un peu comme un *deus ex machina* viendrait troubler la suspension de l'incrédulité consentie par le spectateur face au récit déployé par une pièce de théâtre.

Dean une exposition réussie devrait voir les visiteurs en sortir avec un sentiment d'accomplissement, d'être récompensés de l'effort de leur visite par l'amélioration de leur personne en quelqu'un de « plus connaissant, plus intéressé et plus intéressant »<sup>63</sup> (Edson et Dean, 2000, p. 156).

Outre l'apprentissage, pour l'anthropologue Nelson Graburn les visiteurs de musées sont aussi motivés par un besoin d'association ainsi qu'un « besoin de révérence, une expérience personnelle avec quelque chose de plus grand, plus sacré et hors de l'ordinaire que ce que la maison ou le travail peuvent procurer »<sup>64</sup> (dans Falk et Dierking, 1992, p. 15).

En ce qui concerne la SHC, le souhait qu'ont fait ses concepteurs est justement que les visiteurs puissent voir « les individus, les lieux et les événements qu'ils découvriront en tant que points de départ d'une expérience durable » (Amyot *et al.*, 2017, p. 4). La visite de la SHC vise à procurer une expérience hors du commun, « un lien humain viscéral avec le passé du Canada » (J.-M. Blais dans Amyot *et al.*, 2017, p. 7).

Dans tous les cas, comme le visiteur constitue le sujet d'une transformation qui se veut durable à la suite d'une exposition scénarisée à un objet particularisé, il faut reconnaître la ritualité de l'exposition.

Alors, c'est un rituel ou non ? En définitive cela revient au double regard du chercheur-visiteur (Auziol) par lequel cette recherche propose de comprendre les expositions. D'abord au regard du visiteur de l'exposition, au vécu de cette expérience. Ensuite à celui du chercheur curieux qui assume qu'au final « la distinction entre le rite et le non-rite dépend de la perspective théorique du chercheur » (Jeffrey, 2015, p. 10). J'ai choisi

---

<sup>63</sup> « more knowledgeable, more interested and interesting » [notre traduction] (Edson et Dean, 2000, p. 156).

<sup>64</sup> « Need for reverential experience, a personal experience with something higher, more sacred, and out of the ordinary than home or work are able to supply » [notre traduction] (Nelson Graburn, 1977, dans Falk et Dierking, 1992, p. 15).

d'apprendre à le voir dans les expositions de musée, afin d'en proposer une lecture différente.

### 3.2. Musées et mythes nationaux

La propension à élever certains récits en mythes n'a pas disparu des sociétés modernes (Bouchard; Caillois; Éliade). Il faut bien l'admettre, « notre modernité est pleine de mythes » (Lardellier, 2013, p. 17). La plus grande densité de rituels, de mythes et de symbolisme se trouve dans la proximité des plus puissantes sources d'autorité morale - comme les musées, intimement associés à l'éducation et l'instruction (Hooper-Greenhill, 1994) - car ils peuvent à la fois transmettre et transformer les valeurs d'une société (Turner, 1986, p. 79).

Mythe et rituel sont complémentaires, en ce que « le mythe authentifie le rite et le légitime en lui fournissant des signifiés, le rite actualise et reproduit le mythe en le répétant, en le jouant au niveau moteur et affectif » (Rivière, 1988, p. 13); une interaction qui attire aussi l'attention sur l'aspect performatif et émotif. « Un mythe se raconte » (Tétart, 2007a, p. 556), c'est en somme le scénario que le rite met en scène (Lardellier, 2013, p. 17). Comment comprendre le mythe dans la perspective de la ritualité d'une exposition d'histoire nationale comme la SHC ?

Pour le sociologue et historien des sciences Robert Bud, conservateur émérite au Science Museum de Londres en Angleterre, une institution muséale exerce un rôle mythique en tant que médiatrice d'occasions de contacts authentiques avec un sujet distant et donc traité comme sacré - qui peut être un phénomène scientifique, un événement historique ou même actuel – qu'il est possible d'approcher de façon sécuritaire grâce à la science (Bud, 1988, p. 135). Dans les musées remarque Pomian ce sont des principes reconnus pour leur « validité intersubjective » (Pomian, 1990, p.

185) qui guident le choix et la façon d'exposer des objets; des principes empruntés « à la science, dans certains cas, à l'histoire et notamment à l'histoire de l'art, dans d'autres, ou encore à une idéologie officielle » (Pomian, 1990, p. 185). Ces principes imposent un cadre narratif qui guide les choix d'une institution muséale, ce qui promulgue la primauté de certains points de vue sur le monde et obfusque les autres perceptions de la réalité, à la façon d'un mythe (Silverstone, 1994, p. 167).

Une définition pour le *mythe* est offerte dans le tout récent *Dictionnaire de muséologie* (Mairesse, 2022). Une nouveauté par rapport au précédent *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011) qui ne comportait pas d'entrée pour ce terme. On y définit le mythe en ces mots :

Mythe (angl. *Myth*, esp. *Mito*) - Récit évoquant des faits généralement considérés par les sciences modernes comme largement imaginaires, transmis de génération en génération, bien souvent idéalisés et relatifs à l'explication de phénomènes naturels (création, destruction, évolution du monde) ou sociaux (genèse d'une société, origine d'un phénomène ou d'un groupe social). Si les musées d'archéologie, d'histoire ou d'ethnographie évoquent généralement les mythes, c'est le plus souvent pour leur substituer une vision fondée sur la recherche historique et les connaissances produites par les sciences modernes. Cette logique, que l'on perçoit dès le XIX<sup>e</sup> siècle, a progressivement été remise en cause à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par un certain nombre de sociétés ou de communautés revendiquant ces récits comme des vérités (c'est le cas des musées créationnistes). L'histoire des musées elle-même véhicule encore parfois un certain nombre de mythes autour de leur création, présentant par exemple le Louvre comme le premier musée moderne, ou reliant l'origine au Mousaïeon d'Alexandrie, évoqué comme un établissement similaire aux musées actuels. – Musée (histoire), Recherche. (Mairesse, 2022, p. 453).

La définition proposée par Mairesse associe le mythe à un récit « généralement » et « largement » tiré de l'imaginaire, « bien souvent idéalisé » (et donc objectivement faux aux yeux des sciences modernes) et sa place dans les musées comme l'apanage des musées créationnistes, ou alors comme élément que les résultats des « sciences modernes » doivent remplacer (Mairesse, 2022). Étonnamment, cette définition ne



comporte aucune allusion au rituel. Il est dommage, puisque l'on mentionne la transmission intergénérationnelle dans cette définition du mythe, que ses auteurs ne tissent pas davantage de liens entre le patrimoine et l'identité, alors que des corrélations sacré/patrimoine et exposition/rituel ont été esquissées dans le même ouvrage. Il est également surprenant qu'un ouvrage de référence de la muséologie indique que l'argumentaire pour l'importance de la considération des mythes tiennent surtout à des revendications de groupes idéologiques, alors qu'il existe une littérature académique importante exposant la pertinence de l'étude de ces mécanismes sociaux. Faut-il y voir là encore une conséquence du paradigme rationnel (cf. Brulon Soares) qui hante les musées ?

Il faut examiner plus en détail le concept de *mythe* afin de démontrer la pertinence de sa considération et l'utilisation qui peut en être faite dans le cadre de l'étude des expositions muséales avec la perspective du rituel.

Notons d'abord à titre d'illustration que, comme la définition du *mythe* de Mairesse (2022) en prend acte et que d'autres ont aussi traité, l'histoire des musées colporte sa propre mythologie de récits fondateurs, archétypiques et paradigmatiques. Ce sont les récits du *temple des Muses* et du « mythe d'Alexandrie » (Poulot, 2005, p. 6), les écrits de Quiccheberg (Mairesse, 2014), les cabinets de curiosités et la Révolution française pour les musées européens (Bergeron, 2010, p. 3), ou plus récemment le *Musée imaginaire* de Malraux<sup>65</sup> (Poulot, 2005, p. 89). Il s'agit aussi des récits entourant la création d'institutions muséales, comme la mythification du Louvre en tant que premier des musées modernes (Mairesse, 2022). Pensons également aux récits d'expositions comme la *documenta 5* d'Harald Szeeman, commémorée comme une des plus

---

<sup>65</sup> Dominique Poulot (2005) a remarqué que dans le cas du *Musée imaginaire* par exemple ce « dernier grand mythe contemporain de l'institution [muséale] » (Poulot, 2005, p. 79) avait engendré de nombreux articles et conférences en plus d'influencer la conception de plusieurs expositions (Poulot, 2005, p. 79).

importantes de l'histoire<sup>66</sup>, ou à la controverse de *The Spirit Sings* qui en fit un « moment catalyseur des changements épistémologiques et de pratiques dans le monde muséal » (Franco, 2020, p. 21). Ces mythes et leurs influences - sur la définition d'une institution muséale et de son rôle, de l'exposition ou encore des impératifs de collectionnement – sont de magnifiques sujets de recherche. Cette recherche se concentre toutefois ici sur les mythes en tant que grandes narrations identitaires que l'exposition répète et scénarise, dans le cadre du rituel que constitue sa visite.

Reprenons, ou plus exactement changeons de prise. Le mythe n'est pas à comprendre ici comme une fiction, comme concernant quelque chose d'irréel ou de trompeur (Bouchard), mais comme un « mode symbolique d'appréhension de l'expérience humaine » (Wunenburger, 1994, p. 1). Le récit mythique se considère toujours une « histoire vraie » puisqu'il concerne « ce qui est arrivé réellement », ce qui s'est « pleinement manifesté » (Éliade, 1963, p. 15). C'est « une œuvre anonyme » (Tétart, 2007a, p. 556), une « parole choisie par l'histoire » (Barthes, 1957, p. 182). Ces récits permettent à une société « d'appréhender le réel, de le construire et de s'y représenter » (Tétart, 2007a, p. 557).

Un mythe dévoile la sacralité en racontant les irruptions du sacré dans le monde, comment « une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain » (Éliade, 1963, p. 15) ou une institution (Caillois, 1950, p. 138; Éliade, 1963, p. 15). C'est un récit puissant qui « relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des *commencements* » (Éliade, 1963, p. 15). Le mythe ne dévoile pas un monde de perfection, mais bien le seul monde qui soit possible : ce qui *est*, conséquence d'événements originels irréversibles et ordonnateurs (Segal, 2005, p. 358;

---

<sup>66</sup> L'exposition *documenta 5* a d'ailleurs elle-même connue une réactivation rituelle de son récit mythique en étant le sujet d'une exposition itinérante de passage à la galerie de l'UQO en 2017, voir <https://curatorsintl.org/exhibitions/9380-harald-szeemann-documenta-5>

Tétart, 2007a, p. 556). Il présente les raisons pour lesquelles « les choses sont telles qu'elles sont *aujourd'hui* » (Éliade, 1963, p. 22). En révélant le sacré, le mythe révèle le réel *par excellence* (Caillois, 1950; Éliade). Le rituel encadre cette révélation, il (ré)active le mythe. C'est ainsi que, pour beaucoup d'auteurs, le rituel c'est du « mythe en action »<sup>67</sup>.

Les mythes sont donc à définir comme des représentations collectives qui peuvent prendre des sens multiples; ils sont porteurs d'idéaux, de croyances et de valeurs qui s'expriment au travers de symboles (des objets, des lieux, des événements, des individus) qui acquièrent alors la capacité de la sacralité (Bouchard, 2013b, p. 277). Cette définition est à rapprocher aux propos de Cameron, qui cadre les collections de musées comme un échantillonnage de la réalité, un référentiel composé des valeurs d'une collectivité et des perceptions partagées de son environnement (Cameron, 1971, p. 66).

Bien qu'ils traitent souvent de récits d'un autre temps ou d'événements qui se sont déjà déroulés, les mythes concernent toujours le *présent* et le *réel*. Le seul fait de les réciter est suffisant pour amorcer la répétition et l'actualisation des actes qui sont commémorés (Caillois, 1950; Éliade; Wunenburger, 1994). Réciter les mythes les fait vivre et nous les fait vivre, rend le passé actuel et présent (Caillois, 1950; Éliade; Rivière, 1988, p. 13; Wulf, 2005). Il se trouve donc qu'« on est toujours contemporain d'un mythe » (Éliade, 1957, p. 30) puisque sa récitation suffit pour reproduire<sup>68</sup> les gestes des personnages mythiques (Éliade, 1963, p. 30), pour faire de l'autrefois une autre fois. Le rituel provoque l'activation du mythe et initie un voyage vers le temps primordial, évoqué par le récit mythique (Éliade). L'atteinte de cet espace-temps

---

<sup>67</sup> Selon la formule de l'historien et philosophe des religions Gerard Van der Leeuw (cité par Jeffrey, 1994, p. 24).

<sup>68</sup> Reproduire est à comprendre ici à la fois comme imiter, répéter, recopier, faire advenir de nouveau, mais aussi engendrer, procréer et donc renouveler. À propos des rapports mimétiques du rituel, voir particulièrement Wulf (1998, 2021).

mythique permet la répétition d'actes fondateurs qui ont le pouvoir de « régénérer le monde réel » (Caillois, 1950, p. 137). La religiosité d'une telle expérience est tributaire de cette réactualisation d'événements significatifs (Éliade, 1963, p. 30).

Les mythes sont à considérer en tant que mécanismes sociologiques, en tant que fondements symboliques de toute communauté et de toute nation (Bouchard; Tétart, 2007a, p. 557). Les mythes expliquent une façon d'être dans le monde et à cet effet ils justifient et rendent acceptable l'imposition des limites de l'ordre social<sup>69</sup>. Ils offrent des modèles exemplaires<sup>70</sup> pour toutes les activités humaines significatives et pour toute une société et ses institutions, en transformant les existences en paradigmes, les personnalités historiques en archétypes (Éliade, 1957, p. 32; Éliade, 1963, p. 18; Lincoln, 1989, p. 24).

Même si le récit mythique comporte parfois des événements ou des personnages fantastiques, il possède toujours un ancrage dans le réel (Bouchard, 2014). Pour le sociologue Gilles Tétart « ces distorsions qu'il fait subir au réel révèlent que le mythe est aussi une forme d'interrogation sur le monde, voire une spéculation sur la possibilité d'un monde différent des apparences visibles » (Tétart, 2007a, p. 557). À cet effet, il est aussi promoteur d'idéaux et moteur de transformations. Le mythe « est un modèle qui ne représente pas la réalité empirique, mais qui se construit d'après celle-ci » (Tétart, 2007a, p. 558).

Les figures emblématiques portées par les mythes dans les rituels sont pour le sociologue Michel Maffesoli « des idéal-types, des formes vides, des matrices qui permettent à tout un chacun de se reconnaître et de communier avec d'autres » (Maffesoli, 2019, p. 26). La coprésence d'une multiplicité de ces figures

---

<sup>69</sup> Une observation de l'anthropologue Bronislaw Malinowski, cité par Segal (2005, p. 358).

<sup>70</sup> Bouchard remarque que les représentations collectives archétypiques des mythes ne sont pas des impératifs absolus mais plutôt des matrices qui fournissent les paramètres délimitant l'action et la pensée sociale; les mythes nationaux en sont un excellent exemple (Bouchard, 2014).

emblématiques crée un contexte favorable à la constitution d'un puissant sentiment collectif (Maffesoli, 2019, p. 26). Ainsi qu'il le remarque dans *Le temps des tribus*, « c'est à partir d'un imaginaire vécu en commun que s'inaugurent les histoires humaines » (Maffesoli, 2019, p. 149). Les nations et l'identité nationale sont elles-mêmes issues d'un sentiment d'horizontalité engendré par un imaginaire partagé (Anderson, 1996), par une mythologie nationale (Bouchard).

Les mythologies sont des ensembles de récits qui font communauté, ainsi que le remarque le sociologue Pierre Le Quéau (2005, p. 142). Le partage d'un récit participe d'une dynamique intégratrice aux fondements de l'être-ensemble; il conjugue les perspectives, car c'est son intention d'arriver à « réduire la distance entre un narrateur et son auditeur » (Le Quéau, 2005, p. 130). À cet effet, le sociologue Marcel Bolle de Bal indique que le récit est à comprendre comme un acte cherchant « à créer ou recréer des liens, à établir ou à rétablir une liaison entre les acteurs sociaux séparés » (1999, dans Le Quéau, 2005, p. 130). La recherche de l'intelligibilité nécessaire à la communication fait advenir pour que puisse se pratiquer le récit « une zone intermédiaire d'échange et d'intercompréhension : un tiers formé à partir des matériaux mis en commun par les interlocuteurs » (Le Quéau, 2005, p. 130). Cette zone intermédiaire est « la base de la compréhension intersubjective » (Le Quéau, 2005, p. 131) à partir de laquelle s'édifie la « construction sociale de la réalité » (Le Quéau, 2005, p. 142).

Les musées matérialisent ces zones intermédiaires. L'exposition muséale, puisqu'elle résulte d'une « cristallisation de choix (de collecte, documentation, exhibition) institutionnels, mais aussi plus largement sociaux, qui sont autant d'opérations de médiation » (Davallon et Flon, 2013), « transmet toujours des interprétations, des valeurs, des représentations du monde et de l'histoire » (Schärer, 1999, p. 34).

Puisqu'ils sont publics, les musées offrent « un lieu de la représentation de la société et de ses composantes » (Guzin Lukić, 2005, p. 224). Ce sont ces « zones de contact »

que décrit James Clifford (1997, dans Guzin Lukić, 2005, p. 224). Les objets qui y sont présentés entretiennent le lien social en donnant corps aux récits de la collectivité (Davallon, 2002; Zubrzycki, 2017). Les objets exposés sont les figures symboliques des collectivités disposées dans une zone de représentation (Guzin Lukić, 2005) pensée à cet effet (Davallon et Flon, 2013). Ils rendent réelles les images du récit et en ce sens ils les *réalisent*.

Le récit donne lieu à une expérience de transmission d'expériences<sup>71</sup>. Les récits nationaux, comme toutes les grandes narrations, sont porteurs d'émotions qui marquent la mémoire et ordonnent l'existence (Jeffrey, 2003, p. 15). La charge émotionnelle vécue collectivement par la performance de ces grands récits - bonne ou mauvaise - révèle les valeurs partagées qui font émerger les communautés (Maffesoli, 2019, p. 31) et définissent leur patrimoine (Heinich, 2012, p. 21). Son efficacité peut varier en fonction des thèmes abordés. Il a été remarqué que « la narration attire d'autant plus de sympathies qu'elle concerne les émotions puissantes liées à la mort, à la souffrance, à la misère et à l'impuissance humaine » (Jeffrey, 2003, p. 16).

Une telle « sensibilité commune [...] provient du fait que l'on *participe*, on *correspond* à un éthos commun » (Maffesoli, 2019, p. 40), car « tous les groupes se fondent [...] sur la transcendance de l'individu » (Maffesoli, 2019, p. 124). De cette sensibilité collective naît une solidarité, une « continuité au travers des histoires humaines » (Maffesoli, 2019, p. 31). C'est pourquoi Maffesoli parle de « *transcendance immanente*, *i.e.* ce qui à la fois dépasse les individus et jaillit de la continuité du groupe » (Maffesoli, 2019, p. 124). Comme le rappelle Segalen (2015), dès lors qu'il y a transcendance de l'individu vers le collectif, il y a rituel. Le rituel et le récit qu'il met en scène sont donc de fait toujours en lien avec « l'identité d'une personne ou d'une communauté » (Jeffrey, 2015, p. 10); ils l'exposent, la médiatisent, la renouvèlent. La commémoration

---

<sup>71</sup> Selon Walter Benjamin, dans Le Quéau (2005, p. 130).

d'événements historiques peut ainsi « devenir l'objet de séances rituelles systématiques » (Tétart, 2007b, p. 654), comme peut l'être la visite de la SHC.

Pour l'historien de l'art Donald Preziosi, la raison d'être des musées nationaux est de soutenir la croyance en des concepts abstraits de différenciation, comme l'identité nationale, en fournissant des preuves tangibles de ses manifestations par le rapprochement d'objets qui n'ont sinon pas nécessairement de lien entre eux (Preziosi, 2009, p. 47). Selon Preziosi, il s'agit d'une véritable « pathologie », une forme d'« idolâtrie timide »<sup>72</sup> (Preziosi, 2009, p. 50) envers une fiction instituée dans les musées nationaux qui doit être remise en question (Preziosi, 2009).

En effet, l'histoire a tragiquement démontré les dangers de l'instrumentalisation du mythe et du rituel par des intentions politiques funestes<sup>73</sup> et l'inhérente nécessité de leur examen critique (Bouchard, 2014). Pour le socio-anthropologue Claude Rivière, les rites sont à étudier en lien avec le politique, car « la ritualisation constitue une manière de gérer les conflits en dominant mythiquement et cérémoniellement les forces hostiles : celles de groupes opposés, celles de la mémoire meurtrie, celles de la mort » (Rivière, 1994, p. 9). Rivière va jusqu'à cette affirmation provocatrice en affirmant que « le mythe se fabrique avec les mêmes méthodes que n'importe quel instrument de guerre comme la mitrailleuse ou l'avion, que n'importe quelle tactique de propagande et de publicité » (Rivière, 1994, p. 7). C'est que le sacré révélé par le mythe est une « énergie dangereuse » (Caillois, 1950, p. 21) dont « le problème consiste à la capter et à l'utiliser au mieux de ses intérêts, tout en se protégeant des risques inhérents à l'emploi » (Caillois, 1950, p. 21). Les musées se doivent donc d'y être sensibles.

---

<sup>72</sup> « pathology », « coy idolatry » (Preziosi, 2009, p. 50) [notre traduction].

<sup>73</sup> Notamment au 20<sup>e</sup> siècle par les régimes communistes et nationaux-socialistes (Éliade, 1957, p. 25; Freedon, 2003, p. 114; Jeffrey, 2011, p. 29; Rivière, 1988; Wulf, 2021, p. 15; Wunenburger, 2009).

Il ne faut cependant pas voir nécessairement que du mal dans le mythe (ou le rituel ou le sacré). Les mythes sont la plupart du temps porteurs des plus nobles aspirations de l'Humanité (Bouchard, 2013a, p. xiii). Les musées mobilisent déjà constamment la puissance d'évocation des mythes; en les attaquant ou en les diffusant. S'il s'agit bien là d'éléments fondamentaux de l'expérience humaine - comme le soutiennent une bonne part des auteurs cités ici - une telle potentialité doit être étudiée et discutée.

Même s'ils n'ont en apparence pas de conséquence aussi évidente sur l'intégration des individus à un groupe que dans le cas, par exemple, de cérémonies de citoyenneté, les rites liés au politique ont tout de même essentiellement pour fonction de présenter les normes sociales partagées par une communauté (Rivière, 1994, p. 6). Comme le mentionne Wulf :

en tant que Canadien, on se distingue d'un Chinois et on voudrait aussi représenter cette différence. C'est [*sic*] les rituels qui rendent possible la production de cette différence et la représentation d'une identité collective. De ce fait, les rituels peuvent canaliser la violence – comme René Girard l'a montré – sous des formes non destructives et socialement acceptables. (Wulf, 2017, p. 32).

La visite de la salle de l'Histoire canadienne, si on la considère comme un rituel politique, ne confère pas la citoyenneté au sens juridique, mais elle expose le rôle et la place de ceux qui participent à la réalité canadienne, elle en fait l'émulation et participe à sa régénération; elle en dévoile les archétypes. Les récits qui y sont présentés renforcent l'identité et l'appartenance à la communauté en offrant une expérience commune d'un pourquoi de l'aujourd'hui. Les objets exposés sont la preuve des récits qui ont mené à l'existence de cette réalité canadienne. Ils sont les fils qui tendent les



multiples tissus de la courtoisie canadienne, unis symboliquement par la machine à coudre de Joan O'Malley<sup>74</sup> (voir la Figure 2).



Figure 2: La machine à coudre de Joan O'Malley.  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier.

En visitant de la salle de l'Histoire canadienne, le visiteur est exposé aux récits de nombreux actes de violence (massacre des Hurons, déportation des Acadiens, guerres mondiales, pensionnats autochtones, etc.). Le contenu et l'environnement de l'exposition paramètrent la réception de cette violence<sup>75</sup>, ils enjoignent tacitement à prendre position (Wolbert, 2004). Ce positionnement qu'entraîne la réaction au

---

<sup>74</sup> Joan O'Malley à cousu le premier modèle du drapeau canadien actuel (voir Amyot *et al.*, 2017, p. 169). Outils de la genèse d'un symbole, sa machine à coudre de marque Singer est exposée dans la troisième galerie de la SHC et apparaît également dans le catalogue de l'exposition (Amyot *et al.*, 2017, p. 169-170).

<sup>75</sup> Il est possible d'interpréter ici le terme violence dans un sens très large. La sélection d'objets pour être exposés est une forme de violence symbolique puisque qu'elle les sépare de leur monde d'origine ou de leur signification ordinaire. D'un tel point de vue on dira que la contemplation de tels objets acquiesce du système de valeurs qui a autorisé cette violence. Cette observation se rapproche de Duncan et Wallach (1978) et Duncan (1995) sur les liens entre les musées et le pouvoir idéologique.

contenu de l'exposition - quel qu'il soit<sup>76</sup> - place le visiteur dans le rôle du héros d'un script, car c'est lui qui réagit (Wolbert, 2004, p. 198). L'exposition permet de réguler ces tensions dans un mode socialement acceptable, une caractéristique fondamentale du rituel (Jeffrey, 2011, p. 24). Cette violence transcende le monde de l'exposition et rejoint notre plan d'existence.

Reprenant l'anthropologue Maurice Godelier, Davallon remarque que le patrimoine arrive à « faire fonctionner la science sur un plan social et symbolique, comme une mythologie, comme un récit des origines » (Davallon, 2006, p. 180). Une mythologie « scientifiquement fondée » (Davallon, 2006, p. 180). Le patrimoine constitue aujourd'hui le « principal support de l'identité nationale » (Pomian, 2010, p. 55). La médiatisation d'un récit national régénère l'identité collective grâce à la mise en valeur d'une sélection particulière de faits historiques et la diffusion d'un discours ritualisé destiné aux masses (Tjaden, 2012).

Les musées nationaux constituent des espaces performatifs<sup>77</sup> pour ces récits nationaux, ils participent à en définir l'image (Knell, 2011). Ils contribuent à la formation et la diffusion d'une identité nationale, ils sont une partie visible du pouvoir (Weiser, 2017). Ils participent à l'agenda national en créant une expérience de contact qui concrétise la nation et qui permet ainsi de la ressentir (Buggeln *et al.*, 2017; Zubrzycki, 2017).

Cette réification de la communauté et de la nation est un effet de la ritualité des musées (Duncan, 1995). Dans le cas de la SHC, c'est l'existence de la *res canadensis* - la chose canadienne - qui y est justifiée et par là celle des limites abstraites qui la concrétisent (les frontières, l'identité nationale, le système politique, etc.).

---

<sup>76</sup> Que l'on soit émerveillé ou horrifié par les événements qui sont présentés, la prise de position fait participer le spectateur à la scène et à l'exposition (Wolbert, 2004).

<sup>77</sup> Une mention du performatif que Schechner ne manquerait sûrement pas de souligner. Toutefois, comme le rappelle Jeffrey (2015), que l'on parle de performance ou de mise en scène revient à la même chose, puisqu'il s'agit en tous les cas de l'activation de rôles sociaux.

Une telle perception du mythe implique que des récits différents engagent différents imaginaires, différentes compréhensions; des intersubjectivités qui engendrent des communautés aux réalités différentes et qui nécessitent alors des points de rencontre différents. Une situation particulièrement visible et une nécessité pressante à notre époque où les médias électroniques ont à la fois étendu et multiplié les zones de contact entre les imaginaires. Les rituels – et donc les expositions muséales à la lecture qui en est faite ici – ont le potentiel de canaliser cette effervescence de divergences possibles grâce à une synchronisation des imaginaires par l’expérience partagée de récits dont l’aire de la zone de rencontre (et donc son efficacité intégratrice) est augmentée par la recherche d’intelligibilité et de points de vue multiples.

Une consultation de divers intervenants d’institutions muséales canadiennes effectuée en 2018 par les parlementaires membres du Comité permanent du patrimoine canadien a conclu que « les musées jouent un rôle important dans la société canadienne et sont essentiels à ses collectivités; les musées sont des endroits où l’on partage des connaissances et où l’on célèbre la diversité de tous les Canadiens » (CHPC, 2018, p. 42).

Les récits choisis pour peupler la SHC sont chargés de ces symboles porteurs d’émotions qui unissent les communautés. En les récitant, il est possible d’en faire l’expérience et ainsi de participer à l’identité canadienne. Présentés ensemble, ils construisent le grand récit du patrimoine canadien et de la réalité canadienne : une mythologie canadienne.

### 3.2.1. Mythes du Canada

Les institutions muséales font partie de la Cité, comme le remarque Roland Arpin (1999) qui a fondé et dirigé le musée de la Civilisation à Québec. Puisqu’elles sont

publiques, elles ont une fonction politique, qui peut parfois être instrumentale (Arpin, 1999). Pour Arpin, toutes les expositions de musée « tiennent un discours porteur de sens et d'idéologie; elles servent une cause, un point de vue pour le meilleur intérêt de la Cité » (Arpin, 1999, p. 11). Aucun des choix effectués dans le projet d'une exposition n'est neutre, ils participent tous à la transmission d'un message, d'un point de vue (Arpin, 1999, p. 12). C'est pourquoi il a été remarqué que « les musées d'histoire s'inscrivent communément dans une perspective identitaire, pour défendre une confession, une nation ou des communautés » (Poulot, 2005, p. 22).

Les mythes mis en scène par le rituel de la SHC sont ceux qui forment le patrimoine canadien. Ce sont les *Récits du Canada*, comme le titre le catalogue de l'exposition (Amyot *et al.*, 2017) et autour desquels elle s'organise. Ces mythes permettent d'affirmer au monde les réponses aux questions existentielles posées par la réalité canadienne et auxquelles le projet tente de répondre : « qui sont les Canadiens ? D'où viennent-ils ? Où vont-ils ? » (MCH, 2016, p. 37). Ils relatent les épisodes de l'apparition de la réalité canadienne; ils sont les récits emblématiques qui sont acteurs et témoins de cette genèse et de sa particularité et qui forment la raison d'être de cette exposition : l'Histoire - avec une majuscule - canadienne :

la salle de l'Histoire canadienne met en valeur l'histoire du pays depuis l'époque des premiers établissements humains jusqu'à nos jours, et montre les diverses façons dont les relations humaines, la politique, l'économie et les forces internationales ont façonné son vaste territoire. (Amyot *et al.*, p. 9)

George MacDonald disait des mythes qu'ils « sont en réalité des équations denses, des repères de la pensée et du comportement des peuples; ils condensent la réalité sous une forme stylisée à orientation morale » (dans Macguire, 1989, p. 45). Le MCC a ainsi été pensé pour être un projecteur pour le « Mythe culturel canadien » (G.F. MacDonald, dans Macguire, 1989, p. 45).

La SHC a repris cette mission, bien que dans des termes différents. Les messages qu'elle diffuse ont été élaborés autour de six principes directeurs : « le récit national, l'héritage, l'authenticité, l'expérience humaine, les perspectives multiples et la participation » (Amyot et Leblanc, 2017, p. 61). Le but de cette exposition est de « raconter l'histoire du Canada et de ses habitants, depuis l'époque des premiers établissements humains jusqu'à nos jours. » (Amyot *et al.*, 2017, p. 9). L'exposition de la SHC est organisée autour de 18 récits mythiques, chacun s'imbriquant pour évoquer la mythologie canadienne (voir l'ANNEXE A).

Le rituel proposé par cette exposition permet de rendre tangible la *res canadensis*; la chose canadienne. Il la révèle et la fait vivre, la répète et la fait apparaître à *nouveau*, chaque fois renouvelée par sa représentation et son expérience. Il régénère l'identité canadienne et l'existence du Canada. Au sortir de cette exposition le visiteur devrait avoir en tête comment le pays est devenu « ce qu'il est aujourd'hui », que l'histoire canadienne est « faite de conflits, de luttes, de pertes, de succès, de réalisations et d'espoirs » et enfin que « cette histoire est partout autour de nous ; elle est à propos de nous, nous façonnons son avenir » (Amyot & Leblanc, 2017, p. 61).

Dans notre exemple de la SHC, le manteau du général Wolfe, le chandail de Maurice Richard et celui de Terry Fox, n'ont pas forcément de liens entre eux autres qu'en tant que partie d'une collection de vêtements exposés sous un même toit. Ils représentent cependant beaucoup plus et encore davantage lorsque liés dans un même grand récit : ils incarnent une histoire nationale, une identité, ils habillent le corps de la nation. Ils deviennent symboliques des valeurs canadiennes : ils les illustrent, ils en sont les figures. Cette importance justifie leur collectionnement et leur exposition.

Sur le site internet du Musée canadien de l'histoire, on peut lire à propos de la SHC qu'« au contact d'artefacts authentiques et de récits passionnants, le public peut

explorer des événements ou des courants historiques, puis aller à la rencontre d'individus qui ont façonné ce vaste pays et qui continuent de lui donner forme. »<sup>78</sup>.

L'objectif de la visite pour Chantal Amyot, directrice du projet de l'exposition de la SHC, est qu'elle procure le vécu d'une « expérience sociale » ; le visiteur « doit avoir la sensation de faire partie d'un événement social » (citée par Vallée, 2016). Pour reprendre les mots que le directeur général du MCH Jean-Marc Blais signe alors en préface du catalogue de l'exposition de la SHC, l'une des qualités de l'expérience de celle-ci est de donner aux visiteurs le sentiment de « jouer un rôle important dans un continuum historique » (dans Amyot et al., 2017, p. 7).

Ainsi lors de la visite, grâce à la réactualisation des récits dont les objets exposés sont les indices, l'exposition de la SHC propose aux visiteurs de chasser le bison au précipice Head-Smashed-In, rencontrer Nuvumiutaq (voir la Figure 3, p. 79), assister à la déportation des Acadiens ou à l'arrivée d'immigrants comme de réfugiés, d'être témoins de la confrontation des armées de Wolfe et de Montcalm comme de la conscription et de courir dans les bois à la recherche de pelleteries ou sur les routes du pays à la recherche d'espoir aux côtés de Terry Fox.

---

<sup>78</sup> Voir <https://www.museedelhistoire.ca/al/rapport-annuel-2017-2018/la-salle-de-lhistoire-canadienne>.



Figure 3: Nuvumiutaq  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier

### 3.3. Muséalité, patrimoine et sacralité

Comme il a été présenté, le sacré se révèle dans le mythe par le rituel comme le patrimoine est dévoilé par le récit d'une exposition. Comparer le musée à un temple, à un site dédié à la tenue de rituels, révèle l'empreinte de la sacralité dans l'activité muséale, tant chez les visiteurs que chez le personnel chargé de l'intendance de leur puissance numineuse (Weil, 1995, p. 7). Si l'institution muséale génère de la sacralité d'une façon semblable à la croyance religieuse il est alors possible de questionner les corrélations entre la notion de sacré pour la religion et celle de muséalité pour la muséologie (Mairesse, 2018, p. 15). Preziosi est allé jusqu'à suggérer que la religiosité

n'était peut-être en fait qu'une forme de rhétorique muséale (Preziosi, 2009, p. 38). En effet la muséalité, comme la sacralité, est la documentation d'un potentiel pour l'expression d'une relation particulière avec le réel. Dans ce contexte, la foi est la confiance dans la pertinence d'un système (qu'il soit scientifique, religieux ou patrimonial) pour expliquer le réel. Cette pertinence est acquise du milieu culturel.

Le sacré s'incarne dans des réalités matérielles (Wunenburger, 2009). Les objets de musées sont-ils alors à comprendre comme sacrés, comme des reliques auxquelles le rituel de l'exposition muséale régule l'expérience de contact ? La question mérite d'être posée; elle est même fondamentale : pour Davallon cela revient à interroger la raison pour laquelle des objets sont considérés patrimoniaux, pourquoi on accorde autant d'importance à leur collection et à leur conservation « sous peine de mettre en péril l'ordre social » (Davallon, 2006, p. 176). Le rituel, rappelons-le, implique à la fois ordre du cosmos et ordre des humains entre eux; rapport au réel et rapport au social.

L'actualité de ce sujet est illustrée par la tenue en octobre 2018 à Téhéran du 41<sup>e</sup> symposium de l'ICOFOM sous le thème *La muséologie et le sacré* (ICOFOM, 2018). Toutefois, ce n'est pas uniquement du « sacré au prisme de la muséologie » (comme le titre le texte de Mairesse, 2019) dont il faut discuter ici. Cette réflexion est certes intéressante et nécessaire pour ce qui a trait à l'exposition d'artefacts liés aux croyances religieuses ou pour les sciences religieuses et la théologie. Cependant, pour pleinement comprendre l'exposition comme phénomène rituel il ne faut pas craindre d'interroger à l'inverse la muséologie au prisme du sacré. À cet effet, suivons l'invitation du muséologue et anthropologue Bruno Brulon Soares et

supposons qu'il existe une telle chose que la magie des musées, plutôt que de renier notre foi [...] nous pourrions l'accepter en tant qu' « acte de communication » (Favret-Saada, 2007) qui permet la médiation entre ce qui est connu et l'inconnu. Alors, et seulement alors, pourrions-nous



connecter avec une forme particulière d'expérience humaine, l'expérience sacrée qu'est l'expérience muséale (Brulon Soares, 2018, p. 46).<sup>79</sup>

Connecter à l'expérience muséale comme avec le sacré ? Le « paradigme de la raison » (Brulon Soares, 2018, p. 46) enjoit à voir là une disjonction irréparable. Afin de faire passer le courant entre les deux, il faut poser la compréhension du sacré dans le cadre de l'exposition muséale et du patrimoine; s'affranchir du cadre des religions pour se rapprocher des expositions de musées par une réduction à l'essentiel : une relation au réel par le social et le symbolique.

Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011) fait une modeste place au sacré et le définit ainsi :

Sacré (angl. *Sacred*, esp. *Sagrado*). Dérivé du latin *sacer* (=séparé) et de l'opposition entre *sacrum* et *profanum*, le sacré désigne ce ou celui qui ne peut être touché sans souillure. Le sacré, qui est le domaine du divin, est séparé du monde profane. Les objets de musée ressortissant au sacré posent des problèmes tout à fait particuliers, tant pour leur conservation que pour leur exposition. Alors qu'ils furent longtemps traités comme n'importe quel objet de nature ethnographique, les communautés auxquels ils appartiennent ou ont appartenu réclament désormais un droit de regard sur la manière dont ils sont exposés, lorsque même ils n'en interdisent pas l'exposition. De manière plus générale, le musée d'art, présenté à de nombreuses reprises comme un temple (Gilman) apparaît lui aussi, pour les populations occidentales, comme un lieu sacré, dès lors que de nombreux gestes (ne pas toucher les objets) évoquant la possible souillure, et que ses visiteurs sont invités à adopter une démarche qui n'est pas sans rappeler le rituel. De tels rituels n'excluent pas, par ailleurs, la profanation. - Patrimoine. (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 659).

Il s'agit d'un ajout aux termes entrants dans la considération des ouvrages détaillant le vocabulaire francophone de la muséologie. Le précédent *Petit glossaire de muséologie*

---

<sup>79</sup> « Let us suppose that there is such thing as museum magic, instead of struggling to deny our faith. [...] we might accept it as an 'act of communication' (Favret-Saada, 2007) that enables mediation between what is known and the unknown. Then, only, then, can we connect to a particular form of human experience, the sacred experience, that is the museum experience » (Brulon Soares, 2018, p. 46) [notre traduction].

proposé par Desvallées (1998) n'ayant pas offert de définition du *sacré*<sup>80</sup> – ni du *rituel* d'ailleurs. Le tout récent *Dictionnaire de muséologie* (Mairesse, 2022) reprend intégralement cette définition du sacré. Les trois ouvrages n'associent pas directement *muséologie* et *sacralité*, bien que des corrélations soient pourtant soulignées entre les idées de *séparation* et la *muséologie* (Desvallées, 1998, p. 243), celle de *séparation*, d'*objet* et de *muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 661), ou encore le *sacré* et le *patrimoine* (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 659; Mairesse, 2022, p. 584).

La définition du *sacré* offerte par Desvallées et Mairesse (2011) renvoie principalement à la problématique de la présentation dans les expositions muséales d'objets reconnus comme appartenant au champ des croyances religieuses. On y traite aussi de la dialectique entre sacré et profane, entre pureté et souillure; en plus de considérer l'origine latine<sup>81</sup> du terme, qui pointe au divin, mais que l'on associe ici surtout à l'idée de séparation (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 659). Cette définition mentionne tout de même la comparaison entre un musée d'art et un temple, d'après un ouvrage de l'historien de l'art Benjamin Ives Gilman<sup>82</sup>, expliquée par la perception de ce type d'institution muséale comme un lieu sacré pour les cultures occidentales, qui se constate par l'observation de l'adoption de comportements spécifiques par les visiteurs (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 659).

Concernant ces comportements spécifiques, il est vrai qu'avant d'entrer dans un lieu sacré il convient d'abandonner des habitudes ordinaires, normales ou nécessaires (comme manger ou parler) et d'adopter plutôt « le silence, la veille, la retraite,

---

<sup>80</sup> La seule présence du terme *sacré* dans le *Petit glossaire de muséologie* (Desvallées, 1998) se trouve dans la définition de *relique (culturelle)* (p. 242). Cette définition de la relique est reprise intégralement dans le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 654).

<sup>81</sup> Cette attention pour l'étymologie du terme est rare dans cet ouvrage, la majorité des autres entrées se contentant d'offrir des équivalents en anglais ou en espagnol.

<sup>82</sup> Une comparaison qui mériterait un rafraîchissement, le texte de Gilman ayant été originalement publié en 1918.

l'inaction, le jeûne et la continence » (Caillois, 1950, p. 44). C'est le cas dans de nombreux musées et les visiteurs se conforment souvent à ces règles sans même y réfléchir<sup>83</sup>. Par leur implication physique, de telles règles permettent une corporalisation du rituel : elles l'inscrivent dans les corps. Dans le cas de la visite de la salle de l'Histoire canadienne, les visiteurs doivent se soumettre à un ensemble de règles afin d'être aptes au passage. Le MCH a défini un code de conduite pour les visiteurs, présenté sur son site web<sup>84</sup>. Ce code de conduite interdit certains comportements afin de maintenir la quiétude des lieux et la sécurité des collections. Il est par exemple interdit de manger dans les salles, de perturber la quiétude des lieux, de toucher aux vitrines d'exposition, ou encore de s'y promener en patins à roulettes.

L'idée de séparation est constitutive de toute religiosité; « il n'y a pas de religion sans séparation, [...] toute séparation contient ou conserve par-devers soi un noyau authentiquement religieux » note le philosophe Giorgio Agamben (2007, p. 39). Une telle pensée scinde le monde entre sacré et profane, ordre et chaos, réel et irréel (Caillois, 1950; Éliade). Leur division sécuritaire est garantie par des règles à respecter, par des comportements interdits (Segalen, 2009, p. 15). Les frontières de cette conception dichotomique, qui séparent aussi le sacré et le séculier, sont plastiques et varient en fonction du contexte culturel (Schechner, 1993), spatial et chronologique (Dufour et Boutaud, 2013, p. 20)<sup>85</sup>.

Le concept du sacré ne concerne toutefois pas uniquement des phénomènes du champ religieux, il le déborde largement (Jeffrey, 1994, 2015; Rivière, 1988, 1994). Même si beaucoup d'auteurs associent historiquement le sacré à la religion, il la précède et n'en

---

<sup>83</sup> Les structures rituelles ne sont pas toujours apparentes à ceux qui y participent (Segalen, 2009, p. 29).

<sup>84</sup> Voir sur le site du MCH au <https://www.museedelhistoire.ca/visiter/code-de-conduite-des-visiteurs/>.

<sup>85</sup> « L'homme sacralise et désacralise à sa guise, selon les époques, les sensibilités, les imaginaires, etc. » (Dufour et Boutaud, 2013, p. 21).

dépend pas<sup>86</sup> (Dufour et Boutaud, 2013). Maffesoli décrit dans la postmodernité un mouvement de « réenchantement du monde » (Maffesoli, 2018, p. 8), qui s'observe par l'omniprésence d'un « sacré postmoderne » (Maffesoli, 2018, p. 8) qu'il présente comme une « forme diffuse d'un sacré ne se réduisant pas à l'ordre du religieux, mais contaminant l'ensemble de la société » (Maffesoli, 2018, p. 8). On retrouve ces nouveaux aspects du sacré postmoderne dans l'influence des modes, des divertissements, dans le contenu des productions médiatiques, dans des phénomènes issus autant des religiosités traditionnelles que d'un attrait pour l'ésotérisme et la magie, l'imaginaire fantastique ou la psycho-pop, dans ce qui sépare du banal, du quotidien (Wunenburger, 2009). Pour l'illustrer simplement et revenir aux objets de musées Belk distingue comme profane ce qui tient de l'ordinaire et du commun et comme sacré ce qui se démarque par sa « capacité à générer de la révérence »<sup>87</sup> (Belk, 1988, p. 320).

Le sacré, comme le rappelle le sociologue Roger Caillois, est la « source de toute efficacité [...], une énergie dangereuse » (Caillois, 1950, p. 21), qu'il faut protéger de la spoliation comme des risques de son emploi. C'est pour cela que le sacré est « séparé », « réservé » et « mis hors de l'usage commun », « protégé par des prohibitions » (les tabous et les interdits) (Caillois, 1950, p. 127). Pour Éliade, « le sacré est fort, puissant, parce qu'il est *réel*, il est efficace et durable » (Éliade, 1957, p. 162). Les rites sont tels des dramaturgies, des performances qui permettent de « vivre » la connaissance du sacré (Éliade, 1963, p. 30), ils donnent le moyen de réguler les rapports mutuels de l'être humain avec la puissance du sacré, de s'en approcher sans péril (Caillois, 1950, p. 18-22). Observer les prescriptions du rituel permet de se purifier, afin d'être apte à un passage sécuritaire du monde profane à celui du sacré

---

<sup>86</sup> C'est pourquoi il n'est pas tenté ici de voir une évolution historique du sacré à partir des religions vers les musées. L'intérêt à considérer simultanément les deux phénomènes (le religieux et le muséal) est au niveau de leur essence, de ce qui provoque la nécessité de leur existence dans toute société et à toute époque.

<sup>87</sup> « capable of generating reverence » [notre traduction] (Belk, 1988, p. 320).

(Caillois, 1950, p. 44), car le passage liminaire lors d'un rituel est une mort figurée qui permet de rejoindre et de partager le même plan d'existence que cet autre monde et d'y évoluer de façon sécuritaire (Segalen, 2009, p. 39; Turner, 1966, p. 95).

Le terme *numineux* a été utilisé par le théoricien des religions allemand Rudolf Otto pour évoquer, sans la rendre exclusive à la religion, l'expérience particulière que provoque le sacré; un mélange d'extase, d'effroi, de mystère et de puissance, comparable au mysticisme et à l'expérience du beau, du sublime, du fascinant (Otto, 1949). L'avantage de cette approche centrée sur l'expérience est l'élargissement de l'étude de son étude hors du champ des phénomènes religieux, à celui du politique par exemple (Rivière, 1988, p. 10). Pour Otto, « tout sentiment esthétique profond a un caractère religieux » (Otto, 1949, p. 124); aussi voit-il dans les réactions que peut provoquer l'architecture une preuve de la possibilité du numineux dans l'art. Buggeln (2017) notamment utilise ce terme pour décrire les effets de l'impression sur le visiteur de l'architecture grandiose de certains musées. Pour Davallon c'est le sublime évoqué par les objets de musées qui en fait des objets sacrés (2006, p. 184). Le sociologue Marcel Mauss remarque quant à lui que le « caractère naturel des rapports entre les phénomènes esthétiques et la religion » (dans Cazeneuve, 1968, p. 64) résulte de la dynamique des représentations collectives propre à chaque société.

L'aspect collectif est déjà mis en évidence chez Durkheim, pour qui « les représentations religieuses sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives » (cité par Segalen, 2009, p. 16). Les représentations sacrées, tout comme les rites qui les encadrent, sont « créés et qualifiés par la collectivité » (Cazeneuve, 1968, p. 69), par un sentiment collectif (Segalen, 2009, p. 5). Pour le philosophe Régis Debray, « là où il y a un nous, il y a une sacralité » (dans Dufour et Boutaud, 2013, p. 22). La représentation de la collectivité est donc également d'essence sacrée, tout comme les objets qui la symbolisent.

Les expositions projettent ces représentations. Comme définie par Nada Guzin Lukić :

La notion de représentation concerne les pratiques et les formes culturelles au moyen desquelles les sociétés interprètent et décrivent le monde autour d'elles et se présentent à d'autres. Elle implique un ensemble de manifestations ou de productions culturelles, comme les expositions, par lesquelles des significations sont constituées et communiquées (Guzin Lukić, 2005, p. 225).

Le lien au collectif, à la communauté et à sa représentation est donc encore une fois essentiel à la perspective du rituel sur les expositions de musées, puisque « la définition qu'une société se fait d'elle-même se transpose dans ses institutions culturelles » (Guzin Lukić, 2005, p. 224). Les musées, comme les temples, concentrent et diffusent ces représentations collectives (Cameron, 1971), ils la communiquent.

En considérant le sacré dans une perspective de communication, Dufour et Boutaud le dépeignent comme un espace figuratif : « le sacré trouve à s'incarner, au sens premier de *prendre corps*, se faire chair, dans des objets et des mythes, à se déployer à travers des postures, des jeux et des rites, qui l'inscrivent dans une esthétique figurative » (Dufour et Boutaud, 2013, p. 21). Comme ils l'observent,

cette capacité de comprendre symboliquement le monde, inhérente au sacré, n'est pas fantaisiste ou laissée à la libre interprétation de chacun, elle dépend d'une syntaxe, de la codification d'une croyance, d'une tradition, d'une culture à laquelle l'individu a été formé par un enseignement, voire une initiation (Dufour et Boutaud, 2013, p. 22).

Prenons maintenant la définition d'*objet* dans son sens le plus large, qui inclut éléments matériels, phénomènes, événements, souvenirs, bref tout ce qui peut être sujet d'une objectification et de sa représentation, tout « ce qui se présente à la pensée, qui est occasion ou matière pour l'activité de l'esprit »<sup>88</sup>. Tout objet donc, quel qu'il soit et à tout moment, peut acquérir (ou perdre!) la qualité de sacralité « et revêtir ainsi aux yeux de l'individu ou de la collectivité un prestige sans égal » (Caillois, 1950, p. 19), dès

---

<sup>88</sup> Tiré de la définition d'*objet* du dictionnaire *Le Robert*, voir <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/objet>.

lors qu'il est traité comme tel (Durkheim dans Segalen, 2009, p. 70; Dufour et Boutaud, 2013), en tant qu'émissaire d'une réalité symbolique (Wunenburger, 2009).

Le sacré est en conséquence à la fois objectif et subjectif :

Il est objectif au sens où il repose sur des réalités matérielles consacrées auxquelles sont rattachées des significations par un savoir partagé et véhiculé par des mythes et des transmetteurs. Mais il est aussi subjectif, car rien n'oblige à reconnaître la sacralité d'une réalité si elle n'est pas posée et proposée comme telle par le champ de croyances auquel on adhère. (Wunenburger, 2009, [s.p.]).

La signification des objets n'existe ainsi « que dans leur rapport avec l'individu et la société », note Schärer (1999, p. 32). Ce qui sacralise les objets, c'est d'abord le geste du collectionnement qui les singularise et en fait les agents d'une expérience transcendante (Belk, 1988). La muséalisation d'un objet est semblable à une sacralisation, notamment parce qu'il y a acte de séparation, un retrait de l'objet du monde ordinaire (Amirou, 2000, p. 69; Paine, 2013, p. 2). Le processus d'individualisation en change la fonction et donne à l'objet ordinaire une qualité de signification sociale qu'il est possible de qualifier de sacrée (Amirou, 2000, p. 69).

L'accumulation et la coprésence de tels objets réunis dans une collection accroît encore davantage leur valeur symbolique et sociale (Belk, 1988, p. 320). La concentration d'objets collectionnés dans un espace commun comme un musée en fait donc un espace particulier, sacré, dont les prescriptions des rituels permettent d'entretenir la sacralité (Belk, 1988, p. 320). Pour Davallon,

les objets deviennent des objets de musée par un acte à caractère public qui leur a conféré ce statut. Les objets de musée sont tels parce que reconnus, définis et traités comme tels. Nous pouvons alors les déterminer comme des *musealias*; ce sont des objets de collection, moins considérés comme des choses (du point de vue de leur réalité physique) que comme des êtres de langage (dignes d'être conservés et présentés) et des supports de pratiques sociales. Les pratiques qui visent ces objets répondent à des

règles précises et socialement définies. (Davallon, 1992, dans Bergeron, 2010, p. 408).

Élever un objet au statut de patrimoine est une « mise en distance symbolique et sociale » (Amirou, 2000, p. 69). Le processus de patrimonialisation est semblable à une sacralisation en ce qu'il canonise une sélection de formes d'expression culturelle (Meyer et de Witte, 2013, p. 276). Leur passage au musée accentue encore leur valeur symbolique en les révélant comme cardinales d'un espace sacré (Meyer et de Witte, 2013, p. 276).

Selon Davallon, deux arguments conduisent à penser la sacralité des objets de patrimoine : leur « caractère sublime » et la logique du don<sup>89</sup> qui crée un lien à leurs propriétaires originaux par l'imagination (2006, p. 177). S'appuyant lourdement sur Godelier, Davallon remarque que le sacré est l'expérience d'« un certain type de rapport des hommes à l'origine des choses » (2006, p. 177). Il a été évoqué précédemment comment il était possible d'associer ce rapport à la dynamique du mythe et du rituel. Cette expérience est comparable à « l'expérience sublime du passé » permise par les objets de patrimoine (Davallon, 2006, p. 178-179).

Mairesse présente une objection à la considération de la sacralité au même plan que la muséalité alors qu'il perçoit une disjonction entre les « perspectives sur le Réel » (Mairesse, 2019) offertes par la muséalité et la sacralité. C'est cependant considérer que le sacré réfère à un univers de signification qui ne concorde pas au réel, qui lui serait parallèle ou étranger, ce qui n'est pas le cas. Le sacré ne renvoie pas, comme la lecture qu'en fait Mairesse, à une « autre réalité » (Mairesse, 2018, p. 14). Le sacré est « tout autre »<sup>90</sup> certes, mais en ce qu'il est la manifestation du réel *par excellence*

---

<sup>89</sup> Davallon (2006) fait référence à la théorie du *don* de Marcel Mauss qu'il applique au patrimoine.

<sup>90</sup> Pour qualifier le sacré Otto et Éliade utilisent de façon récurrente l'expression allemande *ganz andere*, souvent traduite par *tout autre* (voir Otto, 1949; Éliade, 1965) ou « radicalement autre » (voir Dufour et Boutaud, 2013, p. 19 et aussi Wunenburger, 2009).



(Caillois, 1950; Éliade, 1957, 1965); il cristallise une représentation de la réalité, il en est la figure symbolique. Il transcende le réel, il est « saturé d'être » (Éliade, 1965, p. 18) autant que les objets de musée sont « gorgés de sens » (Davallon, 2006, p. 180).

À la suite de ces auteurs, il est possible de convenir que les objets qui sont les sujets des représentations muséales sont des représentations collectives qui expriment des réalités collectives, et qu'ainsi la sacralité est au rituel ce que la muséalité est à l'exposition : un rapport spécifique au réel. Concevoir la muséalité et la sacralité au niveau de la relation au réel d'une collectivité transcende les horizons disciplinaires et permet une compréhension commune des musées et des temples, de la muséalité et de la sacralité, du patrimoine et du mythe, des objets de patrimoine et des reliques, de l'exposition et du rituel. La ritualité de l'exposition permet cette perspective : une coupe transversale qui va à l'essence de la relation au réel et dévoile le muséal.

### 3.3.1. Reliques du Canada

Dans *Le musée imaginaire*, Malraux (1965) écrit que le pouvoir d'attraction des musées est dû à ce qu'ils ont le pouvoir de tirer les choses de l'oubli, de participer à leur résurrection, car « le vrai Musée est la présence, dans la vie, de ce qui devrait appartenir à la mort » (Malraux, 1965, p. 256). Pour la muséologue britannique Susan Pearce, ils ont le pouvoir d'en invoquer les fantômes (1992, p. 45). Les objets exposés peuvent aussi transformer de façon bénéfique ceux qui les contemplent, par la présentation d'un sujet inspirant et les émotions qu'ils suscitent (leur « beauté », écrit Paine, 2013, p. 74); ils ont acquis une puissance spirituelle et la capacité d'élever l'âme par leur contemplation - des capacités qui évoquent les croyances religieuses et le pouvoir des reliques, même si les objets exposés sont d'origine séculaire (Paine, 2013, p. 71).

Plus de 1500 artefacts sont présentés dans la SHC (Amyot et Leblanc, 2017, p. 64). Si l'on considère leur sacralité, c'est-à-dire leur capacité à évoquer une relation spécifique à la réalité, il est alors possible de s'interroger à propos de la ressemblance de ces objets à des reliques.

Pour le muséologue Yves Bergeron les objets historiques de la collection du MCC - dont le MCH a hérité - témoignent de ce rapport aux objets qui tend à valoriser comme des reliques les objets qui évoquent des personnages ou des événements marquants de l'histoire politique et culturelle (2010, p. 403). Une tendance qui se retrouve dans la plupart des musées d'Amérique du Nord et que Bergeron attribue à la recherche d'émotions (2010, p. 408). L'efficacité intégratrice des émotions partagées collectivement a été mentionnée précédemment (Heinich, Jeffrey, Maffesoli). Cadrer les objets de musée comme reliques permet aussi de les relier à la représentation muséale des mythes nationaux (Preziosi, 2009, p. 47).

Le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* offre une définition pour le terme *relique*, qualifiée de « culturelle », où est évoqué son « caractère sacré » :

Relique (culturelle) (du latin *Reliquiae*, angl. *Cultural relic*, esp. *Reliquia [cultural]*). n. f. Objet auquel on attache le plus grand prix, comme à un vestige ou à un témoin d'un passé cher, par assimilation à des restes, à des ossements de héros ou de saints ou à des objets leur ayant appartenu, revêtus d'un caractère sacré. Ce concept est utilisé en anglais (*cultural relic*) par les Chinois pour désigner à la fois les biens culturels et le patrimoine. Patrimoine. (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 654).<sup>91</sup>

La référence faite à l'attachement à un héros, à un vestige ou à un passé cher dont la relique serait le témoin privilégié élargit la perception d'un objet comme relique au-

---

<sup>91</sup> À noter que cette définition est identique à celle qu'avait offert Desvallées (1998, p. 242) à cette différence que le *Petit glossaire* pointait vers le terme *monument* comme corrélatif au terme *relique*, alors que le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* offre plutôt une corrélation vers le terme *patrimoine* (Desvallées et Mairesse, 2011, p. 654). La toute récente édition du *Dictionnaire de muséologie* (Mairesse, 2022) abandonne cette définition pour détailler plutôt la notion de « relique culturelle » en lien avec la perspective chinoise du patrimoine.

delà du domaine de la religion pour englober tous les objets de musée ou même tout ce qui est considéré comme patrimonial. La définition de la relique du *DEM* renvoie d'ailleurs à celle du patrimoine.

Les choses qui parviennent à être considérées comme des reliques, qu'elles soient religieuses ou non, deviennent pour la sociologue Nathalie Heinich des « objets-personnes »<sup>92</sup> - à distinguer des « choses » qui sont utilitaires et interchangeable – en ce qu'elles acquièrent des droits et des règles particulières de mise en présence et changent de fonction pour ceux qui partagent ces croyances (Heinich, 2002). Mais les objets auxquels sont reconnus le statut d'objets-personnes ne peuvent redevenir utilitaires sans une forme de violence, de profanation<sup>93</sup>; ils sont soumis à des interdits afin d'éviter la souillure, tels des choses sacrées (Heinich, 2002). Afin qu'une chose acquière le statut de relique, « l'essentiel est qu'elle ait subi le contact d'une personne, d'un être à nul autre et par nul autre substituable, insubstituabilité dont la relique elle-même hérite » (Heinich, 2002, p. 106). Quant à cette personne, « l'important est que l'être soit cher – faute de quoi on pourrait l'oublier – et qu'il ne soit plus – faute de quoi on n'aurait pas besoin d'un objet pour le représenter » (Heinich, 2002, p. 107). Concernant l'engouement pour la conservation des objets dont les musées sont remplis, même lorsqu'ayant appartenu à des gens ordinaires ou même anonymes, Heinich l'explique par l'affect émotif créé par leur témoignage du passage du temps (Heinich, 2002, p. 108).

Il n'est donc nul besoin qu'un objet soit lié aux croyances religieuses pour être une relique; cependant, l'objet doit avoir entretenu une relation avec un être ou un passé

---

<sup>92</sup> Heinich (2002) détaille trois aspects que peuvent prendre les objet-personnes : les fétiches, c'est-à-dire des objets qui agissent comme une personne, qui sont dotés de pouvoirs d'action; les reliques, des objets ayant appartenu à une personne; les œuvres d'art, qui sont traitées comme des personnes. Les objets peuvent glisser d'une catégorie à l'autre selon les changements de contexte et de point de vue (Heinich, 2002).

<sup>93</sup> Ainsi dans le cas d'un objet de musée qui doit être utilisé, pour une démonstration par exemple, des règles précises vont encadrer et limiter la « violence » qui lui sera faite lors de cette utilisation.

dont on souhaite préserver le souvenir, qu'il en soit le témoin ou même seulement qu'il l'évoque symboliquement. Il en devient la figure. Pour Mairesse cette ouverture rend possible des rapprochements entre la sacralité et la muséalité (2018, p. 15).

L'attribution de la qualité de relique à un objet est largement tributaire de la volonté à y déceler des antécédents (Lowenthal, 2015, p. 387). Ce qui définit le choix des objets qui constituent le patrimoine tient « à leur capacité de recevoir des significations, liée, principalement, à leur histoire antérieure, à leur rareté, à leur apparence externe » (Pomian, 1990, p. 180). C'est le savoir que l'on établit sur l'origine d'un objet qui justifie sa pertinence patrimoniale (Davallon, 2002). La véracité de ce savoir est confirmée par « l'authenticité » de la provenance de l'objet (Davallon, 2002). C'est ce qui lui confère sa qualité et sa capacité de « vraie chose »<sup>94</sup>, sa réalité (Davallon, 2002).

L'authenticité des objets exposés au musée permet une rencontre avec la réalité (Edson et Dean, 2000, p. 157). Dans le cas de la SHC, « au cœur de la salle se trouvent d'authentiques artefacts, des objets qui étaient présents lors des événements et des moments charnières qui ont contribué à façonner le Canada actuel » (J.-M. Blais, dans Amyot *et al.*, 2017, p. 7). C'est une preuve tangible que le passé auquel on l'associe existe *réellement*, que ce n'est pas une « invention » (Lowenthal, 2015, p. 392). Ce sont des indices qui ont le pouvoir de confirmer l'existence d'événements que les musées ont le rôle de dévoiler (Wadbled, 2017, p. 302). Les objets exposés sont les porteurs d'une marque particulière, unique, insubstituable; pour la préserver ils ont été « enchâssés » - à la manière de reliques sacrées – et contraignent à considérer leur pertinence puisque des figures d'autorité ont déjà jugé de leur valeur, de leur importance pour définir le réel (Cameron, 1971, p. 70). Les expositions ne montrent donc pas autant des vraies choses qu'elles montrent que des choses sont vraies, *réelles*.

---

<sup>94</sup> Davallon (2002) reprend ici la formule célèbre de Duncan Cameron.

Les collections ont toujours eu pour fonction de constituer une vision du monde, par une sélection d'objets et leur disposition dans l'espace (Hooper-Greenhill, 1994, p. 229). Dans tous les types de musées, la valeur des objets tient ainsi à leur potentiel narratif, à leur capacité à servir de médium (Kreps, 2006, p. 463). Puisqu'il sont réunis en tant qu'éléments représentatifs de la composition d'une culture, les objets de musée donnent corps aux récits de la collectivité et par là entretiennent un lien social (Davallon, 2002; Edson et Dean, 2000, p. 198). L'exposition est une célébration de la « découverte » de ces objets et sa visite permet la répétition des « diverses opérations par lequel l'objet est devenu patrimoine », de sa conception à son exposition (Davallon, 2002, par. 21). En ce sens, la visite d'une exposition permet de « faire l'expérience d'une commune humanité qui nous relie à d'autres humains », à travers le temps et l'espace (Davallon, 2002, par. 21). Les objets patrimoniaux fixent des points d'ancrage à partir desquels se tendent les liens sociaux; ils participent ainsi à la construction de l'identité tant des individus que des sociétés (Davallon, 2002).

Puisqu'ils activent les liens sociaux, les objets de musée acquièrent donc aussi des pouvoirs politiques (Paine, 2013). Conséquemment, de tels objets invitent à des attitudes ou des comportements appropriés (Erving Goffman, dans Pearce, 1992, p. 23), ritualisés, que ce soit au niveau de leur conservation, de leur présentation dans l'espace lors de l'exposition ou de leurs interactions avec les visiteurs. C'est l'aspect solennel de ces comportements, cette « démarche » ritualisée, qu'observent Desvallées et Mairesse dans leur définition du sacré en lien avec les musées (2011, p. 659).

La sociologue Geneviève Zubrzycki (2017) s'est intéressée aux interactions entre la culture matérielle, la religion, la mémoire collective et l'identité nationale. Elle observe que le pouvoir qu'ont les objets de musée d'engager socialement les visiteurs dans un cadre narratif provient de l'institution qui les dispose dans l'espace (Zubrzycki, 2017, p. 5). Les représentations visuelles des récits historiques et des mythes nationaux ainsi que leurs matérialisations - dans les objets de musées mais aussi dans l'organisation

des espaces<sup>95</sup> - constituent un « sensorium national » (Zubrzycki, 2017, p. 5) par lequel les individus peuvent faire l'expérience concrète, personnelle et « viscérale » (Zubrzycki, 2017, p. 5), d'une communauté autrement abstraite. Cette expérience, commune, partagée, génère l'appartenance et l'engagement émotionnel à un groupe, à une nation (Zubrzycki, 2017, p. 5). De la même façon, les objets présentés dans la SHC permettent aux visiteurs d'expérimenter « un lien humain viscéral avec le passé du Canada [...] une occasion d'enrichir leur compréhension émotionnelle des expériences vécues par les générations précédentes » (J.-M. Blais, dans Amyot *et al.*, 2017, p. 7).

La conception de l'exposition de la SHC a donné lieu à une immense consultation publique pancanadienne pour participer au choix du contenu intitulée *Mon musée d'histoire* (MCH-MCG, 2016, p. 38). Au cours de celle-ci, qui s'est étalée d'octobre 2012 à février 2013, plus de 24 000 Canadiens dans neuf (9) villes du pays<sup>96</sup> ont été consultés par divers moyens; « un site web interactif, un sondage en ligne, des tables rondes, des stands interactifs, des visites de groupes privées et un sondage d'opinion publique » (Amyot *et al.*, 2017, p. 17). Cette opération de consultation a « révélé un désir général de découvrir certains thèmes personnages et événements » (Amyot *et al.*, 2017, p. 19). Les éléments qui en sont ressortis sont donc liés aux représentations collectives de la nation canadienne dans l'imaginaire de sa population. Les récits entourant ces éléments récurrents de l'imaginaire collectif ont été associés aux mythes.

Puisqu'ils représentent les récits mythiques qui fondent le pays et ses communautés, les objets exposés dans la SHC sont à considérer comme les reliques du Canada. Les récits (les mythes) qui les entourent dévoilent leur sacralité, leur valeur patrimoniale et muséale, leur pertinence sociale. Ces reliques ont été en contact avec les événements

---

<sup>95</sup> Zubrzycki inclut les musées mais aussi l'environnement bâti; l'architecture, les monuments et le paysage à ce « sensorium national » (Zubrzycki, 2017, p. 5).

<sup>96</sup> Voir l'article de Radio-Canada (1<sup>er</sup> février 2013) *La tournée pancanadienne sur l'avenir du Musée canadien des civilisations se termine à Gatineau*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/598364/musee-civilisations-consultations-gatineau>.

décrits dans les récits fondateurs de la nation : elles prouvent la réalité de leur existence, elles mettent les visiteurs en présence de ces événements. Elles sont les documents d'événements qu'elles matérialisent. Leur mise en présence a nécessité un lieu particulier et une attention particulière portée à leur disposition et à leur monstration.

Les objets exposés à la SHC sont « les plus grands trésors historiques du Canada »<sup>97</sup>, comme « les menottes portées par Louis Riel, un astrolabe associé à Samuel de Champlain, la médaille du prix Nobel de la Paix du premier ministre Lester B. Pearson et un t-shirt endossé par Terry Fox durant son Marathon de l'espoir »<sup>98</sup>. Les exemples sont trop nombreux pour tous les nommer. Toutefois, ce que tous ces objets ont en commun est que leur mise en présence en appui aux récits évoqués lors du rituel de l'exposition de la SHC possède le pouvoir de donner à ressentir la communauté, de la faire apparaître, de la rendre réelle.

Parmi les nombreuses reliques du Canada exposées dans la SHC, le chandail de hockey de Maurice Richard démontre bien le lien entre certains objets et leur importance pour l'identité culturelle. Le chandail de hockey de Richard est présenté dans la SHC accompagné du bâton de hockey avec lequel il a marqué son 544<sup>e</sup> but, le dernier de sa carrière en saison régulière (voir la Figure 4, p. 96). Le cartel qui lui est associé dans l'exposition présente Richard comme un héros, le symbole d'un peuple. Le conservateur en folklore canadien Sheldon Posen écrit à l'époque de l'acquisition du chandail par le MCC que celui-ci a été conservé avec un souci comparable au « suaire de Turin »<sup>99</sup>. Une comparaison qui illustre encore une fois l'aspect mythique, culturel, qui entoure le *Rocket* et son chandail. Sa valeur est celle d'un symbole d'identification culturelle, d'une relique. Dans le dossier d'acquisition du chandail, Posen mentionne qu'il n'est pas dans l'habitude du Musée d'acquérir des items reliés aux vedettes du

---

<sup>97</sup> Voir <https://www.museedelhistoire.ca/a1/rapport-annuel-2017-2018/la-salle-de-lhistoire-canadienne>.

<sup>98</sup> Voir <https://www.museedelhistoire.ca/a1/rapport-annuel-2017-2018/la-salle-de-lhistoire-canadienne>.

<sup>99</sup> « like the Shroud of Turin » [notre traduction] (CMC, 2002, [s.p.]).

sport professionnel, préférant laisser ce matériel à d'autres institutions spécialisées (CMC, 2002). Cependant, vu son importance culturelle, cette acquisition s'accorde avec le mandat de l'institution qui vise à présenter et préserver des artefacts qui racontent l'histoire culturelle, politique et sociale du Canada (CMC, 2002).



Figure 4: Le chandail et le bâton de hockey de Maurice Richard  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier

### 3.4. Voyage au centre de la réalité [canadienne]

Qu'est-ce qui fait qu'un lieu comme un musée soit un lieu si particulier qu'il se compare à un espace sacré, à un temple; qu'il évoque la ritualité ? Même dans une expérience de l'espace hors de la religion, la distinction qualitative établie entre certains lieux peut rappeler la sacralité, aussi l'historien et anthropologue Alphonse Dupront écrit-il :



Entre lieux d'histoire, hauts-lieux, lieux sacrés, [...] la matière est commune, celle d'une élection spirituelle, faite d'étrangeté, d'étonnement, de dépassement de l'ordinaire dans une illustration héroïcisante de l'espace et du temps quotidiens. Même le tourisme le plus hâtif est voie d'ouverture au sacré, s'il multiplie, volontairement ou non, les épreuves de la rencontre avec le grand, l'exaltant, l'autre (Dupront, 1967, p. 101).

Un espace particularisé, hautement significatif<sup>100</sup> est empreint de sacralité : il devient la « révélation d'une réalité », un ancrage centralisateur qui l'oppose au chaos de « l'étendu informe qui l'entoure », à la « non-réalité » (Éliade, 1965, p. 25-26). Un tel lieu représente ainsi symboliquement le centre du monde; un monde créé par cette rupture de l'espace et qui désigne un point fixe, central à toute orientation (Éliade, 1965, p. 27), dont origine toute réalité et toute temporalité (Caillois, 1950).

Puisque le collectionnement est un échantillonnage de la réalité (Cameron, 1971; Belk, 1988) les collections, accumulations d'échantillons, représentent une concentration de réel que le musée abrite. L'exposition permet d'accéder à ce réel concentré, de se rapprocher du centre de cette réalité, du milieu d'où elle émerge.

Contigu à l'image du *centre*, le *milieu* évoque à la fois ce qui est « à mi-distance des extrémités (dans l'espace et le temps) »<sup>101</sup> et l'ensemble des conditions de l'« entourage matériel et moral (d'une personne, d'un groupe) »<sup>102</sup>. Les villes modernes témoignent d'une telle disposition des lieux, en s'étirant à partir de noyaux symboliques qui sont autant de centres sacrés, composés de bâtiments tels

l'église ou la cathédrale (siège du divin), l'hôtel de ville, les bâtiments officiels, le palais de justice (symboles et temples du pouvoir et des autorités), les théâtres, les musées, le monument aux morts, les statues des

---

<sup>100</sup> Ce qui revêt une qualité particulière, perçue comme exceptionnelle voire unique; cela peut être par exemple « le paysage natal, le site des premières amours, ou une rue ou un coin de la première ville étrangère visitée dans la jeunesse » (Éliade, 1965, p. 28).

<sup>101</sup> Extrait de la définition de *milieu* dans le dictionnaire Le Robert. Voir au <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/milieu>

<sup>102</sup> *Idem*.

grands hommes (aspects divers du patrimoine sacré de la cité) (Caillois, 1950, p. 63).

Il apparaît également pour le théoricien de l’imaginaire du tourisme Rachid Amirou que les sites touristiques sont de ces sites sacralisés. Aussi écrit-il : « visiter un pays, c’est fusionner avec son Centre », par divers rituels comme celui de la visite de musées (Amirou, 1995, p. 103).

Les capitales sont construites comme des représentations symboliques de la nation, elles lui donnent corps (Knell, 2016, p. 123). Les bâtiments des musées nationaux s’inscrivent dans ce réseau symbolique national, au même titre que les édifices juridiques et gouvernementaux (Caillois, 1950, p. 63; Knell, 2016, p. 125).

On peut l’observer dans le cas des villes d’Ottawa et de Gatineau, dont les principaux édifices muséaux et gouvernementaux s’inscrivent dans le circuit symbolique du parcours d’honneur du *Boulevard de la Confédération*<sup>103</sup>. Ce parcours réunit physiquement et symboliquement les provinces et les communautés du Québec et de l’Ontario par les ponts qui enjambent la rivière des Outaouais et connecte un ensemble de sites dont des musées nationaux - le MCH, le Musée canadien de la guerre, le Musée des beaux-arts du Canada – des monuments – et des bâtiments administratifs à la Tour de la Paix du Parlement canadien (voir MacDonald et Alford, 1989, p. 8). Pour MacDonald, « le boulevard de la Confédération, avec ses édifices, lieux historiques et autres attractions culturelles, pourrait se comparer à une vaste exposition sur le patrimoine aménagée en bordure de l’Outaouais » (MacDonald et Alford, 1989, p. 10).

Avec le *centre* et le *milieu*, soulignons l’image du *cœur*, qui implique aussi une implication émotionnelle, une partie vitale de ce corps symbolique. La Commission de la capitale nationale (CCN), l’organisme chargé de la planification de l’urbanisme de

---

<sup>103</sup> Pour le tracé complet et les particularités du *Boulevard de la Confédération*, voir le site web de la CCN à ce sujet : <https://ccn-ncc.gc.ca/endroits/boulevard-de-la-confederation>. Ce circuit forme un cercle qui serait particulièrement visible depuis le parc Major’s Hill à Ottawa (Ord, 2003, p. 13).

la région d'Ottawa et Gatineau<sup>104</sup>, projette d'ailleurs cette vision du « cœur de la capitale » où est érigé le MCH :

Imaginons le cœur de la capitale comme un lieu harmonieux de travail, de résidence et de rassemblement, où l'on fêtera le Canada, un lieu qui fera connaître le pays et offrira aux Canadiens des endroits pour se rassembler et célébrer leur attachement au pays. (Plan de la capitale du Canada, 1999, dans CCN, 2005, p. ii).

Le Musée canadien de l'histoire est le producteur et l'hôte de l'exposition de la salle de l'Histoire canadienne. En se situant « au cœur de la région de la Capitale nationale » (MacDonald & Alsford, 1989, p. 1) le MCH s'imbrique dans une concentration de centres, la capitale étant déjà un centre symbolique en soit. Il est construit en un lieu chargé de symbolique et un espace de contact privilégié avec la réalité, en contact direct avec le centre du pouvoir et le centre du monde (canadien), un centre culturel, administratif et centre de la ville. Ses collections sont une concentration de la réalité canadienne, à laquelle des expositions comme celle de la SCH permettent d'accéder.

#### 3.4.1. Claquemurer, pour ainsi dire, tout le Canada<sup>105</sup>...

Les édifices dédiés au sacré sont construits à l'« image du monde »<sup>106</sup>, c'est-à-dire comme un reflet du monde qui les entoure. Ils sont une reconstitution symbolique de celui-ci et ainsi reproduisent une expérience de la réalité (Éliade, 1965, p. 51). La SHC, ainsi que le bâtiment du MCH qui l'abrite, sont fortement imprégnés de symbolisme et construits selon des principes d'accès au centre du réel et d'image du monde. Ils

---

<sup>104</sup> Voir le mandat de la CCN : <https://ccn-ncc.gc.ca/a-propos-de-nous>

<sup>105</sup> Le titre de cette section est un clin d'œil à l'ouvrage de Davallon (1986).

<sup>106</sup> Éliade (1965) utilise l'expression latine *imago mundi* : à l'image du monde [notre traduction].

répondent à des principes d'alignement axiaux symboliques typiques des espaces rituels (MacDonald et Alford, 1989, p. 26).

La représentation du territoire est essentielle à la perception de l'existence d'un pays ou d'une nation (Davallon, 1986, p. 101). Aussi un musée national est-il une représentation microcosmique d'un État (Prösler, 1996). Les collections qu'on y trouve présentent des communautés unies en une même nation par le temps et l'espace; ils révèlent sa zone d'influence en documentant les origines temporelles et territoriales d'objets (Prösler, 1996, p. 35). Puisque le bâtiment d'un musée national contient une représentation de tout ce qui se trouve dans le territoire de l'État, il devient lui-même un symbole du pouvoir (Prösler, 1996, p. 35).

En 1982 commence la planification de la construction d'un nouveau bâtiment pour accueillir les collections du Musée national de l'Homme, qui partageait alors l'Édifice Commémoratif Victoria avec le Musée national des sciences naturelles, à Ottawa<sup>107</sup>. La construction du bâtiment s'est étalée de 1983 à 1989 (MacDonald & Alford, 1989, p. 1). Pour l'architecte retenu pour le projet du nouvel édifice, Douglas Joseph Cardinal<sup>108</sup>, la construction d'un musée national s'apparente à celle d'une cathédrale (Cardinal, 2016, p. 8). Le MCH a été conçu pour incarner « le symbole même du Canada comme nation, un monument aux exploits des peuples et un symbole des promesses du pays pour l'avenir » (Cardinal, 2016, p. 30).

Cette symbolique rayonne sur tout le site. À l'approche de l'extérieur du MCH, les visiteurs « sont entourés de ce que le Canada et sa culture ont de mieux à offrir » (Cardinal, 2016, p. 17). Son architecture est en dialogue avec son environnement

---

<sup>107</sup> Voir à ce propos le site web du MCH au <https://www.museedelhistoire.ca/a-propos/#tabs>.

<sup>108</sup> Cardinal est de descendance autochtone (pied-noir) et métis; on lui attribue la paternité du style « architecture autochtone » (Acl et Baic-Bender, 2018). Parmi ses nombreuses réalisations architecturales mentionnons l'Université des Premières Nations du Canada, à Régina (en 2003) et le Smithsonian National Museum of the American Indian, à Washington D.C. (en 2004).

naturel, avec la rivière des Outaouais et la colline du Parlement (Cardinal, 2016, p. 51).

Dans les mots de l'architecte :

L'édifice est installé de façon majestueuse pour se rattacher à la fois aux réalisations physiques et socioculturelles du Canada tel qu'on le connaît aujourd'hui. Il permet de savourer et d'exprimer la beauté physique de la berge de l'Outaouais, et de sa culture, en donnant une vue imprenable sur les magnifiques édifices qui symbolisent les réalisations du Canada comme nation. (Cardinal, 2016, p. 73).

La conception de l'architecte du MCH donne l'édifice en entier à lire comme « un document sur notre pays, évoquant certaines réalités canadiennes du passé et d'aujourd'hui » (MacDonald et Alford, 1989, p. 2). Les lignes de l'architecture du bâtiment évoquent « le relief érodé, les lits des fleuves et rivières du Canada à l'époque postglaciaire » (MacDonald et Alford, 1989, p. 1). En parcourant ces espaces, le visiteur effectue symboliquement un pèlerinage *A mari usque ad mare*<sup>109</sup>.

Le choix des matériaux du bâtiment est aussi symbolique, le cuivre du toit et la pierre pour les murs rappellent ceux des « édifices historiques situés de l'autre côté de la rivière des Outaouais, comme l'île Anishinabe (île Victoria), les édifices du Parlement, les édifices de la Confédération et la Cour Suprême » (Cardinal, 2016, p. 65). Les matériaux choisis « symbolisent les liens avec la nature » (Cardinal, 2016, p. 74). Les pierres des murs extérieurs du MCH, riches de fossiles, « sont faits de pierre de Tyndall, composée des premières formes de vie sur la planète et provenant d'une carrière dans le centre du Canada »<sup>110</sup> (Cardinal, 2016, p. 74). L'entrée du musée représente une tête de mâit totémique, c'est « le gardien de ce qu'on exhibe et célèbre ici, l'esprit symbolique du Musée en tant qu'organisme » (Cardinal, 2016, p. 17).

---

<sup>109</sup> « D'un océan à l'autre », la devise nationale canadienne et une allusion au territoire canadien, dont la formulation est tirée d'un passage biblique (voir à ce sujet Lamb, 2016).

<sup>110</sup> Notons encore une fois l'importance de la symbolique du *centre*.

### 3.4.2. ... dans une salle

Comme le rituel comporte des éléments qui sont en résonance tant dans le matériel que le symbolique (cf. Van Gennep), il est important de s'attarder à la matérialité de son dispositif (Lardellier, 2013). Répartie sur deux (2) niveaux et trois (3) galeries, l'aire d'exposition de la SHC est de plus de 4000 mètres carrés<sup>111</sup>. Plus de 1500 artefacts y sont exposés, provenant des collections du MCH ou de prêts (Amyot et Leblanc, 2017).

La visite de la SHC débute par la procession dans un long corridor qui mène de l'entrée à la salle centrale du *carrefour* d'où partent les galeries. Un dispositif que l'on traverse et qui se nomme à juste titre *Passage* (voir la Figure 5). Il s'agit là d'un véritable espace de transition tant physique que symbolique, typique des seuils gennepiens. Sa traversée est une sortie du monde ordinaire pour rejoindre le monde de l'exposition, l'Histoire canadienne. La disposition de l'éclairage incite au mouvement vers la salle d'exposition. Les murs sont ornés de multiples gravures, des images spectrales de « symboles représentant des aspects de la vie ou de l'identité canadienne »<sup>112</sup>. Un tel espace de transition, véritable seuil, illustre tout le sens de la réclame du MCH qui scande « entrez dans votre histoire »<sup>113</sup> pour inciter le public à visiter la SHC.

---

<sup>111</sup> L'aire totale d'exposition est de 44000 pieds carrés, soit 4088 mètres carrés (GSM Project, 2020).

<sup>112</sup> Voir *Le passage de la salle de l'histoire canadienne* : <https://www.museedelhistoire.ca/passage/>

<sup>113</sup> Voir au <https://www.museedelhistoire.ca/salle-de-lhistoire/>.



Figure 5: Passage vers la salle de l'Histoire canadienne.  
 Sur l'image de gauche, le Passage tel que vu en se dirigeant vers la SHC. Sur l'image de droite le Passage tel que vu en se dirigeant vers la sortie. Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier.

Comme pour le bâtiment du MCH, l'intention de représentation symbolique du territoire est au cœur de l'organisation spatiale de la salle de l'Histoire canadienne. L'architecte Cardinal a été impliqué à nouveau pour le design de la nouvelle salle sur l'histoire du Canada (Amyot *et al.*, 2017, p. 11). Travaillant de concert; le MCH, Cardinal et la firme gsmprjct ont « cherché à harmoniser l'architecture et l'expérience de l'exposition, afin qu'elles se complètent et de soutiennent mutuellement » (Amyot *et al.*, 2017, p. 11). Depuis sa refonte en 2017, l'architecture de l'espace d'exposition de la SHC veut ainsi offrir « une idée encore plus précise de la beauté et de l'immensité du Canada » (Amyot *et al.*, 2017, p. 11).

Pour l'architecte, l'immensité du territoire canadien communique à la population une impression d'espace et d'ouverture (D. Cardinal, dans Amyot *et al.*, 2017, p. 12). Les lignes de la voûte de la SHC sont « inspirées des splendeurs géographiques du Canada » (Amyot *et al.*, 2017, p. 11) : « le concept de la salle de l'Histoire canadienne est de recréer, par son envergure, son ampleur et son plafond voûté, cette impression d'espace » (D. Cardinal, dans Amyot *et al.*, 2017, p. 12). Le design de la salle utilise la lumière naturelle pour augmenter cet effet d'ouverture (Amyot *et al.*, 2017, p. 12). Comme l'explique Cardinal :

la conception architecturale de la nouvelle salle de l'Histoire canadienne devrait refléter la magnificence des vastes espaces ouverts du Canada. Le haut plafond voûté, qui symbolise le ciel lui-même, serpente le long de l'étage de la mezzanine, en épousant les contours de la salle. Au milieu, un grand escalier qui rappelle Asticou (« la grande bouilloire » des rapides de la Chaudière, au cœur de la capitale nationale) en forme le centre. (Cardinal, 2016, p. 20).

La forme curviligne de la mezzanine, qui s'étend sur toute la longueur de la salle, symbolise la rivière des Outaouais et débouche sur une chute symbolique, au centre ; il s'agit d'une rampe circulaire reliant la mezzanine à l'étage principal de la salle. La rampe symbolise les chutes Chaudières et en particulier la « Grande Chaudière » où, depuis les îles cérémonielles de la grande rivière, les Autochtones ont confié, pendant des milliers d'années, des offrandes destinées à l'esprit de cet immense plan d'eau. C'est le centre spirituel des peuples autochtones et c'est ainsi que, centre de pouvoir pendant des milliers d'années, l'endroit est devenu capitale du pays. (Douglas Cardinal, cité dans Amyot *et al.*, 2017, p. 12).

Il est possible de relever encore une fois dans ces citations de Cardinal l'importance d'un centre symbolique. Au centre de la salle d'exposition se retrouve le *carrefour de la salle de l'Histoire canadienne* (voir la Figure 6). Une immense photographie du territoire canadien prise de l'espace recouvre le plancher du *carrefour* (Amyot *et al.*, 2017, p. 11). Cette représentation du pays place l'idée d'une identité liée au territoire au centre de l'exposition, tant conceptuellement que par une relation physique symbolique. C'est pourquoi cet espace « sert d'ancrage au récit national » (Amyot et Leblanc, 2017, p. 64).





Figure 6: Le carrefour de la salle de l'Histoire canadienne.  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier.

J'ai remarqué qu'un bon nombre de visiteurs s'arrêtaient sur cette photographie satellite du Canada pour y pointer des lieux qui leurs étaient significatifs. Je me suis moi-même trouvé, à l'occasion d'une visite en famille, à expliquer à mon jeune fils que cette image « c'est le Canada », que tout cela « en fait partie » et que « nous sommes ici ». Un bon exemple du pouvoir de générer de l'identité que possède une représentation symbolique du territoire.

Cette image centrale place également l'expérience du territoire et le Canada au centre de l'univers de l'exposition et symboliquement à l'épicentre de la réalité qui y est exposée. Comme les galeries de la salle ceinturent cet espace, le visiteur qui se tient au centre de la SHC se trouve entouré de toute l'histoire du Canada, depuis les temps mythiques de la Création jusqu'aux espoirs de l'avenir. Se tenir debout sur cette représentation du pays permet de s'approcher symboliquement du centre de la réalité canadienne. La déambulation ne se fait plus seulement à l'échelle de la salle d'exposition, c'est aussi tout le pays que l'on parcourt symboliquement en quelques pas. De cet endroit il est possible de rejoindre et de traverser toutes les époques de la réalité canadienne.

Comme les trois (3) galeries de la SHC débouchent sur cet espace, le visiteur doit retraverser le *carrefour* à plusieurs reprises afin de visiter l'ensemble de l'exposition.

Ces pauses dans la progression temporelle du récit de l'exposition renforcent symboliquement ce lieu comme hors du temps. Il s'agit à cet effet d'un seuil supplémentaire, d'un espace de transition.

Les galeries suivent des tracés sinueux auxquels répondent les récits présentés dans l'exposition (voir la Figure 7). Lors de la progression dans l'exposition ces courbes représentent autant de seuils, tant physiques que symboliques. En effet, puisque comme le visiteur ne peut voir l'entièreté du parcours chaque détour provoque la révélation du contenu de la section suivante. Le rythme de la progression des récits suit ces détours et « chaque paroi courbée contribue à définir un récit, et chaque tapis qui ondoie discrètement guide et oriente les visiteurs le long du parcours » (Amyot *et al.*, 2017, p. 11). Les couleurs des tapis sont en effet aussi agencées pour délimiter les époques et les récits présentés dans chaque galerie<sup>114</sup>. Le visiteur marche ainsi sur une ligne du temps, il traverse physiquement et symboliquement toutes les époques du Canada.



Figure 7: Tracés sinueux des galeries de la SHC  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier.

---

<sup>114</sup> Ces couleurs répondent aussi à un symbolisme, ainsi le tapis dans le sixième récit, *la Nouvelle-France*, est de couleur bleuté rappelant le drapeau français de cette époque, alors que le tapis dans la section du huitième récit, *l'Amérique du Nord britannique*, évoque le rouge emblématique du drapeau et des uniformes de l'armée britannique.

Les galeries divisent l'histoire canadienne en trois époques. La première galerie de la SHC, *Les débuts du Canada – des origines à 1763*, présente sept (7) récits, le plus grand nombre parmi les trois (3) galeries. Les récits qu'on y présente placent les fondements de la réalité canadienne dans un temps mythique, celui des Origines et des divinités. Ce temps est associé à celui des Premiers peuples par la présentation du récit cosmogonique anichinabé (voir la Figure 8). La seconde galerie, *Le Canada colonial – de 1763 à 1914*, est divisée en six (6) récits. La troisième galerie, *Le Canada moderne (de 1914 à nos jours)*, est située au deuxième niveau. Elle est organisée autour de cinq (5) récits. Les titres et sous-titres ainsi que les périodes couvertes par tous ces récits sont répertoriés en ANNEXE A.



Figure 8: L'exposition s'ouvre avec le récit cosmogonique anichinabé  
Photo : Louis-Pierre Marien-Trottier.

Vers la fin de la visite, un dispositif interactif appelé *Les visages du Canada* invite à se prendre en photo. Les portraits des visiteurs ainsi capturés sont ensuite projetés en boucle sur un écran, par dizaines à la fois. Les visiteurs qui se prêtent à ce jeu sont ainsi intégrés à la projection d'une représentation de la collectivité. Leur présence est dissoute dans le temps, ils se trouvent absorbés dans le passé et le futur de l'univers de

l'exposition, intégrés au récit du *nous* que porte l'exposition, intégrés à la réalité canadienne, à la chose canadienne.

Au sortir de la SHC, le visiteur doit repasser par le *Passage* mais en sens inverse (voir la Figure 5, en p. 103). Cette fois, l'éclairage du corridor est dirigé de telle façon que le visiteur s'en trouve ébloui, ce qui renforce encore davantage l'impression que le monde de l'exposition est coupé du monde du dehors et que l'on en émerge. Cet éclairage combiné au mouvement vers une issue, vers la lumière du jour, est une mise au monde symbolique, une véritable maïeutique, une réintégration à la vie et au monde ordinaire dans un nouvel état de conscience, avec un regard nouveau et différent sur le réel résultant des transformations engendrées par l'exposition, par le contact avec l'essence du Canada.

### 3.5. L'exposition au prisme de la ritualité

Comme cette recherche le démontre, il est possible d'effectuer de multiples rapprochements entre l'expérience de la visite d'une exposition et un rituel et par là même rapprocher muséalité et sacralité, patrimonialisation et sacralisation, muséalisation et sacralisation. Le récit présenté par une exposition est de nature mythique; il définit un aspect de la relation entre l'être humain et la réalité, avec la collectivité et le temps. Les récits nationaux et les récits des patrimoines sont aussi à considérer comme mythiques. Les actions et la mise en scène d'une exposition comme d'un rite peuvent être abordés comme des faits de langages, comme des textes. Leur organisation séquentielle permet d'en tirer du sens, lié à des identités. À ce titre, la perspective de la ritualité est de premier intérêt, particulièrement dans le cas d'une exposition d'histoire nationale comme celle de la SHC.

Les objets exposés dans les musées sont tels des reliques. Les pouvoirs d'action qui leurs sont attribués font d'eux des acteurs sociaux et politiques. Ce sont ces acteurs que les institutions muséales choisissent, mettent en scène et conjuguent pour donner son efficacité à l'exposition. C'est à un agencement précis du pouvoir de ces symboles - et des symboles du pouvoir - que les visiteurs sont exposés pendant la visite. La visite permet le passage dans une zone d'intersubjectivité où l'émulation de l'activité symbolique des expôts permet une construction identitaire guidée par le scénario de l'exposition.

Cameron a présenté la *réalité* portée par les musées comme un référentiel composé des valeurs et des perceptions communes de l'environnement d'une collectivité (Cameron, 1971, p. 66). La visite d'une exposition de musée, en tant que rituel, fournit une occasion et un espace particulier afin de communiquer cette mise en ordre particulière de la réalité. Elle permet d'entrer en contact avec ce qui est autrement invisible, inaccessible ou abstrait ou tout cela à la fois. La ritualité d'une exposition d'histoire permet l'expérience de récits mythiques qui donnent à vivre les émotions sur lesquelles se fondent les valeurs qui définissent les communautés. Dans le cas de la SHC, le rituel de l'exposition rend tangibles la nation et l'identité canadienne, elle porte le visiteur à sa présence, elle la révèle. La réclame entourant la SHC ne promet d'ailleurs rien de moins qu'une révélation : « l'histoire du Canada comme vous ne l'avez jamais vue »<sup>115</sup>.

Au fil de ces recherches, il est apparu indispensable pour comprendre le rituel de l'exposition muséale de l'opérationnaliser dans une matrice de compréhension qui puisse intégrer également l'idée d'un lieu particularisé, des récits comme mythes et la représentation du réel (le sacré). C'est la dynamique de la rencontre, de la traversée (tant physique que symbolique) du visiteur avec l'aire de représentation du réel (le sacré) créée par ce système dans un contexte défini, une expérience de communication

---

<sup>115</sup> Publicité entourant la visite de la SHC, sur le site web du MCH, voir au <https://www.museedelhistoire.ca/salle-de-lhistoire/>.

transcendant l'individu et le social, qui est comprise ici comme la ritualité de l'exposition. J'ai trouvé utile de représenter cette matrice de compréhension par la schématisation suivante (Figure 9) :

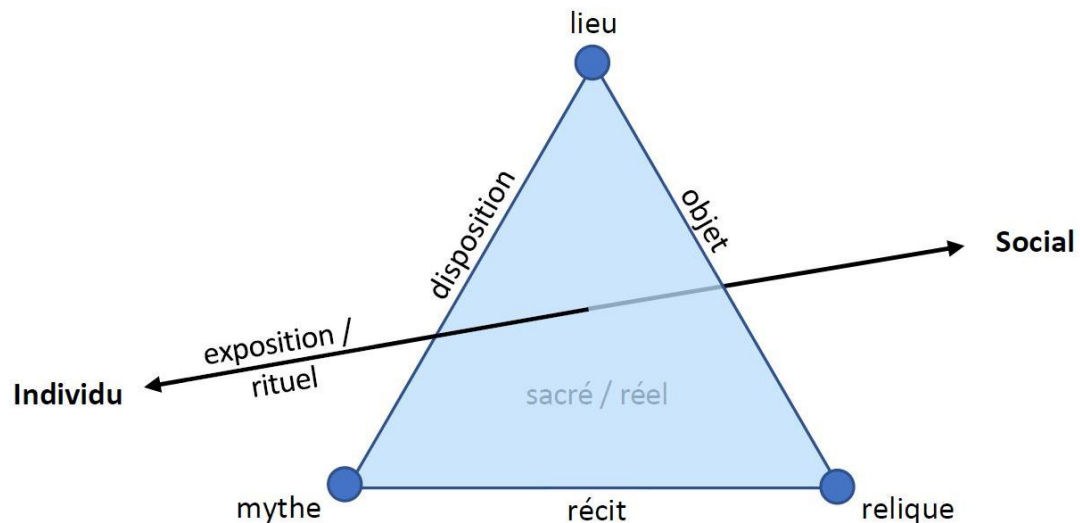


Figure 9: Schéma de la ritualité de l'exposition

Plusieurs observations sont possibles à partir de cette schématisation. D'abord que le *lieu* s'inscrit en tension entre l'*objet* et la *disposition*<sup>116</sup>, que le *mythe* est à l'intersection du *récit* et de la *disposition* et que la *relique* tient du *récit* et de l'*objet*. Ensuite, en reliant chaque sommet à son côté opposé (la hauteur), il est possible de remarquer que la représentation du *lieu* tire sa hauteur de sa relation avec le *récit* et la *relique* de sa relation à sa *disposition*, comme le *mythe* a besoin de s'incarner dans des *objets*. Ajouter ces relations au premier schéma résulte en la représentation en Figure 10:

<sup>116</sup> « tout espace a une dimension hiérarchique et symbolique » (MacDonald et Alford, 1989, p. 26).

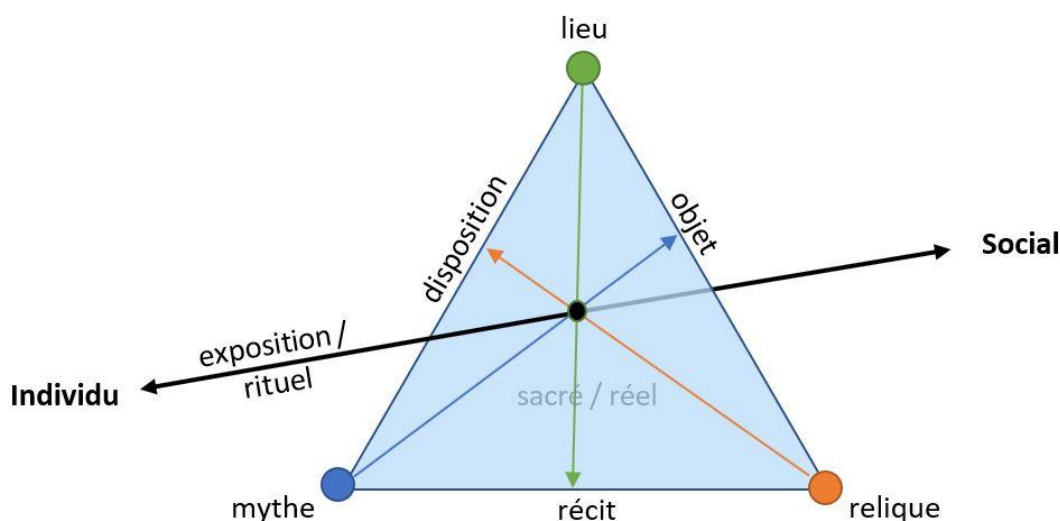


Figure 10: Cristallisation de la représentation dans l'exposition

Le point généré par la rencontre de ces trois hauteurs est le point par lequel le vecteur liant l'individu au social traverse l'aire de représentation (le *sacré/réel*). Ce point de traverse est une cristallisation, un point focal de l'aire de représentation du réel qui tient tant du physique que de symbolique, du matériel que de l'immatériel. Dans le cas de l'exposition muséale, il s'agit de la cible de la convergence des effets des diverses stratégies de représentation qui y sont employées pour communiquer son contenu. Explorer l'exposition par ce prisme de la ritualité place la relation de l'individu au réel et au social au cœur de son expérience.

Dans le cas de la SHC la centralité de l'expérience de ces relations entre lieu, mythe et relique lors de la visite transparait jusque dans la description qui en est faite et qui souligne que « cette exposition phare met en valeur des récits humains et des trésors historiques. D'une conception inspirée, elle constitue un endroit unique pour partir à la découverte de la richesse et de la diversité de l'expérience canadienne »<sup>117</sup>. Cette recherche a associé les récits aux mythes, les trésors historiques aux reliques, l'endroit

<sup>117</sup> Voir la page sur la SHC sur le site web du MCH, au <https://www.museedelhistoire.ca/salle-de-histoire/>.

particularisé au lieu et l'exposition au rituel. La ritualité est la promesse de ce départ pour la découverte (un franchissement de seuil), associé à la reconnaissance du pouvoir de l'exposition qui permettra de rejoindre le centre de la réalité canadienne, d'entrer en contact avec cette expérience typiquement canadienne. Et d'en revenir transformé.



## CONCLUSION

L'objectif général de cette recherche était d'enrichir une réflexion fondamentale sur la relation particulière au réel promulguée par les musées et les expositions grâce au concept du rituel. Pour y arriver, les apports et les limites des contributions précédentes sur le rituel dans les musées ont d'abord été soulignés. Afin de pousser cette réflexion les concepts de rituel, de mythe et de sacralité ont aussi été pris en compte, ce qui a permis de discuter de leur présence dans les expositions de musées. La réflexion qui en résulte invite à l'exposition le propos d'auteurs d'horizons variés, certains dont la complicité avec la muséologie avait peu été explorée. La considération pour la ritualité des expositions d'histoire comme celle de la SHC enrichit les connaissances sur les musées par une réflexion fondamentale parfois évitée de façon systématique par la muséologie<sup>118</sup> et qui avait jusqu'ici surtout concerné les musées d'art.

L'objectif spécifique de cette recherche était de développer une perspective théorique permettant de comprendre les expositions d'histoire avec la perspective de la ritualité. La démarche de cette recherche a permis de réfléchir à la nécessité de l'aspect rituel plutôt que de tenter de déterminer s'il était présent ou non. Le cadre théorique développé permet la focalisation de cette perspective sur les expositions, par la prise en compte des interactions du rituel avec le mythe et la sacralité, avec les représentations symboliques et leur matérialité qui ont été considérées comme des reliques. La perspective de la ritualité des expositions permet une compréhension

---

<sup>118</sup> Il suffit de repenser à la remarque selon laquelle dans la grande chorale de l'étude des musées ce sont des sujets dont on ne parle pas, de Bruno Brulon Soares (2018).

originale des processus symboliques à l'œuvre dans les musées, mais aussi de la dynamique des identités collectives et du patrimoine.

L'objectif opérationnel de cette démarche était d'appliquer la perspective de la ritualité à une exposition d'histoire afin d'en fournir un exemple concret. La visite de l'exposition de la salle de l'Histoire canadienne a donc été abordée avec la perspective de la ritualité. La pertinence de cadrer l'exposition muséale comme un rituel a été renforcée par la considération de la présence du mythe, de la sacralité et les reliques dans cette exposition. La transposition de ces concepts à une exposition d'histoire nationale comme celle de la SHC a permis d'en explorer les correspondances avec l'expérience de la visite de l'exposition, les récits et le patrimoine.

Cela a porté à l'attention que le Musée canadien de l'histoire est un lieu empreint de symbolisme, imbriqué depuis ses origines et par sa vocation dans la constellation des représentations de la nation canadienne. Un symbolisme matérialisé dans l'environnement du musée et dans son architecture qui encadrent l'expérience de la visite de l'exposition de la salle de l'Histoire canadienne et participent à sa ritualité. La perspective de la ritualité des expositions cadre les musées au cœur des collectivités.

Cela a aussi permis de voir que les objets patrimoniaux présentés dans les expositions ont un traitement semblable à des reliques, qu'ils sont comparables à des objets sacrés et que c'est cette sacralité qui fait leur muséalité. La SHC regorge de ces objets, elle est organisée autour des récits qui soutiennent les visions du monde et l'identité des diverses communautés qui forment le Canada. Ces récits fondateurs ont été considérés en tant que mythes. Ils forment la mythologie canadienne. Intégrés à une séquence, ils instituent le grand mythe du Canada. Comme ils s'inscrivent dans un cadre narratif, les objets exposés sont médiateurs de partages d'expériences (Zubrzycki, 2017) : ils en constituent les figures (voir Dufour et Boutaud, 2013) disposées dans une zone de représentation (Guzin Lukić, 2005) et activées lors du rituel de la visite de l'exposition. Cette transmission d'expériences est possible grâce aux émotions suscitées par ces

récits (Jeffrey) dont le vécu collectif révèle les fondements identitaires des communautés (Heinich; Maffesoli) et crée la réalité canadienne.

Sur une note critique, cette recherche pourrait bénéficier d'une analyse plus exhaustive des messages et des objets présentés dans chacun des récits dont la SHC propose l'expérience. Vu leur grand nombre et leur diversité, il aurait toutefois fallu pour leur rendre chacun l'hommage qui leur est dû excéder largement le cadre d'un mémoire. Le but de cette recherche n'était pas de cerner les valeurs canadiennes dans l'exposition de la SHC, mais bien de réfléchir sur leur transmission en traduisant à l'exposition l'approche de compréhension de la ritualité. En lien avec l'établissement de matériel pour contribuer à une discussion fondamentale sur les musées et les expositions, il a semblé préférable de consacrer une plus grande part à l'approche théorique. J'espère que le lecteur pourra ainsi se saisir de nombreux exemples qui n'ont pu être évoqués, dans la ritualité de ses propres expériences muséales, dans la SHC ou ailleurs.

Les seuils marquent une transition; à la fois une fin et un début. Le dépôt de ce mémoire signe une telle étape. Quelle suite alors pour la réflexion sur la ritualité des expositions ? Ce voyage a été initié en compagnie de nombreux auteurs. À regret ce n'est que tardivement dans ma recherche que j'ai abordé les écrits de Gérard Bouchard. Sa conception des mythes en lien avec les imaginaires collectifs converge remarquablement avec la perspective de la ritualité dans les expositions. J'ai tenté d'en inclure quelques éléments. Les observations de Cameron et de Stránský sur les relations au réel et au social comme objet de la muséologie et la lecture de Bouchard, de Jeffrey, de Maffesoli et de Wunenburger m'incitent à prolonger ce questionnement par un dialogue accru entre la théorie muséologique et l'étude des imaginaires sociaux.

Il y a probablement un grand intérêt à porter la perspective de la ritualité de l'exposition, focalisée ici sur la SHC, à d'autres expositions ou même plus largement à toutes sortes d'activités de médiation culturelle. Notre époque voit une diversité d'offres de rapports à la réalité, un marché effervescent de rapports au réel auquel les institutions muséales

participent. L'étude de la ritualité des expositions peut aider les musées à demeurer compétitifs en comprenant mieux leur rôle dans l'offre d'expériences significatives et durables. Elle ouvre à une sensibilité accrue à l'importance des musées dans les communautés et conséquemment à ce qui est important dans les musées pour les communautés.

La réflexion sur les expositions et la ritualité teste les limites des enceintes disciplinaires. Bousculons-les tout de même encore un petit peu en guise d'ouverture. Si les expositions sont à comprendre comme rituels, des rituels de toutes sortes sont-ils alors à comprendre comme des expositions ? Indirectement, en examinant la ritualité des expositions les premiers éléments de cet autre questionnement ont été posés. Y répondre ouvrirait des champs insoupçonnés à la logique des musées. Placer l'exposition au cœur du social autant que l'est le rituel pose la muséologie et le travail muséal comme « incontournable pour l'épanouissement humain »<sup>119</sup>. Comme l'a souligné MacDonald, « les musées peuvent faire beaucoup pour répondre à ce besoin essentiel à l'être humain de développer un sentiment d'identité personnelle et d'identité collective » (MacDonald et Alsford, 1989, p. 41). L'approche muséologique de la réalité est l'occasion pour la muséologie « de prouver son rôle irremplaçable dans l'histoire » (Stránský, 1987, p. 193).

Pour le philosophe Gilbert Durand le véritable enjeu épistémologique du 21<sup>e</sup> siècle consiste à se déplacer hors du rationnel pour s'éveiller à ce qui « subrepticement, souterrainement, tisse un lien solide entre les individus à partir d'une commune participation à un imaginaire plus vaste » (Gilbert Durand, dans Jeffrey et Maffesoli, 2005, p. 4). Un enjeu de compréhension capital pour les institutions muséales qui

---

<sup>119</sup> Une étape essentielle à l'établissement de la muséologie, pour les muséologues George Brown Goode et John Cotton Dana (relevé dans Desvallées et Mairesse, 2005, p. 144).

doivent plus que jamais examiner leur rôle rassembleur afin de demeurer pertinentes à une époque où tout semble tirer à les rompre sur les chaînes de l'être-ensemble.

## ANNEXE A

### *Récits de la salle de l'Histoire canadienne*

Ces textes se trouvent sur les panneaux d'interprétation de la SHC et dans le catalogue de l'exposition (Amyot *et al.*, 2017).

<b>Galerie 1 : « Les débuts du Canada – des origines à 1763 »</b>		
« Les Premiers Peuples forment des sociétés prospères et dynamiques et sont confrontés aux nouveaux arrivants venus d'Europe. »		
<b>Récits</b>	<b>Sous-titre et description</b>	<b>Période couverte</b>
1) « À l'origine »	« L'histoire commence avec les Premiers Peuples. »	« des premiers temps à il y a 9000 ans »
2) « Territoires et Premiers Peuples »	« Les Premiers Peuples forment des liens durables avec le monde naturel. »	« il y a de 9000 ans à 800 ans »
3) « Les nations autochtones »	« Les Premiers Peuples forment des communautés et des nations. »	« il y a de 4000 à 500 ans »
4) « L'arrivée des Européens »	« Les Autochtones rencontrent les Européens. »	« de 1000 à 1615 »
5) « Commerce, maladie et conflits »	« L'arrivée des Français perturbe l'existence en Amérique du Nord. »	« de 1615 à 1701 »
6) « La Nouvelle-France »	« La France implante une société durable en Amérique du Nord. »	« de 1663 à 1763 »
7) « Des Empires rivaux »	« La France et la Grande-Bretagne rivalisent pour dominer le monde. »	« de 1670 à 1763 »

<b>Galerie 2 : « Le Canada colonial – de 1763 à 1914 »</b>		
« Le Canada devient une nation au sein de l'Empire britannique. »		
<b>Récits</b>	<b>Sous-titre</b>	<b>Période couverte</b>
8) « L'Amérique du Nord britannique »	« Vivre ensemble au Canada après la Conquête. »	« de 1763 à 1815 »
9) « Le Canada anglais »	« Des immigrants de langue anglaise transforment le Canada ».	« de 1776 à 1840 »
10) « Le commerce des fourrures »	« Les Premiers Peuples s'adaptent à un commerce des fourrures en expansion. »	« de 1750 à 1850 »
11) « La création d'un pays »	« Le Canada devient un dominion fédéral autonome »	« de 1837 à 1867 »
12) « D'un océan à l'autre »	« L'expansion vers l'ouest transforme le Canada en un pays transcontinental ».	« de 1867 à 1885 »
13) « La transformation d'un dominion »	« Le Canada devient un pays de plus en plus urbain et multiethnique »	« de 1885 à 1914 »

<b>Galerie 3 : « Le Canada moderne (de 1914 à nos jours) »</b>		
« Le Canada progresse vers la prospérité, l'indépendance et l'inclusion. »		
<b>Récits</b>	<b>Sous-titre</b>	<b>Période couverte</b>
14) « Souveraineté et prospérité »	« Le Canada progresse vers l'indépendance et la prospérité »	« de 1914 à nos jours »
15) « Les Premiers Peuples »	« Les Autochtones luttent pour obtenir leurs droits et préserver leur culture. »	« de 1867 à nos jours »
16) « Le Québec »	« Le nationalisme transforme le Québec et le reste du Canada. »	« de 1960 à nos jours »
17) « Diversité et droits de la personne »	« Le Canada devient une société plus inclusive et diversifiée »	« de 1914 à nos jours »
18) « Un Canada international »	« Le Canada prend sa place sur la scène mondiale ».	« de 1945 à nos jours »



## BIBLIOGRAPHIE

- Acl, J., et Baic-Bender, D. (2018). Douglas Cardinal. Dans *L'encyclopédie canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/douglas-joseph-cardinal>
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* . Payot & Rivages.
- Allard, M. et Meunier, A. et Luckerhoff, J. (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Presses de l'Université du Québec.
- Amirou, R. (1995). *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*. Classiques des sciences sociales.
- Amirou, R. (2000). *Imaginaire du tourisme culturel*. Presses Universitaires de France.
- Amyot, C. (2016, 22 septembre). Le passage vers l'histoire. [Billet de blogue]. Musée canadien de l'histoire. <https://www.museedelhistoire.ca/blog/le-passage-vers-lhistoire/>
- Amyot, C. et Leblanc, L. (2017). La nouvelle salle de l'Histoire canadienne : comment raconter l'histoire autrement. Dans Société des musées du Québec. *Musées : récits et dialogues au musée* (vol. 33, p. 58-66). Société des Musées du Québec.
- Amyot, C. et Leblanc, L. et Morrison, D. (dir.). (2017). *Récits du Canada : la salle de l'Histoire Canadienne*. Musée canadien de l'histoire.
- Anderson, B. (1996). *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* (traduit par P.E. Dauzat). La Découverte.
- Anderson, G. (dir.). (2004). *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*. Altamira Press.
- Arpin, R. (1999). *La fonction politique des musées*. Fides.
- Auziol, B. (2020). Chercheur-visiteur: prolégomènes d'une expérience de recherche en muséologie. Dans Poli, M.-S. (dir.). (2020). *Chercheurs à l'écoute:*

*méthodes qualitatives pour saisir les effets d'une expérience culturelle* (p. 75-94). Presses de l'Université du Québec.

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Éditions du Seuil.
- Bauer, O. (2015). Les rites : la part des participants. Dans Jeffrey, D. et Cardita, Â. (dir.). (2015). *La fabrication des rites* (p. 69-88). Presses de l'Université Laval.
- Belk, R.W. (1988). Collectors and collecting. Dans Pearce, S.M. (dir.). (1994). *Interpreting objects and collections* (p. 317-326). Routledge.
- Benchetrit, J. (2021, 20 juillet). Canada's museums wrestle with history of residential schools. CBC/Radio-Canada.  
<https://www.cbc.ca/news/entertainment/museums-residential-school-legacy-changes-1.6108669>
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: history, theory, politics*. Routledge.
- Bergeron, Y. (2010). L'invisible objet de l'exposition dans les musées de société en Amérique du Nord. Dans *Ethnologie française* vol. 40 (p. 401-411). Presses universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/ethn.103.0401>
- Bothwell, R. (2015). Musées nationaux du Canada. Dans *l'Encyclopédie Canadienne*.  
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musees-nationaux-du-canada>
- Bouchard, G. (2013a). Introduction. Dans Bouchard, G. (dir.). (2013). *National myths : constructed pasts, contested presents* [p. xi-xiv]. Routledge.
- Bouchard, G. (2013b). National myths : an overview. Dans Bouchard, G. (dir.). (2013). *National myths : constructed pasts, contested presents* [p. 276-297]. Routledge.
- Bouchard, G. (2014). *Raison et déraison du mythe : au cœur des imaginaires collectifs*. Boréal.
- Bouquet, M. (2012). Thinking and doing otherwise: anthropological theory in exhibitionary practice. Dans Carbonell, B.M. (2012). *Museum studies: an anthology of contexts* (2e éd.) (p. 177-188). Wiley-Blackwell
- Bouquet, M. et Porto, N. (dir.). (2004). *Science, magic and religion: the ritual processes of museum magic*. Berghahn Books.
- Bourdieu, P. (1982). Les rites comme actes d'institution. Dans *Actes de la recherche en sciences sociales* vol. 43 : Rites et fétiches (p. 58-63).

- Brulon Soares, B. (2018). Every museum has a God, or God is in every museum? . Dans ICOFOM. (2018). *Museology and the sacred: materials for a discussion: papers from the ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018* (p. 44-48). ICOM.
- Bud, R. (1988). Myth and the machine: seeing science through museum eyes. Dans Fyfe, G. et Law, J. (1988). *Picturing power : visual depiction and social relations*. Sociological review monograph 35 (p. 134-159). Routledge.
- Buggeln, G. (2012). Museum space and the experience of the sacred. Dans *Material Religion*, 8:1 (p. 30-50). Routledge.  
<https://doi.org/10.2752/175183412X13286288797854>
- Buggeln, G. (2017). Museum architecture and the sacred: modes of engagement. Dans Buggeln, G. et Paine, C. et Brent Plate, S., (dir.). (2017). *Religion in museums: global and multidisciplinary perspectives* (p. 11-20). Bloomsbury Academic.
- Buggeln, G. et Paine, C. et Brent Plate, S. (2017). Introduction: religion in museums, museums as religion. Dans Buggeln, G., Paine, C., & Brent Plate, S., (dir.). (2017). *Religion in museums: global and multidisciplinary perspectives* (p. 1-7). Bloomsbury Academic.
- Caillois, R. (1950). *L'homme et le sacré* (3e éd.). Gallimard.
- Cameron, D. (1971). The museum, a temple or the forum. Dans Anderson, G. (dir.) (2004). *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (p. 61-73). Altamira Press.
- Canadian Museum of Civilization (CMC). (2002). *Comité d'acquisition des études culturelles / Acquisition committee for Cultural studies – Minutes (2002-07-23)*. Canadian Museum of Civilisation.
- Carbonell, B.M. (2012). *Museum studies: an anthology of contexts* (2e éd.). Wiley-Blackwell.
- Cardinal, D. (2016). *Principes de conception : musée canadien de l'histoire*. Musée canadien de l'histoire.
- Cazeneuve, J. (1968). *Sociologie de Marcel Mauss*. Presses universitaires de France.
- Cerezales, N. et Douyère, D. et Salatko, G. (dir.). (2022). *Exposer des objets religieux*. Culture & Musées no. 40. Actes Sud.  
<https://doi.org/10.4000/culturemusees.8789>

- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*. La Documentation française (Musées-Mondes).
- Choay, F. (1999). *L'allégorie du patrimoine*. Seuil.
- CHPC (2018). *Aller de l'avant – vers un secteur des musées canadiens plus fort*. (Julie Dabrusin, présidente, septembre 2018, 42<sup>e</sup> législature, 1<sup>ère</sup> session). Rapport du comité permanent du patrimoine canadien. Chambres des communes du Canada. <https://www.noscommunes.ca/DocumentViewer/fr/42-1/CHPC/rapport-12/>
- Clavir, M. et Moses, J. (2018). Le soin des objets sacrés ou culturellement sensibles. Ministère du patrimoine canadien : Institut canadien de conservation. <https://www.canada.ca/fr/institut-conservation/services/conservation-preventive/lignes-directrices-collections/soin-objets-sacres-culturellement-sensibles.html>
- Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. Dans Clifford, J. (1997). *Routes : travel and translation in the late twentieth century* (p. 188-219). Harvard University Press.
- Commission de la capitale nationale (CCN). (2005, juin). *Plan de secteur du cœur de la capitale du Canada*. Commission de la capitale nationale. <https://ccn-ncc.gc.ca/nos-plans/plan-de-secteur-du-coeur-de-la-capitale-du-canada>.
- Dana, J.C. (1917). The gloom of the museum. Dans Anderson, G. (dir.) (2004). *Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift* (p. 13-29). Altamira Press.
- Davallon, J. (dir.). (1986). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*. Centre Georges-Pompidou.
- Davallon, J. (1988). Un outil pour voir et penser sa culture : l'exposition. Dans *Études de linguistique appliquée : observer et décrire les faits culturels* no. 69 (p. 52-60). Didier.
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan.
- Davallon, J. (2002). Comment se fabrique le patrimoine? Dans *Sciences humaines – hors-série (ancienne formule) mars-avril-mai 2002* no. 36. Sciences humaines communications. [https://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine\\_fr\\_12550.html](https://www.scienceshumaines.com/comment-se-fabrique-le-patrimoine_fr_12550.html).

- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Lavoisier.
- Davallon, J. et Flon, É. (2013). Le média exposition. Dans *Culture et Musées : la muséologie 20 ans de recherches* (hors-série, 2013). Actes Sud.  
<https://doi.org/10.4000/culturemusees.695>
- Dépelteau, F. (2010). *La démarche d'une recherche en sciences humaines : de la question de départ à la communication des résultats* (2<sup>e</sup> éd.). De Boeck.
- Desvallées, A. (1998). Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition. Dans de Bary, M.O. et Tobelem, J.-M. (dir.). *Manuel de muséographie* (p. 205-251). Séguier.
- Desvallées, A. et Mairesse F. (2005). Sur la muséologie. Dans *Culture & Musées*, no. 6 (p. 131-155). Actes Sud. <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377>
- Desvallées, A. et Mairesse, F. (dir.). (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin.
- Dietrich, O. et Köksal-Schmidt, Ç. et Kürkçüoğlu, C. et Nortroff et J. Schmidt, K. (2012). Göbekli Tepe – a stone age ritual center in southeastern Turkey. Dans *Actual archaeology magazine*, 2 (p. 32-51). Rezan Has Museum.  
[https://www.researchgate.net/publication/235799759\\_Gobekli\\_Tepe\\_-\\_A\\_Stone\\_Age\\_ritual\\_center\\_in\\_southeastern\\_Turkey](https://www.researchgate.net/publication/235799759_Gobekli_Tepe_-_A_Stone_Age_ritual_center_in_southeastern_Turkey)
- Dubuc, É. (2012). Les mutations muséales. Dans Allard, M. et Meunier, A. et Luckerhoff, J. (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (p. 151-164). Presses de l'Université du Québec.
- Dufour, S. et Boutaud, J.-J. (2013). Extension du domaine du sacré. Dans *Questions de communication* no. 23 (p. 7-30). Presses universitaires de Lorraine.  
<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/8329>.
- Duncan, C. (1991). Art museums and the ritual of citizenship. Dans Karp, I. et Levine, S. (dir.) (1991). *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display* (p. 88-103). Smithsonian Institution Press.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals: inside public art museums*. Routledge.
- Duncan, C. et Wallach, A. (1978). The museum of modern art as late capitalist ritual : an iconographic analysis. Dans *Marxist perspectives*, vol. 1, no. 4 (p. 28-51). Cliomar Corporation.

- Dupront, A. (1967). Tourisme et pèlerinage, réflexion de psychologie collective. Dans *Communications*, 10 (p. 97-121). Seuil.  
<https://doi.org/10.3406/comm.1967.1145>.
- Edson, G. et Dean, D. (2000). *The handbook for museums*. Routledge.
- Éliade, M. (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard.
- Éliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.
- Éliade, M. (1965). *Le sacré et le profane*. Gallimard.
- Falk, J.H. et Dierking, L.D. (1992). *The museum experience*. Whalesback Books.
- Forth, G. (2017). Purity, pollution and systems of classification. Dans Callan, H. (dir.). *The International Encyclopedia of Anthropology*. John Wiley & Sons.  
<https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2003>.
- Franco, M.-C. (2020). *La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord (1992-2019) : les rapports de collaboration avec les premiers peuples et l'inclusion de l'art contemporain des premières nations dans les expositions* [thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal].  
<https://archipel.uqam.ca/14519/1/D3823.pdf>.
- Freeden, M. (2003). *Ideology : a very short introduction*. Oxford University Press.
- Fyfe, G. (2006). Sociology and the social aspects of museums. Dans Macdonald, S. (dir.). (2006). *A companion to museum studies* (p. 33-49). Blackwell publishing.
- Gharsallah-Hizem, S. (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. Dans *Muséologies*, vol. 4, no. 1. Association québécoise de promotion des recherches étudiantes en muséologie (AQPREM). <https://doi.org/10.7202/1033529ar>.
- Gob, A. et Drouguet, N. (2014). *La muséologie : histoire, développement, enjeux actuels* (4<sup>e</sup> éd.). Armand Colin.
- Gœlzer, H. (1996a). Rite. Dans *Dictionnaire français-latin* (p. 542). GF Flammarion.
- Gœlzer, H. (1996b). Limen. Dans *Dictionnaire latin-français* (p. 354). GF Flammarion.
- Grimes, R.L. (2014a). *Beginnings in ritual studies* (3e éd.). Ritual Studies International.

- Grimes, R.L. (2014b). *Ritual criticism : case studies in its practice, essays on its theory*. Ritual Studies International.
- Grimes, R.L. (2020). *Endings in ritual studies*. Ritual Studies International.
- GSM Project (2020). La salle de l'Histoire canadienne. GSM Project.  
<https://gsmproject.com/fr/projets/etude-de-cas/la-salle-de-lhistoire-canadienne/>.
- Guzin Lukić, N. (2005). La représentation des immigrants dans l'espace muséal et patrimonial de Québec. Dans *Ethnologies : appartenances*, vol. 27, no. 1 (p. 223-243). Association canadienne d'ethnologie et de folklore.  
<https://doi.org/10.7202/014028ar>
- Guzin Lukić, N. (2015). La muséologie de l'Est : la construction d'une discipline scientifique et la circulation transnationale des idées en muséologie. Dans *ICOFOM Study Series*, 43a, 2015. ICOFOM  
<http://journals.openedition.org/iss/595>
- Heinich, N. (2002). Les objets-personnes: fétiches, reliques et œuvres d'art. Dans *L'art en conflits: l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie* (p. 102-134). La Découverte. <https://www.cairn.info/l-art-en-conflits--9782707135162-page-102.htm>
- Heinich, N. (2012). Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie. Dans *Social anthropology / Anthropologie sociale* volume 20-1 (p. 19-33). European association of social anthropologists. <https://doi.org/10.1111/j.1469-8676.2011.00187.x>
- Hinnells, J.R. (dir.). (2005). *The Routledge companion to the study of religion*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (dir.). (1994). *The educational role of the museum*. Routledge.
- Jeffrey, D. (1994). Prolégomènes à une religiologie du quotidien. Dans *Religiologiques* no. 9 : *Construire l'objet religieux*. UQAM.  
<https://www.religiologiques.uqam.ca/no9/jef.pdf>.
- Jeffrey, D. (2003). *Éloge des rituels*. Presses de l'Université Laval.
- Jeffrey, D. (2011). Ritualisation et régulation des émotions. Dans *Sociétés* vol. 114, no. 4 (p. 23-32). De Boeck Supérieur. <https://doi.org/10.3917/soc.114.0023>
- Jeffrey, D. (2015). Distinguer le rite du non-rite. Dans Jeffrey, D. et Cardita, A. (dir.). (2015). *La fabrication des rites* (p. 9-28). Presses de l'Université Laval.



- Jeffrey, D. et Cardita, Â. (dir.). (2015). *La fabrication des rites*. Presses de l'Université Laval.
- Jeffrey, D. et Maffesoli, M. (dir.). (2005). *La sociologie compréhensive*. Presses de l'Université Laval.
- Kaplan, F.E.S. (1995). Exhibitions as communicative media. Dans Hooper-Greenhill, E. (dir.). (1995). *Museum, media, message* (p. 37-58). Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1991). Objects of ethnography. Dans Karp, I. et Lavine, S.D. (dir.). (1991). *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display* (p. 386-443). Smithsonian Institution Press.
- Knell, S.J. (2011). National museums and the national imagination. Dans Knell, S.J. et Aronsson, P. et Amundsen, A.B. et al. (dir.). (2011). *National museums: new studies from around the world* (p. 3-28). Routledge.
- Knell, S.J. (2016). *National galleries : the art of making nations*. Routledge.
- Kreps, C. (2006). Non-western models of museums and curation in cross-cultural perspective. Dans Macdonald, S. (dir.) (2006). *A companion to museum studies* (p. 457-472). Blackwell Publishing.  
<https://doi.org/10.1002/9780470996836.ch28>
- Lamb, W. (2016). A mari usque ad mare. Dans *L'Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/a-mari-usque-ad-mare-1>.
- Lardellier, P. (2003). *Théorie du lien rituel : anthropologie et communication*. L'Harmattan.
- Lardellier, P. (2013). *Nos modes, nos mythes, nos rites : le social entre sens et sensible*. EMS Éditions.
- Lavine, S.D. et Karp, I. (1991). Introduction : Museums and multiculturalism. Dans Karp, I. et Lavine, S. (dir.). (1991). *Exhibiting cultures : the poetics and politics of museum display* (p. 1-9). Smithsonian Institution Press.
- Le Quéau, P. (2005). L'expérience du récit. Dans Jeffrey, D. et Maffesoli, M. (dir.). (2005). *La sociologie compréhensive* (p. 127-144). Presses de l'Université Laval.
- Legrand, A.-S. (2022). *Comparaison du récit historique dans l'exposition et la bande dessinée: le cas de l'expédition Franklin* [mémoire de maîtrise, Université du



Québec en Outaouais: École multidisciplinaire de l'image]. Dépôt institutionnel de l'UQO. [https://di.uqo.ca/id/eprint/1364/1/Legrand\\_Anne-Sophie\\_2022\\_memoire.pdf](https://di.uqo.ca/id/eprint/1364/1/Legrand_Anne-Sophie_2022_memoire.pdf).

- Lemieux, R. (2000). Sécularités religieuses: syndromes de la vie ordinaire. Dans *Cahiers de recherche sociologique*, no 33 (p. 19-50). Département de sociologie – Université du Québec à Montréal.  
<https://doi.org/10.7202/1002407ar>.
- Lincoln, B. (1989). *Discourse and the construction of society : comparative stories of myth, ritual and classification*. Oxford University Press.
- Lord, B. (2002). The purpose of museum exhibitions. Dans Lord, B. et Lord G.D. (dir.). (2002). *The Manual of museum exhibitions* (p. 11-23). Altamira Press.
- Lord, B. et Lord G.D. (dir.). (2002). *The Manual of museum exhibitions*. Altamira Press.
- Lowenthal, D. (2015). *The past is a foreign country: revisited*. Cambridge University Press.
- Lyden, J.C. (2003). *Film as religion : myths, morals, and rituals*. New York University Press.
- MacDonald, G.F. et Alsford, S. (1989). *Un musée pour le village global*. Musée canadien des civilisations.
- Macdonald, S. (dir.) (2006). *A companion to museum studies*. Blackwell Publishing.
- Macdonald, S. (2004). Enchantment and it's dilemmas : the museum as a ritual site. Dans Bouquet, M. et Porto, N. (dir.). (2004). *Science, magic and religion: the ritual processes of museum magic* (p. 209-227). Berghahn Books.
- Macdonald, S. (1996). Introduction. Dans Macdonald, S. et Fyfe, G. (dir.) (1996). *Theorizing museums : representing identity in a changing world* (p. 1-18). Blackwell Publishers.
- Macguire, B. (1989, juillet). Le passé dépolvé. Dans *enRoute*, juillet 1989 (p. 40-47). Air Canada.
- Maffesoli, M. (2005). Vie enracinée, pensée organique. Dans Jeffrey, D. et Maffesoli, M. (dir.). (2005). *La sociologie compréhensive* (p. 7-16). Presses de l'Université Laval.

- Maffesoli, M. (2018). Considérations sur le « sacré » postmoderne. Dans *Sociétés*, 139, (p. 7-17). De Boeck supérieur. <https://www.cairn.info/revue-societes-2018-1-page-7.htm>
- Maffesoli, M. (2019). *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes* (4<sup>e</sup> éd.). La Table Ronde.
- Mairesse, F. (2014). *Le culte des musées*. Académie royale de Belgique.
- Mairesse, F. (dir.) (2018). La muséologie et le sacré. Dans ICOFOM. (2018). *Museology and the sacred: materials for a discussion: papers from the ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018* (p. 14-16). ICOM. [https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2018\\_museology\\_and\\_the\\_sacred\\_discussion.pdf](https://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2022/03/2018_museology_and_the_sacred_discussion.pdf).
- Mairesse, F. (2019). Le sacré au prisme de la muséologie. Dans *ICOFOM Study Series* 47 (1-2) (p. 23-30). ICOFOM. <https://doi.org/10.4000/iss.1293>
- Mairesse, F. (dir.) (2022). *Dictionnaire de muséologie*. Armand Colin.
- Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire* (3<sup>e</sup> éd.). Gallimard.
- Meyer, B. et de Witte, M. (2013). Heritage and the sacred. Dans *Material Religion : the journal of Objects, Art and Belief* vol. 9, no. 3 (p. 274-281). Routledge. <https://doi.org/10.2752/175183413X13730330868870>
- Musée canadien de l'histoire (MCH). (2016). *Sommaire du plan d'entreprise : musée canadien de l'histoire pour la période de planification 2015-2016 à 2019-2020*. Musée canadien de l'histoire.
- Musée canadien de l'histoire – Musée canadien de la guerre (MCH-MCG). (2020). *Rapport annuel 2019-2020*. <https://www.museedelhistoire.ca/a1/wp-content/uploads/rapport-annuel-2019-2020.pdf>.
- Ord, D. (2003). *The national gallery of Canada : ideas art architecture*. McGill-Queen's University Press.
- Otto, R. (1949). *Le sacré : l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* (traduit par A. Jundt). Payot.
- Paine, C. (2013). *Religious objects in museums : private lives and public duties*. Bloomsbury.

- Pearce, S.M. (1992). *Museums, objects and collections: a cultural study*. Smithsonian Institution Press.
- Pomian, K. (1990). Musée et patrimoine. Dans Jeudy, H.-P. (dir.) (1990). *Patrimoines en folie*. Maison des sciences de l'homme.
- Pomian, K. (2010). Patrimoine et identité nationale. Dans *Le Débat* vol. 159 (p. 45-46). <https://doi.org/10.3917/deba.159.0045>.
- Pontbriand, P. et Yarhi, E. (2015). Musée canadien de l'histoire. Dans *l'Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musee-canadien-de-lhistoire>.
- Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. La Découverte.
- Preziosi, D. (2009). Narrativity and the museological myths of nationality. Dans *Museum history journal*, vol. 2, no.1 (p. 37-50). Left Coast Press.
- Preziosi, D. et Farago, C. (dir.). (2004). *Grasping the world : the idea of the museum*. Ashgate.
- Prösler, M. (1996). Museums and globalization. Dans Macdonald, S. et Fyfe, G. (dir.). (1996). *Theorizing museums : representing identity in a changing world* (p. 21-44). Blackwell Publishers.
- Radio-Canada. (2012, 16 octobre). Le musée canadien des civilisations change de nom et de vocation. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/583091/musee-civilisation-histoire>.
- Radio-Canada. (2021, 26 juin). Le Musée canadien de l'histoire annule ses activités de la fête du Canada. Société Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1804689/musee-canadien-histoire-fete-canada-annulation-activites>.
- Raymond, S. (2016, 7 décembre). La psychoacoustique ou la dimension sociale du son. [Billet de blogue]. Musée canadien de l'histoire. <https://www.museedelhistoire.ca/blog/la-psychoacoustique-ou-la-dimension-sociale-du-son/>.
- Reeve, J. (2012). A question of faith: the museum as a spiritual or secular space. Dans Sandell, R. et Eithne, N. (dir.). (2012). *Museums, equality, and social justice* (p. 125-142). Routledge.

- Rey-Regazzi, J. (2018). Ce qui nous lie (au musée). Dans ICOFOM. (2018). *Museology and the sacred: materials for a discussion: papers from the ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018* (p. 160-164). ICOM.
- Riegl, A. (2016). *Le culte moderne des monuments : sa nature et ses origines* (traduit par M. Dumont et A. Lochmann). Allia.
- Rivière, C. (1988). *Les liturgies politiques*. Presses universitaires de France.
- Rivière, C. (1994). La ritualité aux marges du sacré. Dans *Religiologiques no.9 : Construire l'objet religieux*. UQAM.  
<https://www.religiologiques.uqam.ca/no9/riviere.pdf>.
- Rottenberg, B.L. (2002). Les musées, l'information et la sphère publique. Dans *Museum international*, no. 216 (p. 21-27). UNESCO.  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131781\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131781_fre).
- Schärer, M.R. (1999). La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. Dans *Publics et musées*, no. 15 (p. 31-43).  
<https://doi.org/10.3406/pumus.1999.1132>.
- Schechner, R. (1993). *The future of ritual : writings on culture and performance*. Routledge.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Schiele, B. (2012). La muséologie: un domaine de recherche. Dans Allard, M. et Meunier, A. et Luckerhoff, J. (2012). *La muséologie, champ de théories et de pratiques* (p. 79-100). Presses de l'Université du Québec.
- Segal, R.A. (2005). Myth and ritual. Dans Hinnells, J.R. (dir.). (2005). *The Routledge companion to the study of religion* (p. 355-378). Routledge.
- Segalen, M. (2009). *Rites et rituels contemporains* (2<sup>e</sup> éd.). Colin.
- Segalen, M. (2015, 24 novembre). *Y a-t-il des rituels dans nos sociétés contemporaines ?* [communication orale - vidéo]. Cycle de conférences organisé par la Maison des sciences de l'Homme Alpes, MSH Alpes, Grenoble, France. MSH Alpes – Université de Grenoble. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=iICSUIgoB2Y>

- Silverstone, R. (1994). The media is the museum : on objects and logics in times and spaces. Dans Miles, R. et Zavala, L. (1994). *Towards the museum of the future : new European perspectives* (p. 161-176). Routledge.
- Stránský, Z. (1983). La question de l'interdisciplinarité dans le monde muséal (traduit par F. Mairesse). Dans Mairesse, F. (dir.). (2019). *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie* (p. 169-177). L'Harmattan.
- Stránský, Z. (1987). Muséologie et musées (traduit par F. Mairesse). Dans Mairesse, F. (dir.). (2019). *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie* (p. 189-193). L'Harmattan.
- Stránský, Z. (1988). Nouvelles tendances dans le monde des musées : le pour et le contre (traduit par F. Mairesse). Dans Mairesse, F. (dir.). (2019). *Zbyněk Stránský et la muséologie : une anthologie* (p. 195-205). L'Harmattan.
- Sunier, S. (1997). Le scénario de l'exposition. Dans Tobelem, J.-M. (dir.). (1997). *Publics et musées*, no. 11-12. Marketing et musées.  
<https://doi.org/10.3406/pumus.1997.1096>
- Tétart, G. (2007a). Mythe. Dans Encyclopædia Universalis (2007). *Dictionnaire de sociologie* (p. 556-558). Albin Michel.
- Tétart, G. (2007b). Rite. Dans Encyclopædia Universalis. (2007). *Dictionnaire de sociologie* (p. 653-655). Albin Michel.
- Tjaden, J.D. (2012). The (re-)construction of 'national identity' through selective memory and mass ritual discourse : the Chilean centenary, 1910. Dans *Studies in ethnicity and nationalism* (vol. 12, no. 1, p. 45-63). Association for the study of ethnicity and nationalism.
- Trépanier, J. (2017, 14 décembre). Renouveler une église bien vivante. [Billet de blogue]. Musée canadien de l'histoire  
<https://www.museedelhistoire.ca/blog/renouveler-une-eglise-bien-vivante/>.
- Trouche, D. (2012). Rendre sensible l'histoire des guerres au musée : une question d'ambiances ? Dans *Culture & Musées* (no. 20, p. 167-185).  
<https://doi.org/10.3406/pumus.2012.1686>
- Turner, F. (1986). Reflexivity as evolution in Thoreau's Walden. Dans Turner, V. et Bruner, E. (dir.) (1986). *The anthropology of experience*. University of Illinois Press.

- Turner, V. (1966). *The ritual process : structure and antistructure*. Cornell University Press.
- Tzorti, K. (2017). Interroger le rôle de l'espace dans le musée. Dans *La lettre de l'OCIM – le balcon des sciences, l'espace dans le musée* 169 (p. 12-18). Office de coopération et d'information muséographiques.  
<https://doi.org/10.4000/ocim.1732>
- Vallée, P. (2016, 22 octobre). Le Canada à l'honneur. Dans *Le Devoir*.  
<https://www.ledevoir.com/culture/482612/musee-canadien-de-l-histoire-le-canada-a-l-honneur>
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage : étude systématique des rites*. Classiques des sciences sociales.
- Wadbled, N. (2017). Un rituel de mémoire : éléments pour une anthropologie pragmatique des musées d'histoire. Dans Sibona, B. (dir.). (2017) *Rituels en actions* (p. 301-317). EME.
- Weil, S.E. (1995). *A cabinet of curiosities : inquiries into museums and their prospects*. Smithsonian Books.
- Weiser, M.E. (2017). *Museum rhetoric : building civic identity in national spaces*. Pennsylvania State University Press.
- Wolbert, B. (2004). Haunted art: visiting an exhibit in Weimar. Dans Bouquet, M. et Porto, N. (dir.). (2004). *Science, magic and religion: the ritual processes of museum magic* (p. 182-206). Berghahn Books.
- Wulf, C. (1998). Mimesis et rituel. Dans *Hermès, La Revue*, 1998/1, no. 22 (p. 153-162). C.N.R.S. Éditions. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1998-1-page-153.htm>
- Wulf, C. (2005). Introduction : rituels, performativité et dynamique des pratiques sociales (traduit par N. Gabriel). Dans *Hermès, La Revue*, no. 43 (p. 9-20). C.N.R.S. Éditions. <https://doi.org/10.4267/2042/25562>
- Wulf, C. (2017). Identité et rituel : le rétablissement d'une relation importante. Dans Jeffrey, D. et Roberge, M. (dir.). (2017). *Rites et identités*. Presses de l'Université Laval.
- Wulf, C. (2021). *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimésis sociale et performativité* (traduit par J.-C. Bourguignon, C. Delory-Momberger, N. Heyblom). Téraèdre.

Wunenburger, J.-J. (1994). Mytho-phorie : formes et transformations du mythe. Dans *Religiologiques*, no. 10 (p. 49-70). UQAM.

<https://www.religiologiques.uqam.ca/no10/wunen.pdf>

Wunenburger, J.-J. (2009). *Le sacré* (6<sup>e</sup> éd). Presses Universitaires de France.

Zubrzycki, G. (dir.). (2017). *National matters : materiality, culture, and nationalism*. Stanford University Press.