

# La crise d'accumulation du passé au risque de la mort des sémiophores

punctum.gr

BY: Daniel Jacobi

## ABSTRACT

Many museums have undertaken to dispose of their collections. They are forced to do so by the overcrowding of their storerooms and the real estate pressure in the centers of the large cities where they are located. Should all or part of the collections be discarded, donated, or digitized? Because of the detailed inventory, the ten-yearly recoiling, and the creation of the French Joconde database, supposed to gather all the descriptions and photographic reproductions of all the works and items of the 1,100 museums in France, the management of the collections has become a colossal task that may never be completed. There is a high risk that the disappearance of the collections will be accompanied by the de-semiotization of the museological masterpieces created and set up in the different types of exhibition discourse in the course of the history of museums and their exhibitions.

## ARTICLE INFO:

Volume: 09

Issue: 01

Summer 2023

ISSN: 2459-2943

DOI: 10.18680/hss.2023.0006

Pages: 97-107

Lic.: CC BY-NC-ND 4.0

## KEYWORDS:

Collection muséale

Sémiophore

Déchet

Dé-et re-sémiotisation

## 1. Introduction

Les professionnels des musées n'ont sans doute pas tous lu l'ouvrage si bien illustré *Vertige de la liste* d'Umberto Eco (Eco 2009). Pourtant, eux qui gèrent des collections qui comptent des centaines d'items (des milliers pour les musées d'archéologie et même des millions pour les muséums d'histoire naturelle) ne rêvent que de les augmenter et de les faire connaître au plus grand nombre. Mais, comme les collections, précise la loi française, sont juridiquement "*imprescriptibles et inaliénables*" et

qu'une de leur priorité est d'étendre et d'enrichir leurs fonds, on devine que le vertige les guette ou bien est sur le point de les atteindre. Ils se sont habitués à travailler dans cette ambiance d'encombrement, de saturation ou de démesure.

Le musée est, par définition, une institution qui possède, entropose et valorise des collections. Plus étendues et riches sont les collections et plus la réputation du musée et l'étendue des valorisations potentielles de ce stock sont riches et multiples. Quand communément l'on dit que l'on *visite un musée*, on ne découvre en fait qu'une infime partie de l'institution, celle qui est ouverte au public (par opposition aux espaces réservés aux professionnels et aux chercheurs). C'est-à-dire l'exposition permanente (appelée souvent, de façon métaphorique, *collection*, mot très réducteur pour cet emploi). L'exposition permanente du musée (ou *collection*) n'est que la présentation sobre, ordonnée selon des principes taxonomiques invariants, d'une sélection de quelques dizaines de pièces ou d'œuvres extraites d'immenses réserves dans lesquelles les collections sont entassées. En effet, la plupart des collections sont stockées sur place dans des réserves qui, quant à elles, sont interdites d'accès. Pourtant, leur aménagement est crucial et elles ont bien changé au cours de ces trente dernières années. Les réserves destinées à abriter les collections sont devenues une annexe de luxe: excentrées, climatisées, automatisées, équipées d'un mobilier spécifique qui optimise l'espace toujours insuffisant et qui peine à tout contenir, elles sont parfois robotisées pour faciliter la recherche d'un item. Voire pour faciliter sa monstration dans le cas des réserves visitables.

Plusieurs grands musées (le *Musée des arts et métiers* à Paris, *Confluence* à Lyon ou le MUCEM à Marseille) ont construit des bâtiments nouveaux pour leurs réserves. Enterrées, bunkérisées et implantées dans des sites élus pour être au-dessus du niveau prévu même lors d'une crue millénaire des grands fleuves, elles font le pari de l'éternité. Le *Louvre*, comme d'autres grands musées, a pour projet de déménager ses réserves hors de Paris (à Lens soit, à 200 Km de la capitale, où il a déjà créé une annexe appelée le *Louvre-Lens*).

## 2. Les collections menacées

A priori, les musées pour revendiquer leur spécificité doivent prendre appui sur des collections prestigieuses (ou pas) mais le plus souvent multiples, très étendues et donc encombrantes. Or, les musées et leurs réserves, pour d'évidentes raisons pratiques, sont situés dans les centres des grandes villes européennes... où le prix du mètre carré atteint des coûts vertigineux. C'est pourquoi les gestionnaires leur demandent de justifier le bien fondé de cette occupation, certes culturelle, mais par nature non rentable économiquement. Et plus encore quand ces collections ne contiennent que ce que les

ethnologues appellent des 'objets témoins' c'est-à-dire des pièces artisanales ou industrielles et qui n'ont pas un caractère de rareté ou des qualités esthétiques remarquables puisqu'ils ont été fabriqués en série, parfois à des milliers d'exemplaires. Que faire de ces collections?

Deux options se font face aujourd'hui: garder les collections car elles font partie de l'arsenal du musée et qu'elles peuvent devenir une ressource avantageuse (Jacobi 2019). Et cela surtout au moment où le paradigme de la priorité aux grandes expositions temporaires prestigieuses, sortes de blockbuster très coûteux, vacille. Comme on a déjà beaucoup produit des grandes expositions monographiques de peintres renommés, il est difficile d'innover et la concurrence entre grandes expositions est devenue internationale et acharnée. Ainsi, l'exposition *Vermeer* a ouvert en 2023 à Amsterdam dans laquelle sont exposés 28 des 37 tableaux peints au cours de sa vie, tableaux qui sont possédés par d'autres musées européens mais aussi américains. Le coût de cette exposition, à cause du transport, des assurances et des restaurations de certains tableaux, est astronomique; on y vient, en réservant son ticket d'entrée longtemps à l'avance, du monde entier. La réservation est obligatoire afin de respecter la jauge du nombre de visites quotidiennes autorisées et ainsi assurer le confort des visiteurs et la fluidité des visites guidées. Au passage, il faut remarquer que les tableaux du grand maître hollandais du dix-septième siècle sont tous visibles en ligne et certains même dans le célèbre programme *Google Art* en très haute définition. Ne serait-il pas préférable pour les grands musées de mobiliser des pièces moins connues et jamais exposées? Ou encore, pourquoi pas, exhiber des œuvres extraites de leurs propres collections, habituellement cachées dans leurs réserves mais qui sont gratuites. Ce qui répondrait à deux critiques devenues communes: diminuer le coût de production des expositions et leur empreinte carbone...

### 3. Le pari impossible de l'exhibition des réserves

Montrer des collections est de peu d'intérêt... Certes, il y a des exceptions comme les collections de Walter Benjamin qui ont été montrées dans plusieurs musées européens (Wizisla 2011). Intimes et peu connues, elles révèlent beaucoup de la personnalité secrète de cet éminent intellectuel.

Pourtant, dans un certain nombre de musées, il a été décidé d'exposer les réserves. C'est le cas du *Brooklyn Museum* à New-York. Parallèlement au parcours de l'exposition permanente, tout le reste de la collection de ce musée est exposée à touche-touche sur des étagères métalliques d'entreposage partant du sol pour atteindre plus de 3 mètres de hauteur. Elles sont protégées par un grillage à larges mailles qui laisse apercevoir les pièces bien rangées par catégories. Un dispositif numérique

mobile, remis à l'entrée aux visiteurs qui en font la demande, les invite à rechercher et repérer certaines catégories d'items qui ne sont visibles qu'au sein de cette ribambelle. Outre les informations minimales autonymiques, les objets sont parfois commentés très sommairement. Peu de visiteurs s'y promènent et encore moins recherchent tel ou tel item. C'est un peu comme si cette syntagmatique de l'exposition par entassement ôtait au public toute envie de regarder ou d'observer.

Deux autres exemples permettent de confirmer cette observation. Il y a quelques années, le département *des Antiquités Egyptiennes du Louvre* avait adopté, pour le renouvellement d'une partie de son exposition permanente, un parti pris peu commun. Au lieu d'exhiber une seule pièce, bien éclairée et commentée comme il est de tradition pour une pièce rare et un chef d'œuvre, c'est-à-dire comme un paradigme puissant et fort isolé de ce qui est montré avant comme de ce qui exposé après, il était accompagné de plusieurs pièces, soit similaires à ce paradigme, soit tout à fait comparables. Ce parti pris, affirmaient les concepteurs de cette nouvelle mise en exposition, était de transformer les conceptions naïves ou erronées du public à propos des vestiges égyptiens vieux de plus de 3000 ans. Ils ne sont ni rares, ni toujours prestigieux. Ainsi, dans la section consacrée à ce qu'on ajoutait à la tombe d'un prince pour son voyage dans l'au-delà, était exposé un curieux exemplaire de momie de chat au niveau de la ligne de regard des visiteurs. Mais il y avait aussi une dizaine d'autres chats momifiés alignés, en bas et visibles en dessous de l'expôt vedette. Une façon de banaliser l'objet exhibé et de le priver de son halo de mystère.

Dernier exemple de la collection qui neutralise le discours d'exposition. A la *grande Halle de La Villette*, une exposition temporaire de design ayant pour thème le design de la vie quotidienne des années 70-80 avait cru surprendre les visiteurs en choisissant une scénographie qui singeait le déballage d'un marché aux puces. Pas des puces chic comme les étals de brocanteurs qui sélectionnent des objets rares, parfois signés et tous côtés; mais une scénographie qui mimait le déballage des vides greniers des quartiers populaires où on ne trouve que des vêtements de seconde main et des objets de bazar ou de supermarché pour un prix qui ne dépasse jamais la dizaine d'euros.

Donc les objets les plus célèbres des années 70-80 comme le stylo-bille Bic, la machine à écrire Valentina d'Olivetti, la bouteille en verre de Coca-cola de Maurice Lœwey, le tabouret en plastique Tam tam de Henry Massonet, les premiers petits ordinateurs cubiques Macintosh étaient déposés pêle-mêle et en vrac sur une vulgaire bâche chinoise étalée sur le sol. Ni étiquette, ni numéro pour les identifier. Seul un dépliant remis au visiteur à l'entrée lui fournissait la liste des objets au design remarquable. A lui de se débrouiller pour les retrouver et s'en délecter. Autant dire que ce fut un échec et une grande déception...

#### 4. L'inventaire de la collection, raison graphique du musée

Jack Goody, dans son génial essai sur la *Raison graphique*, suggère que l'invention de l'écriture et la possibilité d'utiliser des listes et des tableaux a profondément transformé le mode d'utilisation de la mémoire humaine et au-delà du mode de pensée (Goody 1979). La mémoire de travail, dispensée de tâches fastidieuses et encombrantes, peut dès lors être utilisée pour des activités intellectuelles plus nobles de calcul ou de création. C'est précisément cette fonction que tient dans les musées ce qu'on appelle l'*inventaire*. Les opérations d'inventaire consistent à inscrire la totalité des biens composant les collections du musée sans introduire une quelconque hiérarchie dans des listes numérotées qui se doivent d'être exhaustives. L'inventaire se matérialise sur un registre papier infalsifiable (dit *inventaire réglementaire*). Cette opération permet donc de définir précisément les contours de la collection (nature des biens, nom de l'inventeur, lieu de collecte, date d'entrée, état, etc.). Le propriétaire et le gestionnaire des collections peuvent opposer ce document à toute personne qui détiendrait des biens appartenant au musée et s'appuyer juridiquement sur eux pour introduire une action en revendication. Les organes de contrôle de l'Etat et des collectivités territoriales et la représentation nationale (services d'inspection et de police, cour et chambres régionales des comptes, commissions du Parlement) peuvent également s'y référer pour s'assurer de la bonne gestion de toutes les collections (musées, bibliothèques, monuments) du domaine public.

Pas de collection publique sans inventaire précis et exhaustif donc. Mais l'inventaire n'est pas une opération ponctuelle. Les opérations d'inventaire n'ont d'efficacité que si elles sont doublées évidemment d'opérations de marquage et de localisation (le numéro sous lequel le bien est inscrit dans l'inventaire doit être reporté sur le bien lui-même; on doit également enregistrer sa localisation topographique de rangement dans les réserves). En outre, la loi française contraint les musées de France à conduire périodiquement des opérations de vérification, qu'on désigne sous le terme de *récolement*. Le récolement consiste en effet "à vérifier, sur pièce et sur place, à partir d'un bien ou de son numéro d'inventaire, la présence du bien dans les collections, sa localisation, l'état du bien, son marquage, la conformité de l'inscription à l'inventaire avec le bien ainsi que, le cas échéant, avec les différentes sources documentaires, archives, dossiers d'œuvre, catalogues."

En d'autres termes, le récolement est une opération de constat visant à s'assurer que les biens appartenant aux collections des musées de France sont correctement identifiés, décrits et localisés. Pratique ancienne, le récolement n'est devenu obligatoire et systématique que depuis la loi de 2002 sur les musées de France. Cette dernière a imposé de faire le récolement complet des collections tous les dix ans (on parle de récolement décennal). Il s'agit donc, de facto, d'une mission permanente.

Dans le cadre de l'exercice de son contrôle scientifique et technique, le ministère de la culture (direction générale des patrimoines/service des musées de France; directions régionales des affaires culturelles) suit l'avancement de ce chantier qui permet, non seulement, de connaître le volume des collections (environ 123 millions de biens, dont la moitié dans le seul *Muséum national d'histoire naturelle* de Paris), mais aussi de mieux en apprécier la consistance (nature des biens, état de conservation, présence de marques et d'inscriptions, existence de photographies, etc.).

A cette mission traditionnelle et ancienne, s'est superposé un chantier non moins gigantesque dit de *numérisation* des collections. Dans une seule base appelée *Joconde*, une version informatisée de tous les inventaires des 1100 musées de France serait à terme consultable sous deux formats. Un format textuel tel qu'il est inscrit dans l'inventaire officiel réglementaire; et de plus, chaque notice doit être accompagnée d'une photo haute définition. *Joconde* est le catalogue collectif des collections des musées de France. Cette base de données ne compte aujourd'hui qu'à peine plus de 600 000 notices d'objets de toutes natures (archéologie, beaux-arts, ethnologie...), en majorité illustrées. Ces informations sont en ligne et les données publiques de *Joconde* sont librement consultables et réutilisables sur un site du ministère de la Culture. Cette mission qui paraît simple et évidente est en réalité une tâche titanesque ou peut être plutôt un nouveau *rocher de Sisyphe* des collections. Impossible de faire une photo qui ne soit ni soignée, ni objective (neutre en quelque sorte). Impossible de la publier et de la mettre en ligne sans vérifier l'exactitude des renseignements scientifiques mis en ligne. Autrement dit, ce n'est pas le stockage ou l'archivage qui est compliqué et lent mais tout le travail d'amont minutieux et qui ne peut être réalisé que par un personnel très compétent de façon à ne pas introduire d'erreur dans la base. Au rythme actuel, ce chantier pourrait durer des dizaines d'années, voire ne pas être achevé. En effet, nul ne sait si la technique choisie et le support de stockage retenu sont voués à rester les mêmes puisqu'ils risquent, comme cela a été le cas pour les sons et la musique, d'être balayés par l'obsolescence technologique que les commerçants appellent de leurs vœux pour stimuler le renouvellement des biens d'équipement...

## 5. Le futur des collections patrimoniales entre dématérialisation et aliénation

Il est évident que nous sommes à un tournant. Il sera difficile de préserver la présence de collections étendues dans d'immenses réserves situées au centre d'une capitale alors que la pression immobilière devient de plus en plus forte. D'autant que les collections ne sont en rien un atout touristique. Résister à la pression immobilière risque

de devenir impossible pour les réserves des musées. C'est sans doute pourquoi beaucoup d'acteurs du patrimoine et des musées se demandent si le moment n'est pas venu de repenser le statut des collections patrimoniales, voire comme l'a évoqué Marchis (2021), de les mettre à la poubelle (voir aussi Harrison 2013).

Au moins trois pistes se dessinent quant au futur des collections (Winkin 2021): la première est de les aliéner pour les offrir à d'autres musées qui manquent de collections et de matériel d'exposition (DeSylvey 2020; MacDonald 2020). Les musées d'histoire sociale anglais ont aussi suggéré de les donner à des artisans qui pourraient remettre en service quantité de machines et d'outils dans des pays en voie de développement alors qu'ils sont aujourd'hui inutiles et inertes dans des réserves de musées (Betersman 1992).

La seconde piste est de parier sur la dématérialisation des collections pour libérer l'espace où elles sont entreposées. Ainsi ne circuleraient et ne seraient exposées que des copies fidèles, soignées mais multiples et très peu coûteuses. Enfin, comme la patrimonialisation des collections est une démarche juridique, il est toujours possible d'entreprendre des démarches administratives pour que la loi autorise à défaire ce qu'elle avait décidé.

Remarquons que, d'un point de vue sémiotique, le fait de ne plus exposer des œuvres ou des objets authentiques est évidemment une révolution. Si sur le plan éducatif ou culturel, les copies ont beaucoup d'avantages, la dé-sémiotisation des objets vedettes ou des œuvres originales, le plus souvent uniques, des grands peintres et sculpteurs, ouvre sur des questions pas simples à trancher. Elles sont pourtant irrémédiablement liées à l'histoire des musées.

Les muséums ont été créés au dix-huitième siècle et se sont généralisés au dix-neuvième et au début du vingtième. Beaucoup d'entre eux ont été transformés et ils n'ont pas cessé d'évoluer. Au point que l'histoire de la muséographie y soit devenue parfaitement invisible. Il ne reste rien de l'accrochage touche-touche allant du sol au plafond des grands musées de peinture royaux. Une anecdote révélatrice mérite d'être rappelée. A La Rochelle, a été crée en 1745 un muséum d'Histoire naturelle. Il a succédé à trois cabinets de curiosités datant de la fin du dix-septième dont celui de Clément Lafaille. Pour diverses raisons, ce muséum a décliné puis a été fermé pendant plus d'un quart de siècle. Quand on a décidé de le moderniser et de le rouvrir, les aménageurs ont eu l'heureuse idée de reconstituer le plus fidèlement possible l'exposition permanente datant de la création du musée. La présentation taxonomique faite méticuleusement dans des armoires vitrées de bois fruitier est apparue comme une merveille... Ce ne sont pas les animaux naturalisés ni ce qu'on peut voir dans tous les muséums qui produisent ce choc sémiotique mais la mise en exposition elle-même qui apparaît comme singulière, cohérente et très efficace sur les visiteurs.

Pour aller au-delà de cette anecdote, ce qu'elle révèle est que la mise en exposition crée des unités d'exposition cohérentes, c'est-à-dire des paradigmes typiques ou exemplaires qui sont des créations à part entière. Or, on ne sait ni les archiver, ni les conserver et donc elles ne se transmettent pas ou très mal. Les mots d'un poème de Rimbaud ou de Verlaine sont tous dans un dictionnaire de langue. Mais les poèmes qu'ils produisent et qui bouleversent les lecteurs n'ont été mis en phrase que par eux seuls. Toutes les collections des muséums se ressemblent et elles sont présentées selon les principes des taxonomies du dix-huitième siècle.

Les collections patrimoniales ne sont en quelque sorte que les dictionnaires qui permettent à certains conservateurs de musées d'inventer des expôts (unités d'exposition) comme autant de paradigmes différents des uns des autres. Inédits et sensibles, ce sont eux qui captivent les publics. Même si le contexte est tendu personne ne peut affirmer qu'on peut se débarrasser des collections. Par contre, quand on détruit un musée, ou qu'on démonte une exposition ou qu'on rénove une exposition permanente, c'est aussi une création sémiotique fragile et instable qui est irrémédiablement détruite et qui disparaît alors qu'elle devrait être conservée et transmise de génération en génération.

## 6. Vie et mort des sémiophores

Donner à d'autres des collections encombrantes, s'en défaire afin qu'elles retournent dans la sphère matérielle d'où on les a extraites pour les collecter et les rendre immortelles et partiellement au moins les interpréter et les exposer est une politique susceptible de se généraliser. De même numériser les collections et les archiver dans des inventaires pour qu'elles libèrent de l'espace ne pose pas question. Il est légitime de le faire. Ensuite, n'utiliser que des copies et les diffuser avec les moyens et les techniques de très large diffusion contemporaines sans contrôle ou sans limite, pourquoi pas. Mais, il est à craindre que, dans le même mouvement on dé-sémiotise les unités vedettes des musées et des expositions. Et cette perte sera irréparable.

Si de multiples travaux ont été consacrés à décrire ou à commenter la patrimonialisation, on peut se demander si le moment n'est pas venu d'analyser comme va être opérée la dé-patrimonialisation. Pourquoi ce que l'historien Krystoff Pomian a appelé un sémiophore (Pomian 1987) destiné à être transmis éternellement de génération en génération, un chef d'œuvre de l'humanité, un bien de très haute valeur, voire de *valeur culturelle universelle exceptionnelle* (pour l'UNESCO) quand il est inscrit sur la liste du patrimoine mondial, est-il menacé de disparaître? Disparaître, non pas matériellement mais comme unité sémiotique originale et singulière.

Pour Pomian, en quoi les objets vedettes des collections muséales sont-ils des sémiophores? Pour expliquer ce qu'est un sémiophore, Pomian, cite l'exemple d'une usine qui cesse de produire et que l'on décide d'abandonner. Autrement dit, comme elle n'a plus de fonction productive et économique, elle devient un ensemble de déchets (parfois encombrant et polluant). "Est déchet écrit-il, tout objet visible qui n'a aucune fonction à cause de sa destruction ou de son usure ou parce qu'il est devenu obsolète" (Pomian 1987: 181).

Ce n'est qu'après avoir été tirée de l'oubli que l'usine, ou ce qu'il en reste, cesse d'être un déchet parce qu'elle acquiert une nouvelle fonction qui n'a plus rien d'utilitaire ou de productif. Elle renvoie au passé et témoigne de ce qui a disparu. En la découvrant, on peut retrouver son process de fabrication disparu, assimiler des connaissances sur les techniques anciennes, sur les conditions de travail des ouvriers. Aux yeux de ceux qui la font visiter et de ceux qui se déplacent pour la découvrir, l'usine est un nœud de significations socio historiques, une accumulation de sémiophores. A ce titre l'usine elle-même, ses vestiges nettoyés et les machines remises en place sont un sémiophore résume Pomian (Pomian 1987:185). C'est-à-dire un ensemble qui a une valeur signifiante singulière de nature strictement culturelle

Il faut pour cela se rappeler qu'un tableau de peinture ou un objet de la vie de travail sont devenus objet de musée et expôt par une démarche systématique de collecte, de nettoyage, de fixation et de transformation en un sémiophore porteur d'une valeur sensible ou documentaire donc culturelle, toujours symbolique et destinée à être transmise de génération en génération.

Un tableau n'a jamais, sauf exception, été créé pour un musée (Baxandall 1985). Sa présence dans une exposition muséale est devenue une question de goût culturel par nature instable (Haskell 1999) alors qu'auparavant, inamovible, il était destiné aux murs des églises ou à ceux des palais princiers et des hôtels bourgeois.

Par nature différente d'une œuvre d'art, la machine à écrire (modèle Erika des années 30) qui a ému aux larmes Luis Prieto (Prieto 1990) dans un musée de Berlin a été produite en des milliers d'exemplaires. Mais dès qu'elle a été collectée, nettoyée et protégée, munie d'un architexte retraçant son histoire d'objet témoin, elle a acquis un statut de sémiophore. Elle a été exposée parce qu'on sait qu'elle a été utilisée par des résistants durant la seconde guerre mondiale pour diffuser des tracts anti-nazis. Mais la police a arrêté à cause des défauts des lettres-frappe de cette machine... Elle a été d'abord un objet de la vie quotidienne produit en des milliers d'exemplaires. Comme l'avait fait remarquer Baudrillard (1968), dans son "système des objets," elle est devenue un objet démodé et ancien. Puis, l'historien ou l'ethnologue qui l'a retrouvée, l'a transformée en un objet-témoin puis en un-objet-de-musée (potentiellement immortel). La décision de l'exposer et de l'inclure dans un discours d'exposition en a fait un sémiophore singulier et unique (transmetteur de sens et porteur de valeur). Ce que confirme Prieto car il écrit:

Le dimanche précédent, en revanche, j'avais vu, sur l'inventaire d'un marchand des Puces de Berlin-Ouest, une machine à écrire de la même marque et plus ou moins du même modèle, et bien que, à vrai dire, je n'eusse aucune raison de penser que cette machine n'avait pas servi elle aussi aux résistants (ni, certes, non plus, de penser le contraire), le fait est qu'elle me laissa totalement indifférent. (Prieto 1990: 5)

Le fait que le même objet utilitaire de série devienne un sémiophore et puisse, d'un coup perdre ce statut et cesser d'en être un, résume parfaitement le propos de cet article. Ce qui se joue dans la disparition de la collection ou dans son décrochage est un mécanisme de dé-sémiotisation: il efface l'institution patrimoniale et son cérémonial; il fait disparaître le discours d'exposition et sa structure de média déployé dans un espace où le public déambule; et, en définitive, il empêche pour toujours de reconnaître et apprécier des sémiophores construits à l'intention des visiteurs. Les sémiophores muséaux redeviennent des déchets anonymes à nouveau enfouis dans des collections immenses et trop vastes.

Oubliés par le patrimoine culturel encore vivant et actif, ils n'ont qu'à attendre et espérer qu'un expositeur malin et inventif leur offre un nouvel avenir de sémiophore exposé dans un autre musée ou pour une nouvelle création expographique...

## Références bibliographiques

- Baudrillard, Jean 1968. L'objet marginal - L'objet ancien. In: *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 103-119.
- Baxandall, Michaël 1985. *L'œil du quattrocento; l'usage de la peinture en Italie à la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter 1983[1936]. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. In: *Essais*, t. 2: 1935-1940. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris: Denoël-Gonthier, 87-126 [voir aussi: 1991. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In: *Écrits français*. Traduit de l'allemand par Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 140-192].
- Besterman, Tristram 1992. Disposals from museum collections: ethics and practicalities. *Museum Management and Curatorship* 11(1): 29-44.
- DeSylvey, Caitlin and Rodney Harrison 2020. Anticipating loss: rethinking endangerment in heritage futures. *International Journal of Heritage Studies* 26(1): 1-7.
- Eco, Umberto 2009. *Vertige de la liste*. Paris: Flammarion.
- Goody, Jack 1979. *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit, Le sens commun.

- Harrison, Rodney 2013. Forgetting to remember, remembering to forget: late modern heritage practices, sustainability, and the 'crisis' of accumulation of the past. *International Journal of Heritage Studies* 19(9): 579-595.
- Haskell, Francis 1999. *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art: Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Traduit de l'anglais par Robert Fohr, Paris: Flammarion.
- Jacobi, Daniel 2019. L'irrésistible retour de la collection. In: Joëlle Le Marec, Bernard Schiele et Jason Luckerhoff (dir.) *Musées, Mutations*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon (OCIM).
- Jacobi, Daniel (dir.) 2021. Les collections patrimoniales ont-elles un avenir? Le futur antérieur des collections. *Culture & Musées* 37.
- Jacobi, Daniel 2021. L'aliénation des collections en question; se défaire des collections muséales? *La Lettre de l'OCIM* 196: 10-15.
- Marchis, Victor 2021. Détruire pour concevoir l'avenir. Que faut-il éliminer? *La lettre de l'OCIM* 198: 34-39.
- Morgan, Jennie and Sharon Macdonald 2020. De-growing museum collections for new heritage futures. *International Journal of Heritage Studies* 26(1): 56-70,
- Pomian, Krzysztof 2001. Musée et patrimoine. In H.P. Jeudy (ed.) *Patrimoines en folie*, MSH Paris editions, 177-198.
- Prieto, Luis Jorge 1990. Le mythe de l'original. Traduit de l'italien par l'auteur. *Poétique* 81: 3-19 [édition en langue originale: 1988. Il mito dell'originale. In: Paolo Piazzes (dir.) *Museo dei Musei*, Catalogue de l'exposition. Florence: Condirene].
- Winkin, Yves 2021. Collections patrimoniales; trois propositions pour un horizon à 200 ans. *Culture & Musées* 37: 230-235.
- Wizisla, Erdmut (dir.) 2011. *Walter Benjamin. Archives*. Catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, du 12 octobre 2011 au 5 février 2012. Paris: MAHJ et Klincksieck.

#### AUTHOR

**Daniel Jacobi** Professor Emeritus in information and communication sciences at the University of Avignon and researcher at the Norbert Elias Center (UMR-CNRS 8562) in the Culture & Communication team.

