

Résumé : Une exposition peut être considérée comme un dispositif producteur de signes qui encadre le sens des objets qu'elle présente, ceux-ci sont resémantisés à chaque fois qu'ils sont montrés au public, qu'ils sont rendus visibles sous un point de vue particulier. Dans les musées, les vestiges archéologiques préhistoriques se caractérisent par la pluralité des logiques discursives qui peuvent être utilisées pour unifier le caractère profondément fragmentaire de ces objets immémoriaux. Les affiches japonaises d'expositions archéologiques mettent en scène les vestiges et les sémiotisent conformément aux dispositifs muséaux utilisés pour l'occasion. Cet article, à travers l'analyse d'affiches, vise à discerner les caractères généraux concernant la sémiotisation des objets préhistoriques, relevant notamment de la période Jômon et de la période Yayoi, dans des expositions muséales au Japon qui convoquent des discours scientifiques, esthétiques et mémoriels.

Mots clés : affiche, musée, exposition archéologique, préhistoire, Japon

Abstract: An exhibition can be considered as a device producing signs that frame the meaning of the objects. These are resemantized each time they are shown to the public and made visible from a particular point of view. In museums, prehistoric archeological vestiges are characterized by plurality of discourses that can be used. They unify the fragmentary character of these objects. Japanese posters of archeological exhibitions represent the remains and give them meaning in accordance with the logic of the museum. This article seeks to discern the general characteristics concerning the semiotization of prehistoric objects from posters. The objects come from the Jômon period and the Yayoi period and they will intervene in discourses on science, aesthetics and memory.

Keywords: poster, museum, archeological exhibition, prehistory, Japan

1. Introduction

L'affiche d'exposition muséale nous communique des informations concrètes sur l'exposition et les objets exposés, mais elle nous permet aussi d'appréhender en amont la façon de voir et de saisir le sens dans cet événement. Davallon (1999) établit un parallèle entre exposition et publicité : « l'exposition, tout comme la publicité, présente des objets qu'elle met en scène. C'est là un point commun à toutes les formes d'exposition : *de donner du savoir sur le donné à voir* » (Davallon 1999 : 50). L'affiche peut être pensée comme un « dispositif producteur de signes », cela autorise un rapprochement entre exposition et publicité, toutes les deux permettant une « transposition de la logique du discours sur la logique de l'espace » (Davallon 1999 : 58-59).

Rajoutons qu'en suivant l'historien Krzysztof Pomian, les objets présentés dans les musées n'ont pas de signification stabilisée, ils sont « sémiophores », porteurs de sens (Pomian 1999 : 197). En cela « l'art du passé, qui, contrairement à des préjugés tenaces, n'est jamais figé une fois pour toutes ni dans son aspect physique ni dans sa dimension sémiotique » (Pomian 1987 : 311).

Dès lors, l'analyse d'affiches d'expositions peut amener des éléments indiquant la manière dont un discours entretient une relation avec un objet dans le cadre d'une exposition précise. Si tant est que l'affiche regorge de suffisamment d'éléments, elle peut donner des indices sur la manière dont les objets

sont temporairement sémiotisés par l'institution qui les présente. Dans le cas des affiches d'expositions muséales au Japon, elles comportent un grand nombre de signes. En plus du titre, il y a la forte présence de sous-titres, de slogans et de mentions diverses. Le visuel de son côté peut être constitué d'un montage de plusieurs images s'apparentant parfois à un collage, ou donnant lieu à des transformations.

Dans une majorité des cas, le discours historique permet de qualifier les objets et de produire un programme reliant tous les éléments d'une exposition muséale. De la sorte, Pomian (1999) sépare ce qu'il appelle une « narration historique » (discours scientifique d'historien) d'une « fiction historique » (discours littéraire sur l'histoire), tout en admettant que par l'aspect fragmentaire des connaissances historiques, la fiction joue un rôle positif au sein de la narration historique. Mais concernant les objets archéologiques, une part importante d'entre eux ne peuvent pas être sémantisés par une narration historique, cela pour la simple raison qu'ils datent d'avant l'invention de l'écriture. Comme l'indique De Beaune (2021 : 17), « ce qui est historique est lié aux sources écrites et impose donc des méthodes de travail distinctes de ce qui est préhistorique, sans écriture ». D'autres registres de discours s'emploient alors pour qualifier l'objet en développant une narration préhistorique (une logique discursive sur la préhistoire) et une fiction préhistorique. En effet, le temps préhistorique « déborde la conscience, se refuse à toute prise en *compte* [...] il submerge nos capacités de mise en récit » (Labrusse 2019 : 59). Ce « vide incompressible du discours » rend plurielles les logiques discursives se proposant de dépasser le caractère fragmentaire des objets archéologiques, devenant des « stratégies pluridisciplinaires d'arrondissement d'un objet impossible » (Labrusse 2021 : 175, 179).

Dans ses analyses sur les discours publicitaires, Maingueneau (2013) développe la notion de « scène d'énonciation » qui renvoie à la représentation produite par un discours sur sa propre situation d'énonciation. Une des caractéristiques des discours publicitaires est que l'on « ne peut pas préjuger à l'avance de la scénographie qui va y être mobilisée » (Maingueneau 2013 : 80). Ce qu'il appelle « scénographie » est « une scène de parole qui n'est pas imposée par le type ou le genre de discours, mais instituée par le discours même » (Maingueneau 2000 : 111). La « scénographie » singularise son énonciation à l'intérieur même du cadre scénique publicitaire qu'elle « a pour effet de faire passer au second plan » (Maingueneau 2013 : 79), car c'est à celle-ci que se confronte en premier le récepteur.

Dans cet article nous nous proposons de nous intéresser aux « scénographies » publicitaires de vestiges préhistoriques, et de voir de quelles manières ils peuvent être chargés de signification par l'intermédiaire du support d'affiche d'exposition muséale au Japon.

2. Méthodologie

Une spécificité des objets archéologiques est la large palette d'expositions au sein desquelles ils peuvent être présentés :

La particularité de l'exposition d'archéologie est de mêler intimement les objets et le savoir ; elle se situe ainsi à l'articulation de l'exposition d'art et de l'exposition documentaire, avec toutes les variantes possibles allant de l'une à l'autre. (Davallon 1999 : 109)

Les objets archéologiques peuvent se retrouver dans différents types de musées, la sémiotisation des objets est alors liée aux discours spécifiques que ces institutions produisent. Nous proposons de suivre la classification de Davallon sur les trois types d'expositions au sein du musée : celles de sciences et techniques transmettant un savoir, celles d'art produisant une délectation artistique, et celles de la mémoire produisant de l'identité¹.

Ces trois types d'expositions ont des visées différentes et des ensembles discursifs propres. Concernant les objets archéologiques préhistoriques, nous allons dégager trois discours venant chacun sémantiser les objets dans des institutions muséales spécifiques. Notons que les différents domaines intellectuels et les institutions au Japon ont une histoire moderne parallèle à ceux en Europe, généralement à partir d'importation.

Ces deux disciplines [l'archéologie et l'anthropologie] correspondent à un seul champ lors de leur apparition comme savoirs scientifiques au XIX^{ème} siècle, et ne sont toujours pas nettement séparées de nos jours, malgré une volonté de distinguer race et histoire, ou biologie et culture. (Nanta 2004 : 7)

Au Japon, les discours des archéologues et des anthropologues portent fréquemment sur les « origines nationales ». De plus, les nominations et les limites des domaines peuvent différer. En parlant d'*anthropologie* (jinruigaku) au Japon, il s'agit de l'anthropologie physique. L'anthropologie culturelle est plutôt nommée par *ethnographie* (minzokugaku) ou encore parfois *archéologie* (kôkogaku). Du côté des musées, certaines nominations ne séparent pas clairement les musées d'art et les musées folkloriques. Quant aux musées scientifiques, ils se divisent généralement en suivant les frontières des disciplines (« kagakukan 'musée de science' », « minzokukan 'musée folklorique' », « rekishikan 'musée d'histoire' », etc.).

Malgré ces difficultés épistémologiques, il est possible de séparer trois ensembles de discours portant sur les objets préhistoriques en correspondance avec les trois types d'expositions proposés par Davallon (1999). Ces trois logiques discursives jouent un rôle sémiotique dans leur rencontre avec l'objet archéologique qui est physiquement présenté dans l'exposition. Les affiches que nous sélectionnons mettent en scène des équivalences à ces opérations.

Étant donné la pluralité de domaines que recouvrent ces objets préhistoriques, nous allons mener une lecture générale et tenter de discerner certains caractères récurrents au Japon. Nous allons dans un premier temps suivre le discours scientifique de l'archéologie au sein d'institutions ayant pour but de transmettre un savoir, ensuite nous allons nous intéresser au discours artistique au sein d'expositions proposant des objets esthétiques, et enfin nous accompagnerons les discours anthropologiques à fonction identitaire dans des musées.

3. Expositions scientifiques et discours archéologiques

Certaines expositions mettent en avant la science de l'archéologie. L'institution muséale s'y présente généralement comme une instance « capable d'attester à la fois la nature des choses exposées,

¹ Il reste à noter l'existence d'une polyvalence : « toute exposition peut produire (à des degrés divers, il est vrai) des effets de types esthétiques, signifiants, instrumentaux » (Davallon 1999 : 10).

la façon de les montrer ainsi que les savoirs mobilisés » (Davallon 1999 : 35). Mais par la relative pauvreté textuelle propre à ces objets, le savoir convoqué est « lié à l'analyse des sources du sol archéologique » (De Beaune 2021 : 17). Dès lors, les instruments, les modèles de classification et les acteurs de ce savoir archéologique deviennent les pivots par lesquels se construit la signification des objets préhistoriques.

3.1. Instrument archéologique

Le centre de recherche du Musée national d'histoire japonaise a annoncé en 2003 qu'il était probable que la période Yayoi a commencé environ 500 ans plus tôt que ce qui était supposé, c'est-à-dire entre le X^e et le IX^e siècle av. J.-C. L'affiche de l'exposition en 2007 « Quand a commencé la période Yayoi !? : La première ligne de la recherche de datation (Yayoi wa itsukara !? : Nendai kenkyû no saizensen) » présente des instruments et des vestiges qui illustrent les méthodes de datation.



Mention légale : le visuel a été donné par le Musée national d'histoire japonaise

L'image est composée de trois types d'éléments photographiques qui correspondent à la classification dans l'exposition. Deux photos au premier plan dans un cadre rond concernent les instruments permettant la dendrochronologie et la datation au carbone 14. Trois photos d'artéfacts archéologiques au deuxième plan sont mises dans un cadre carré, deux poteries et un couteau datant de la période Yayoi. Ce sont les objets exposés soumis aux modalités scientifiques de datation : au carbone 14 (droite), par analyse des artéfacts en bronze (milieu), par chronologie en zone étendue basée sur le style (gauche). Enfin, une photo recadrée en arrière-plan d'une poterie de la période précédente Jômon est peu discernable. La mise en forme graphique de l'affiche marque le passage de la fin de Jômon (arrière-plan) au commencement de Yayoi (deuxième plan).

Les vestiges archéologiques exposés sont à la fois objets de datation et preuves d'une investigation scientifique. L'affiche met en scène un changement de signification des vestiges par le prisme des techniques de datation.

3.2. Classification archéologique

L'exposition « Kunio Yanagita et l'archéologie : Ce qu'on comprend de la collection des vestiges archéologiques de Yanagita (Yanagita Kunio to kôkogaku : Yanagita kôko ibutsu korekushon kara

wakarukoto) », organisée par le Musée national d'histoire japonaise en 2016, présente la collection des vestiges archéologiques de Kunio Yanagita, fondateur du folklorisme au Japon, qui était connu par son « aversion » envers l'archéologie. Cette collection a été rendue publique à la suite de sa découverte après la mort de Yanagita.



Mention légale : le visuel a été donné par le Musée national d'histoire japonaise

L'affiche de l'exposition présente un portrait de Yanagita qui n'est pas représentatif du folkloriste. Plutôt qu'une photo de studio en vêtement occidental de la haute société comme sur l'affiche, il est généralement représenté en plein travail et en vêtement traditionnel populaire.

Cette étrangeté résonne avec la présentation des vestiges sur l'affiche. Les objets collectés par Yanagita sont étalés autour d'une petite caisse qui semble tout juste avoir été ouverte. D'après la légende de la photo, ces vestiges ont été rangés dans une boîte pour cartes de visite, il n'y avait pas d'étiquettes ou d'informations concernant le site de collecte, et enfin les pierres taillées et les fossiles ont été mélangés. Ce pêle-mêle reflète une sémiotisation par une classification subjective approchant la taxinomie d'une science en devenir.

3.3. Archéologue

L'exposition « En bas du mont Akagi, à la recherche des traces de l'humanité : Tadahiro Aizawa et ses sites archéologiques (Akagi sanroku ni jinrui no sokuseki wo motomete : Aizawa Tadahiro to sono kanren iseki) », organisée par le Musée Iwajuku en 2021, porte sur les études des sites archéologiques menées par Tadahiro Aizawa (1926-1989), archéologue autodidacte. Ses découvertes ont prouvé l'existence d'une période paléolithique du Japon, niée jusqu'alors par le monde scientifique.



Mention légale : Musée Iwajuku

L’affiche présente une relation homologique entre le titre et la composition de l’image. Le sujet grammatical du verbe « motomeru ‘chercher’ » du titre principal s’interprète comme « Tadahiro Aizawa » du sous-titre et « ses sites archéologiques » du sous-titre se comprend comme se situant « au bas du mont Akagi » du titre principal.

(1) Titre

[JP] Akagi sanroku ni jinrui no sokuseki wo motomete : Aizawa Tadahiro to sono kanren iseki

[FR] « En bas du mont Akagi, à la recherche des traces de l’humanité : Tadahiro Aizawa et ses sites archéologiques »

Quant à l’image, elle se constitue en trois éléments iconiques : une photo en noir et blanc de l’archéologue en train de mesurer le sol, une photo actuelle de paysage avec le mont Akagi sur laquelle s’ajoutent des marques de chaussures et un randonneur contemporain en silhouette. Entre le titre et l’image, il s’établit une correspondance concernant les relations entre les éléments.

Titre	[Aizawa]	[cherche]	[les traces de l’humanité]	dans [les sites archéologiques][au bas du mont Akagi]
Image	<Aizawa>	cherche	<les empreintes de chaussures> de <l’homme en silhouette>	<au bas du mont Akagi>

Bien que l’accent soit mis sur l’archéologue et que les vestiges soient absents sur l’affiche, par la relation homologique, les empreintes de chaussures renvoient symboliquement aux vestiges. Les objets archéologiques deviennent alors des moments du parcours d’un scientifique aventurier. L’archéologue joue ici un rôle important dans la représentation du passé. D’après Schall (2010 : 292), la figure pivot de l’archéologue dans la médiation pourrait être spécifique à la télévision : « elle consiste à limiter la relation au passé au travail scientifique de l’archéologue en se situant plus dans la célébration de la trouvaille du vestige que dans sa mise en valeur ou dans la représentation du passé ». Il est notable qu’au

Japon cette manière de donner du sens aux objets archéologiques est aussi utilisée dans les expositions muséales.

Les objets archéologiques peuvent ainsi être sémantisés au moyen de figures renvoyant au discours scientifique, que ce soit par les instruments, par les classifications ou par l'archéologue lui-même.

4. Expositions d'art et discours esthétiques

Comme le remarque à juste titre Labrusse (2019, 2021), la temporalité hors de l'histoire des objets préhistoriques produit en eux un vide sémiotique.

Autrement dit, la temporalité est rapatriée dans une expérience subjective immédiate et unitaire, éprouvée affectivement en deçà de tout discours, là où s'efface la contradiction entre relativité historiciste et positivité progressiste, et où se densifie au contraire un sentiment primordial de l'existence. (Labrusse 2019 : 81)

Cette expérience face aux objets, activant une « épaisseur temporelle immémoriale de nos existences », a été encadrée dès le XIX^e siècle par un ensemble de discours portant sur l'art (Labrusse 2019 : 81). Ces objets, devenant alors esthétiques, véhiculaient en eux un art « émondé et transposé au présent, déguisé en un corpus de représentations qui obéissaient autant que possible aux codes de l'œuvre d'art contemporaine » (Labrusse 2021 : 172). Après la Seconde Guerre mondiale, un regain de présentification esthétique de la préhistoire apparaît dans de nombreux pays. Par exemple, l'école d'Altamira a évoqué une « sensibilité proche de la nôtre » (Di Stefano 2019 : 169) ou encore pour Georges Bataille les peintures de Lascaux « avaient l'apparence qu'elles auraient été peintes hier » (Geroulanos 2019 : 172).

Au Japon, Taro Okamoto, un artiste qui participait au surréalisme et notamment à la société Acéphale fondée par Bataille, a publié en 1956 l'ouvrage *Nihon no dentô* (Tradition du Japon) qui a connu un succès commercial et a largement diffusé son discours sur la puissance des poteries et des figurines préhistoriques Jômon. L'artiste est devenu le « découvreur » de la beauté de Jômon. D'après lui, « [r]econstituer le drame de l'homme à partir de fouille [...] est pour l'archéologue ou l'anthropologue une tâche impossible » (Okamoto 1971 : 21). Il souhaite trouver la fulgurance des « émotions fondamentales » en « dépassant les preuves physiques apportées par les vestiges » (*ibid.*). Le discours esthétique d'Okamoto autour du manque de données scientifiques permettant une relation émotionnelle aux objets est devenu le motif récurrent des deux « boom Jômon » des années 1990 et 2010.

4.1. Présence et mimétisme



Mention légale : Musée d'histoire de la préfecture de Kanagawa

Prenons l'exemple de l'exposition « Kassaka Jōmon (Kassaka jōmon ten) » qui a eu lieu au Musée d'histoire de la préfecture de Kanagawa en 2012-2013. D'après Davallon (1999), une exposition met en place un « guidage de réception » par différents dispositifs qui règlent la rencontre des spectateurs et des objets. Dans cette exposition étaient montrées les photographies de poteries prises par Okamoto derrière les modèles originaux, eux-mêmes mis dans le champ d'appareils photographiques cadrant l'objet de manière à ce que le spectateur puisse retrouver l'objet sous l'angle du cliché. Ce dispositif dans l'exposition invitait les spectateurs à « découvrir » la beauté de Jōmon par imitation d'Okamoto.

Ce guidage par mimétisme est une caractéristique que présente l'affiche. Les éléments iconiques, à part ceux saillants (la fille et la figurine du bas à droite), sont mis en équivalence malgré leur différence de nature : des artefacts, un crâne, un animal empaillé, une œuvre d'Okamoto et un râteau archéologique. Un long slogan ondulant rappelle le motif caractéristique de la poterie Jōmon.

(2) Slogan

[JP] Jōmon-jin ? Dare sore ? Kassaka tte nani ? Kaendoki ja nai no ? Kore, honto ni tsukatte ta no ? Nani de dekite ru no ? *Geijutsu* ? Kuru-kuru, nami-nami. Tsuru-tsuru ? Zara-zara ? Kimochi warui ? Tte iu ka Jōmon-doki tte nani ?

[FR] « Homme de Jōmon ? C'est qui ? Kassaka, c'est quoi ? Ce n'est pas une poterie flammiforme ? Ils ont vraiment utilisé ça ? C'est fait de quoi ? Art ? *Kuru-kuru, nami-nami. Tsuru-tsuru ? Zara-zara ?* Est-ce écœurant ? Enfin, qu'est-ce que c'est la poterie Jōmon ? »

Le slogan se constitue en une suite de phrases interrogatives et s'interprète comme la voix interne de la fille : les mots sont placés comme s'ils sortaient de sa tête et débouchent sur le râteau et la sculpture d'Okamoto dont le geste rappelle celui de la fille. En partant d'une ignorance, le locuteur questionne l'artefact auquel renvoie le déictique « ça (kore) ». Puis, « Art ? (*geijutsu* ?) » fait écho au slogan très connu d'Okamoto « L'art est une explosion ! (*geijutsu wa bakuhatsu da !*) ». Il s'ensuit une confrontation sensorielle sous forme d'onomatopées : d'abord celles décrivant la vue (qualifiant le tourbillon « *Kuru-kuru* » et l'ondulation « *nami-nami* »), ensuite celles décrivant le toucher (qualifiant une propriété lisse

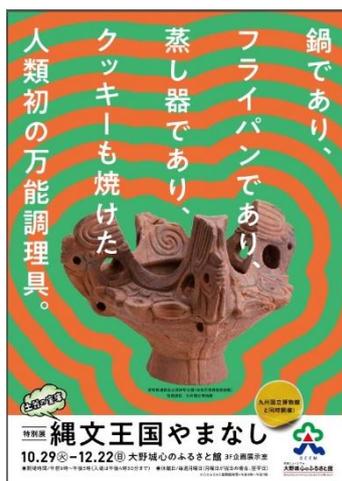
« Tsuru-tsuru ? » et la propriété rude « Zara-zara ? », les points d'interrogation signalent que ce contact ne peut être que visuel), et enfin une émotion « Est-ce écœurant ? ». Finalement, la question définitionnelle de l'objet se pose. La fille, qui incarne le spectateur modèle, est ainsi amenée à donner du sens au vestige-œuvre à travers différents niveaux de sensations. L'affiche reflète le guidage de réception en invitant à sémantiser les objets immémoriaux en suivant l'exemple d'Okamoto.

4.2. Aura et quotidien

Les deux expositions suivantes ont le même titre, « Royaume Jômon, Yamanashi : un trésor avec des dogûs (Jômon ôkoku Yamanashi : dogû no hôko) », et ont eu lieu en même temps dans deux musées différents : le Musée national de Kyûshû et le Musée municipal Onojo Cocoro-no-furusato-kan. Suivant le texte de présentation du second, les spectateurs sont invités à « ressentir le monde spirituel du peuple Jômon inscrit dans les figurines dogû et les motifs décoratifs des poteries ». Les artefacts étaient présentés dans l'obscurité et chaque spectateur les découvrait à l'aide d'une lampe torche.



Mention légale : Musée national de Kyûshû, l'objet appartient à Shakado Museum of Jomon Culture



Mention légale : Musée municipal Onojo Cocoro-no-furusato-kan

Les deux affiches sont conçues avec la même ligne graphique : un artefact archéologique, un slogan écrit verticalement, des bandes de couleurs en alternance formant une aura. Les affiches mettent en scène la présence d'objets provenant d'un autre monde.

(3) Slogan de l'exposition du Musée national de Kyûshû

[JP] Ninpu-san ni nattari, mayoke ni nattari, seirei ni nattari, hitori nanyaku mo konashita ningyô (hitogata).

[FR] « Une future maman, un talisman, un esprit... La poupée (ou l'objet anthropomorphe) qui a joué de nombreux rôles tout(e) seul(e). »

(4) Slogan de l'exposition du Musée municipal Onojo Cocoro-no-furusato-kan

[JP] Nabe de ari, furaipan de ari, mushiki de ari, kukkî mo yaketa jinrui hatsu no ban'nô chôrigu.

[FR] « Une casserole, une poêle, une marmite à vapeur, il était même possible de cuire des biscuits dedans. Le premier ustensile de cuisine multi-usage dans l'histoire de l'humanité. »

Chaque slogan donne une définition du genre d'artéfact présenté sur l'affiche. Cependant, les termes utilisés, « casserole » ou « poêle », réfèrent à des objets contemporains. Quant au slogan (3), il définit la figurine dogû comme « poupée (ningyô 人形) » et il fait alors allusion à un jeu d'enfant donnant divers rôles à une poupée. Les caractères 人形 peuvent se lire également « hitogata », dans ce cas le substantif renvoie à un objet de culte en forme humaine. Ce terme s'emploie en archéologie pour parler des figurines dogû, mais il faut noter que cet emploi est peu connu du grand public. Par cette ambiguïté, le slogan permet un transfert affectif entre une poupée d'aujourd'hui et un objet de culte. Ces slogans confèrent une nouvelle acception par décalage avec les termes utilisés, ils permettent la projection sur l'objet archéologique, d'un rapport intime avec nos objets familiers.

Les vestiges peuvent être remplacés par des objets équivalents, mais plus proches de nous, la présence de l'objet auréolé advient par une mise en relation émotionnelle. La délectation esthétique provient alors du truchement entre l'immémorial et le quotidien.

Sur les affiches d'expositions esthétiques, les artéfacts préhistoriques se donnent comme un support de projection sensorielle et émotionnelle pour le récepteur.

5. Expositions mémorielles et discours anthropologiques

En suivant Nanta (2004), le domaine de l'anthropologie au Japon a favorisé un discours d'insularité après la seconde guerre mondiale en opposition à un discours de métissages dans la période de l'empire colonial. « Le paradigme "autochtoniste" d'après-guerre conduit ces chercheurs à penser l'évolution sociale de l'archipel comme un continuum toujours "japonais" » (Nanta 2004 : 781). De la sorte, « [d]ans l'après-guerre, la continuité est un concept progressiste » s'opposant à la période précédente, d'ailleurs de nombreux intellectuels d'envergure soutiennent cette vision : Masao Maruyama, Saburo Ienaga, Kiyoshi Inoue, etc. (Nanta 2004 : 781). Dans cette dynamique, les problématiques culturelles de l'ethnologie d'avant-guerre ont été reconduites sous la prédominance de l'anthropologie physique statuant sur une unité biologique du peuple japonais. Il est possible aujourd'hui de lire des archéologues qui utilisent des expressions telles qu'« ADN culturel » (par exemple Kobayashi 2019), les objets sont alors soumis à une logique relevant plus des sciences naturelles que des sciences sociales ou humaines. Cette spécificité du discours scientifique vient influencer grandement la sémiotisation des vestiges.

Depuis les années 1990, le « dual structure model » de Kazuro Hanihara (1927 - 2004) s'est imposé, cette hypothèse suppose que les Japonais seraient composés de facteurs biologiques venant de deux races.

Les Japonais ne forment plus un « peuple homogène » mais un *continuum* biologique, chaque individu étant très exactement défini comme le composé d'une quantité x race Jômon et d'une quantité y de race Yayoi. Le « dual structure model » (en japonais : *nijû kôzô moderu* [...]), soit modèle de la structure duale, introduit la variété au sein des Japonais pour immédiatement réduire celle-ci à deux et uniquement deux facteurs biologiques. (Nanta 2004 : 877)

Certaines expositions utilisent cette logique discursive identitaire qui teinte alors les objets archéologiques de l'époque Jômon et Yayoi.

5.1. Hybridation culturelle



Mention légale : le visuel a été donné par le Musée par le Musée national d'histoire japonaise

L'exposition « Yayoi, c'est quoi ?! (Yayoi tte nani ?!) » qui a eu lieu en 2014 au Musée national d'histoire japonaise tente de redéfinir la culture Yayoi. Sur l'affiche, une photo contemporaine présente un champ de riz dans lequel se placent trois éléments, une fille habillée en Yayoi et deux « poteries à tête humaine (jin-men tsuki doki) ». Au premier plan, s'impose une figurine dogû. Les poteries et la figurine se distinguent par leurs rapports avec l'agriculture (dans le champ de riz ou hors champ), leurs spatialisations (loin ou proche) et leurs relations avec le titre (couleur et texture). Ces trois objets ne ressemblent pas à des vestiges représentatifs de Yayoi, particulièrement la figurine dogû qui est censée appartenir au peuple Jômon et est typique de la culture des chasseurs-cueilleurs.

Observons les principaux éléments linguistiques : les deux slogans celui en blanc en bas (slogan 1) et celui en rose au milieu (slogan 2) et le titre.

(5) Slogan 1

[JP] Watashi tte, Jômon ? Yayoi ?

[FR] « Moi, Jômon ? Yayoi ? »

(6) Slogan 2

[JP] Sâ, dôda ka ...

[FR] « Ben, lequel ... »

(7) Titre

[JP] Yayoi tte nani ?!

[FR] « Yayoi, c'est quoi ?! »

Remarquons que tous ces énoncés appartiennent au registre oral (syntaxe simplifiée, expression orale comme « tte », marqueur discursif « saa 'ben' »). Le locuteur de (5) est supposé féminin par l'emploi du pronom personnel à la première personne au singulier « watashi 'moi' » qui s'utilise en général par un locuteur féminin. La source de cet énoncé s'attribue alors à la figurine par sa position et aussi par l'idée selon laquelle les dogûs représentent en général des femmes. Ainsi, c'est le vestige lui-même qui questionne son appartenance culturelle. En réaction à cette interrogation, l'énoncé (6) dont la source est spontanément attribuée à la fille Yayoi, n'apporte pas de réponse. L'interprétation que les deux slogans forment un dialogue est soutenue par leur mise en forme graphique : courbe, différenciation de taille et de couleur. Quant au titre qui consiste en un énoncé interrogatif, il s'interprète à la suite de (6), comme si le locuteur de ce dernier reprenait la question concernant la figurine dogû (5). La reprise graphique de la texture de la figurine dans le motif du titre (7) symbolise une culture Yayoi teintée de Jômon.

Ce cheminement vers l'interrogation dans le titre (7) à partir de la difficulté de classification de la figurine dogû reflète le processus de sémiotisation des vestiges tel qu'il est mené dans l'exposition. Celle-ci montre que la périodisation ne correspond pas exactement à la différenciation des cultures et elle essaie de présenter la culture Yayoi comme une combinaison de trois types d'« ADN »² culturel, à savoir l'ADN Jômon, l'ADN continental (Chine et Corée) et l'ADN hybride Yayoi. L'affiche de l'exposition présente ainsi des artefacts portant l'ADN hybride (les deux poteries à tête humaine) et celui portant l'ADN Jômon (la figurine dogû) qui se situent pourtant dans la période Yayoi.

² Suivant les termes utilisés dans l'exposition et dans le catalogue.

5.2. Opposition culturelle



Mention légale : Musée national de la nature et des sciences de Tokyo, ©特別展「縄文 VS 弥生」

L'exposition « Jômon VS Yayoi » tenue au Musée national de la nature et des sciences de Tokyo en 2005 se propose de comparer sous divers aspects les objets de la culture Jômon et de la culture Yayoi. L'affiche se présente ostensiblement sous un titre populaire et par une photo avec deux filles qui se battent. Le slogan est placé au-dessus du titre :

(8) Slogan

[JP] Gachinko taiketsu !!

[FR] « Un combat acharné !! »

Le mot « gachinko 'acharnement' » vient du jargon du Sumo, cette formule familière s'emploie dans les médias de masse. Chacune des filles de la photo représente un peuple, Jômon à gauche et Yayoi à droite.

L'affiche ne présente pas de vestiges archéologiques, mais les différents niveaux sémiotiques abordés jusqu'à présent permettent de préparer le spectateur à entrer en contact avec les squelettes et les objets de l'exposition. Tout d'abord les costumes et les accessoires que les filles portent sont des adaptations à partir de discours scientifiques et d'hypothèses archéologiques. Par exemple, le vêtement et la coiffure de la fille Jômon sont inspirés par la reconstitution d'une figurine dogû. Néanmoins, ces éléments ont été conçus par une créatrice de mode, qui a subjectivement comblé les vides de sens par des choix esthétiques, donnant une présence contemporaine. Enfin, au terme d'un processus d'audition, les deux filles ont été sélectionnées pour leurs correspondances physiologiques avec les caractéristiques des ossements présentés dans l'exposition. L'affiche reflète le soubassement théorique suivant lequel les Japonais sont constitués de deux facteurs biologiques, l'un Jômon et l'autre Yayoi.

Cette affiche présente une opposition radicale. Des couples d'éléments opposés permettent de distinguer les deux filles sur plusieurs niveaux : coupe de cheveux (court vs long), couleurs de vêtements (noir vs blanc), matières de vêtement (peaux vs tissu), accessoires (coquillages / dents vs pierres fines). Ce contraste figuratif est en relation d'homologie avec le contraste axiologique de la catégorie

sémantique (naïf / émotionnel vs rusé / froid), ce qui se manifeste encore plus nettement dans l'exposition et dans le catalogue. Nous avons affaire à un système semi-symbolique caractérisé « non pas par la conformité entre des unités du plan de l'expression et du plan du contenu, mais par la corrélation entre des catégories relevant des deux plans » (A. J. Greimas et J. Courtés (1986 : 203)). Les couplages semi-symboliques sur l'affiche préfigurent ainsi la structuration des signes visibles dans l'exposition. Ce processus de sémiotisation par la mise en relation semi-symbolique permet de qualifier les vestiges archéologiques en fonction de leur appartenance culturelle.

Ces affiches suivent le raisonnement qui attribue chaque vestige à une culture, les objets archéologiques sont alors porteurs d'une appartenance culturelle, parfois isolée, parfois hybride.

6. Multiplicité de discours et unité sémiotique

Dans la situation de communication qu'établissent les affiches d'exposition japonaises, les artefacts préhistoriques forment un ensemble de signes qui s'articulent avec des éléments linguistiques et iconiques, en vue d'un message général qui concorde avec le programme développé par l'exposition.

Nous avons choisi de classer les affiches en suivant trois types d'expositions muséales, celles scientifiques, celles esthétiques et celles mémorielles. Des logiques discursives propres viennent mettre en évidence des « propriétés subsumantes »³ de l'objet, permettant de le sortir du commun et de lui donner le statut d'objet d'exposition relevant d'une connaissance particulière. La sémiotisation du vestige relève alors grandement du type de discours qui lui est attribué. Ces modalités peuvent varier en suivant une logique hypothético-déductive, un ressenti esthétique qualifiable d'affectif ou d'émotionnel, ou encore un propos mémoriel permettant une identification à une communauté imaginée.

Chacune de ces trois modalités consiste en un pivot sémiotique qui structure à la fois l'affiche et l'exposition. Si une de ces trois articulations est dominante dans les affiches, elle n'exclut pas les autres modèles de sémiotisation. En effet chaque affiche crée un canevas qui tisse une certaine relation entre les trois productions du sens d'un vestige préhistorique, elle cumule plusieurs sémiotisations tout en hiérarchisant leurs importances en vue du programme de l'exposition.

Par exemple, la première affiche que nous avons présentée propose une mise en scène du processus scientifique. Néanmoins, la question que pose le titre « Quand a commencé la période Yayoi !? » est réitérée dans une petite illustration en bas de l'affiche. Le motif d'une petite fille Yaoi à laquelle est attribué le questionnement « !? » par une bulle de bande dessinée, fonctionne comme une traduction du propos de l'exposition dans un discours non scientifique. Cette fille a une allure physique correspondant à nos codes contemporains. Elle devient le support à une projection d'ordre esthétique, qui par effet de rapprochement, vient teinter de sympathie la froideur scientifique des vestiges. Parallèlement elle sert de guide en se comportant comme le spectateur qui est supposé s'interroger. À proprement parler, elle n'appartient pas au néolithique, mais au présent, l'identification peut alors se constituer. Ainsi, les objets deviennent marqueurs d'une culture commune qui ne s'abîme pas dans le temps.

Le dispositif muséal met généralement en scène l'historicité des disciplines convoquées, que ce soit l'histoire de l'art ou l'histoire d'une science. Par exemple, avec les deux expositions récentes en

³ Cf. Danto, A. 2015, *Ce qu'est l'art, Questions théoriques*, Post-Éditions, traduit de l'anglais par Séverine Weiss.

France, « Préhistoire, une énigme moderne » au Centre Pompidou en 2019, et « Le Préhistorique : classer, dater, exposer au XIX^e siècle » au musée d'archéologie nationale en 2021, leurs titres présentent des indications temporelles qui se réfèrent à l'histoire de la perception des vestiges (la modernité pose cette énigme, le XIX^e siècle le traite spécifiquement).

Nous pouvons noter qu'avec les affiches japonaises, il y a très peu d'indications sur l'historicité des disciplines encadrant les vestiges. Les sciences exposent le présent de leurs recherches, la délectation se joue maintenant, la communauté se vit. Les affiches japonaises ne renvoient pas le musée à un dispositif produisant une relation sujet-objet au moyen d'une forme symbolique historicisée (qu'elle soit scientifique, artistique ou mythique). L'objet n'apparaît pas comme un fragment ou un abîme sémiotico-historique en face duquel il n'y a que des points de vue qui en reconstituent partiellement le sens. Plutôt, ces affiches mettent en scène la présence d'objets archéologiques. La « scénographie », pour reprendre le terme de Maingueneau, y joue un rôle de « boucle paradoxale ». En effet, « l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole » (Maingueneau 2013 : 79-80), et exalte l'objet comme s'il pouvait s'autonomiser de son discours scientifique. L'objet archéologique apparaît alors comme une unité sémiotique autonome.

Bibliographie

DAVALLON, J.

1999 *L'exposition à l'œuvre*, Paris, Harmattan.

DE BEAUNE S. A.

2021 « La préhistoire des préhistoriens » dans Sophie A. de Beaune et Rémi Labrusse (éds.), *La Préhistoire au présent. Mots, images, savoirs, fictions*, Paris, CNRS Éditions, pp. 13-21.

DI STEFANO, C.

2019 « L'école d'Altamira (1945-1951) » dans Cécile Debray, Rémi Labrusse, Maria Stavrinaki (dir.), *Préhistoire : une énigme moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, pp. 168-178.

FLOCH, J-M.

1988 « Un type remarquable de sémosis : les systèmes semi-symboliques », dans *Proceedings of the Third International Congress of the IASS, Palermo, 1984*, Berlin/ New York/ Amsterdam, Mouton de Gruyter, vol. 1, pp. 249-258.

GEROULANOS, S.

2019 « Les traqueurs d'un monde oublié : les peintres de Lascaux vus par Georges Bataille », dans Cécile Debray, Rémi Labrusse, Maria Stavrinaki (dir.), *Préhistoire : une énigme moderne*, Éditions du Centre Pompidou, pp. 172-178.

GREIMAS, A. J.

1984 « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques*, vol. 6, n° 60.

GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t 1, Paris, Hachette.

GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 2, Paris, Hachette.

JACOBI, D. et DENISE, F. (dir.)

2018 *Les médiations de l'archéologie*, Dijon, EUD-OCIM.

KOBAYASHI, T.

2019 « La pensée Jōmon : L'unité dans la dichotomie », dans Yuko Hasegawa (dir.), *Fukami : une plongée dans l'esthétique japonaise*, Paris, Flammarion, pp. 149-154.

LABRUSSE, R.

2019 *Préhistoire : l'envers du temps*, Paris, Hazan, coll. « Beaux-Arts ».

LABRUSSE, R.

2021 « L'Histoire de l'art au risque de la "préhistoire". Les fondements d'un débat », dans Sophie A. de Beaune et Rémi Labrusse (éds.), *La Préhistoire au présent. Mots, images, savoirs, fictions*, Paris, CNRS Éditions, pp. 167-184.

MAINGUENEAU, D.

2013 [2007] *Analyser les textes de communication*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU, D.

2000 *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.

NANTA, A.

2004 *Débats sur les origines du peuplement de l'archipel japonais dans l'anthropologie et l'archéologie (décennie 1870 – décennie 1990)*, thèse soutenue à l'Université Paris 7.

OKAMOTO, T.

1971 *Bi no juryoku : waga sekai bijutsu shi* (Pouvoir magique : mon histoire de l'art du monde), Tokyo, Shinchôsha, trad. par Pierre Klossowski, *L'esthétique et le sacré*, 1976, Paris, Seghers.

POMIAN, K.

1987 *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard.

Pomian, K.

1999 *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard.

SCHALL, C.

2010 *La médiation de l'archéologie à la télévision : la construction d'une relation au passé*, thèse soutenue à l'Université d'Avignon.

SUTO, Y.

à paraître « Historicité et fictionnalité : la traduction des titres d'expositions internationales dans les musées japonais »

Pour citer cet article : Yoshiko Suto. « Affiches muséales japonaises et vestiges préhistoriques », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2022, n° 126. Disponible sur : <<https://doi.org/10.25965/as.7495>> Document créé le 03/02/2022

ISSN : 2270-4957